



**HAL**  
open science

## Le réalisme socialiste en France : 1934 - 1954

Reynald Lahanque

► **To cite this version:**

Reynald Lahanque. Le réalisme socialiste en France : 1934 - 1954. Littératures. Université Nancy 2, 2002. Français. NNT : 2002NAN21025 . tel-01776588

**HAL Id: tel-01776588**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776588>**

Submitted on 24 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE DE NANCY II**

**LE REALISME SOCIALISTE EN FRANCE (1934-1954)**

**THESE**

**Pour le doctorat d'Etat ès-lettres**

**Présentée par Reynald LAHANQUE**

**Sous la direction de Monsieur le Professeur**

**Guy BORRELI**

**TOME I**

**2002**

**REPRODUCTION INTERDITE**



**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

**THÈSE SOUTENUE LE 6 DÉCEMBRE 2002**

## 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. Ils le savent, et Claude la première : "On va vers le mieux".

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.

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*

## **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**

## 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

## Index

## Bibliographie

## Table des matières détaillée



*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 ?*<sup>1</sup>

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"<sup>2</sup>. 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*"<sup>3</sup>, 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

---

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

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

<sup>3</sup> "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<sup>4</sup> ; 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<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup>. 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<sup>7</sup>. La fidélité était

---

<sup>4</sup> *Simple militant* est le titre du témoignage de Maurice Jacquier.

<sup>5</sup> Les références de leurs ouvrages sont données dans notre bibliographie.

<sup>6</sup> *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*".

<sup>7</sup> 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" <sup>8</sup>.

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 ordre <sup>9</sup>. 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" <sup>10</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> *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 <sup>11</sup>. 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

---

<sup>11</sup> 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 Glücksman. 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).

"*méthode*" ramenée de Moscou en 1934, et il a voulu considérer sa propre démarche de 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*<sup>12</sup>. 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

---

<sup>12</sup> 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 <sup>13</sup>. 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

---

<sup>13</sup> 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-

bassement 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 réfléchissons 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<sup>14</sup> et de Régine Robin<sup>15</sup>. Nous ferons également notre profit des recherches menées à bien par Jean-Pierre Morel sur "*l'Internationale littéraire*" dans ses rapports avec la France<sup>16</sup>, 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<sup>17</sup>. 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

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> R. Robin, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Payot, 1986.

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

<sup>17</sup> 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.

et esthétiques contraignants, et la situation d'écrivains volontaires, appartenant à un parti 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 notre 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 cerner <sup>18</sup>. Mais nous tiendrons 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* <sup>19</sup>. 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 <sup>20</sup>.

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 redevient 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

---

<sup>18</sup> 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.

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

<sup>20</sup> 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.

des assises régulières, a envoyé au Goulag ou au poteau d'exécution un grand nombre de ses membres <sup>21</sup>. Elle est aussi l'année du Congrès d'Ivry pour le PCF, où Aragon 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, ce qui 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 Suleiman <sup>22</sup> 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*" <sup>23</sup>, 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*" <sup>24</sup>. 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

---

<sup>21</sup> 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).

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

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 71.

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).

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 vrai <sup>25</sup>. 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*" <sup>26</sup> ; à reconstituer "*le cahier des charges*" propre au projet réaliste, sans prendre "*un discours ostentateur de savoir*" pour un énoncé scientifique <sup>27</sup>.

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

---

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> Nous faisons allusion à deux des ouvrages d'Henri Mitterand.

<sup>27</sup> Ces formules sont empruntées à Philippe Hamon.

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 "failles" des romans à thèse <sup>28</sup>, 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. Exemplaies ou non, ces personnages sont les vecteurs d'un réalisme paradoxal, celui auquel un lecteur critique peut se rendre attentif <sup>29</sup>.

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.

---

<sup>28</sup> 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).

<sup>29</sup> 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.

# **PREMIERE PARTIE**

## **LE REALISME SOCIALISTE ET LES PROBLEMES**

### **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 PREMISSES DU REALISME 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<sup>e</sup> siècle russe, qu'il forme un "*soacle 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 RAPP<sup>1</sup>, 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 saines<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> RAPP : Association des Ecrivains prolétariens de Russie - appellation apparue en 1923 et devenue officielle en 1928, à la faveur du 1er 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).

<sup>2</sup> 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 référons.

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

Jean Pérus est celui qui défend le plus systématiquement cette idée, en reprochant 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*"<sup>3</sup>. 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*"<sup>4</sup>. 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*"<sup>5</sup>. 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 ennemis principaux, par l'émulation obligatoire, dans le travail, mais aussi dans l'usage de tous les

<sup>3</sup> R. Robin, *op.cit.*, p. 36.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Robin, *op.cit.*, p. 328.

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* <sup>6</sup>.

Les mots d'ordre de la production valent pour tous les domaines, l'époque est aux "*Magnitogorsk de la littérature*" <sup>7</sup>, 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 <sup>8</sup>. 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...*" <sup>9</sup> ! 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*" <sup>10</sup>. La RAPP s'y 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*

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> Rapporté par B. Souvarine, *Staline*, Plon, 1935 (p. 525).

<sup>10</sup> R. Robin, *op.cit.*, p. 35.

*s'appuyer dans sa lutte pour l'hégémonie de la vision du monde communiste dans le secteur littéraire du front culturel*" <sup>11</sup>. Elle peut en effet, depuis le premier congrès panrusse des Écrivains prolétariens (30 avril-8 mai 1928), se prévaloir du "*soutien effectif du parti*", comme le dit encore Jean-Pierre Morel en apportant de multiples preuves <sup>12</sup>. 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 Écrivains) 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*" <sup>13</sup>, tandis que Zamiatine ne trouvera d'issue que dans l'émigration, en dépit de l'appui reçu de Gorki <sup>14</sup> ; 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'affiche <sup>15</sup> ; 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 soviétique <sup>16</sup>. Car dans le même temps, l'épuration va bon train

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

<sup>12</sup> *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*".

<sup>13</sup> J.-P. Morel, *ibid.*, p. 254.

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> 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) :

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*"<sup>17</sup>.

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"*"<sup>18</sup>. 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 profonde<sup>19</sup>. 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*"<sup>20</sup>.

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*"<sup>21</sup>. Alors que les commentateurs qui mettent l'accent sur le sectarisme de la RAPP sont logiquement conduits à dresser un 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 !*"<sup>22</sup>. Elle vient de vivre une intense période de reconstruction, sous l'effet des

---

*"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".*

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

<sup>18</sup> J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 258.

<sup>19</sup> 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.

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

<sup>21</sup> R. Robin, *op.cit.*, p. 328.

<sup>22</sup> J.-P.A. Bernard, *op.cit.*, p. 120.



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* <sup>23</sup>.

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, antiléningistes dans la littérature" <sup>24</sup>.

- Ces rapports de production forment désormais une base trop étriquée 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 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" <sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> R. Robin, *idem*.

<sup>24</sup> J.-P. A. Bernard, *op.cit.*, p. 122.

<sup>25</sup> 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).

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" <sup>26</sup>, 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. Averbach <sup>27</sup>. 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 prise <sup>28</sup>. 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 en arbitre avisé des conflits, en juge impartial capable de faire preuve d'une autorité salutaire. 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 rappistes : version qui s'est effectivement imposée durablement, et qui permet à la fois de préserver l'idée d'un progrès d'ensemble de la

<sup>26</sup> *Op.cit.*, p. 48.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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).

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 <sup>29</sup>.

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 <sup>30</sup>.*

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 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

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> R. Robin, *op.cit.*, p. 328.

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<sup>31</sup>. 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"*<sup>32</sup>. 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"*<sup>33</sup>. 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 l'encontre du Proletkult<sup>34</sup> : 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"*<sup>35</sup>. Ils mettent

---

<sup>31</sup> 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).

<sup>32</sup> *Op.cit.*, p. 419.

<sup>33</sup> 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.

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

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 175.

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) <sup>36</sup>.*

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 <sup>37</sup>. 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) <sup>38</sup> en fonction des exigences de la production, de la volonté de reconstruire entièrement la société russe 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" <sup>39</sup>. Vision en fait peu différente de celle du Proletkult <sup>40</sup> : si le Parti s'acharne pourtant contre lui, en dépit de la faveur populaire dont

<sup>36</sup> Morel et Peyret, *ibid.*, pp. 176 et 184.

<sup>37</sup> 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.

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

<sup>39</sup> Morel et Peyret, *op.cit.*, p. 183.

<sup>40</sup> "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).

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*"<sup>41</sup>.

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*"<sup>42</sup>. 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*"<sup>43</sup>. 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. 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*"<sup>44</sup>. 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*"<sup>45</sup>. En dépit de qui les sépare, futuristes et

<sup>41</sup> *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.

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

<sup>43</sup> Claude Frioux, *Action poétique*, n° 59, p. 111.

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

<sup>45</sup> 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.)

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*" <sup>46</sup>. 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 littéraire <sup>47</sup>. 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*" <sup>48</sup>. 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 dirigeants idéologiques de la littérature soviétique*" <sup>49</sup>. 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*" <sup>50</sup>. 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*

<sup>46</sup> M. Aucouturier, *ibid.* (la formule est d'Averbach).

<sup>47</sup> 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.

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

<sup>49</sup> 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).

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

*réponse à toutes les questions concernant la forme*” ; étant entendu donc, qu’en matière de “contenu”, il n’a de leçon à recevoir de personne <sup>51</sup>, 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 dégagant 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...” <sup>52</sup>. 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 esthétique <sup>53</sup>. Mais ces garanties sont limitées et provisoires, 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 :

---

<sup>51</sup> 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’infailibles critères pour analyser le contenu politico-social d’une œuvre littéraire”* (ibid., p. 198).

<sup>52</sup> Ibid., p. 199.

<sup>53</sup> 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).



*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* <sup>54</sup>.

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 prolétaires, qui s'en réclament continûment <sup>55</sup>, 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* <sup>56</sup>.

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 prolétaires, quitte à ce que le prolétarien l'emporte sur l'écrivain, l'orthodoxie idéologique sur la qualité artistique.

---

<sup>54</sup> Point 12 de la résolution, *op.cit.*, p. 199.

<sup>55</sup> J.-P. Morel montre que les prolétaires 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).

<sup>56</sup> *Op.cit.*, ch. VIII, 3.

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 géniale 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 <sup>57</sup> : 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"

---

<sup>57</sup> 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").

<sup>58</sup> 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 <sup>59</sup> ? 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.

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 <sup>60</sup>. 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

---

<sup>58</sup> Célèbre expression de Lénine pour désigner la fonction sociale de la littérature.

<sup>59</sup> 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).

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

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 <sup>61</sup>. 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 l'arriération de l'écrivain bourgeois, c'est l'arriération du prolétaire lui-même <sup>62</sup> ! 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

<sup>61</sup> 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).

<sup>62</sup> 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.

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 :

*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* <sup>63</sup>.

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* <sup>64</sup>

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'épanouir <sup>65</sup> ? Souvarine ne doute

---

<sup>63</sup> *Staline, op.cit.*, p. 525.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>65</sup> 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

pas que les meilleurs écrivains nouveaux (il cite Choloikov 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 NEP <sup>66</sup>, une vie artistique et littéraire multiforme avait repris, où se côtoyaient 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*" <sup>67</sup> 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*" <sup>68</sup>.

---

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).

<sup>66</sup> Selon les termes de Marc Slonime, "*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 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).

<sup>67</sup> Lénine, *l'art et la révolution*, Payot, 1975, p. 29.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 12.

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'expliquer, sa profonde diversité de fait est un de ses traits constants*"<sup>69</sup>. La 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*"<sup>70</sup>. 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*"<sup>71</sup>, 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, que les conditions du socialisme sont étrangères à leur réussite et, d'autre part, que le contrôle omniprésent du régime sur

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

<sup>70</sup> *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. Cholokhov** (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 rassistes, 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).

<sup>71</sup> *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.

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 <sup>72</sup>. 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 gardiens s'en aperçoivent...<sup>73</sup> ; 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"<sup>74</sup> : *"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"* <sup>75</sup>.

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" <sup>76</sup>, d'œuvres qui n'ont pas été écrites, et d'œuvres qui l'ont été "sous les décombres" de la littérature

<sup>72</sup> 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 !

<sup>73</sup> Soljenitsyne rapporte cette expérience dans *Le chêne et le veau*, *op.cit.*, pp. 9-10.

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

<sup>75</sup> 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".

<sup>76</sup> L'expression est empruntée à Pierre Daix ; il ne fait pas de doute pour lui que les grand 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).



officielle <sup>77</sup>. 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 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 Révolution <sup>78</sup>.

---

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

<sup>78</sup> 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" (*Histoire du marxisme*, Fayard, 2 vol., 1987, 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 délibérément<sup>1</sup>. 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, inaptées par définition à saisir la "*littéralité*"<sup>2</sup>. 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 distincts<sup>3</sup> ; d'autre part, c'est le marxisme qui outrepassé ses droits car,

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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 que

“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”<sup>4</sup>.

**\* 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’ “*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. (Lounatcharski estime même que

---

son auteur soit amené à le préférer, 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 ?

<sup>4</sup> *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).

de plus en plus “*les savants se comportent en larbins conscients des classes dirigeantes*”<sup>5</sup>).

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*”<sup>6</sup>. 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*”<sup>7</sup>. Tous revendiquent le primat de l’analyse de classe<sup>8</sup>, 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 plument 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 décider de ce qui peut plaire

---

<sup>5</sup> *Op.cit.*, pp. 59-61.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> *Op.cit.*, p.213.

<sup>8</sup> 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).

et être utile à la dictature du prolétariat <sup>9</sup>. 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 engagé <sup>10</sup>.*

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*" <sup>11</sup>.

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 prolétariens, il

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> *Op.cit.*, p. 70.

<sup>11</sup> *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).

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*"<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup> ; 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<sup>14</sup>, 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*"<sup>15</sup>. 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 socialiste, et

<sup>12</sup> *Op.cit.*, p. 535.

<sup>13</sup> Cf. J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 51.

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

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

qu'il s'est acquis une réputation durable, justifiée à certains égards, d'esprit ouvert et libéral en matière esthétique <sup>16</sup>. 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*"<sup>17</sup>. 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*"<sup>18</sup>. 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* <sup>19</sup>  
?

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*" <sup>20</sup>. 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.

---

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> *Op.cit.*, p. 198.

<sup>18</sup> "*La politique du Parti en art*", *ibid.*, p. 252.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>20</sup> *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 désagrégateurs 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"<sup>21</sup>, 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 "*idéaliser a posteriori l'esprit révolutionnaire du moujik*"<sup>22</sup>. 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*"<sup>23</sup>. On verrait peut-être encore mal en quoi une telle attitude recèle "*un danger constant pour l'art et pour la société*"<sup>24</sup>, 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 léniniste<sup>25</sup>.

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*"<sup>26</sup>, qu'elle marque "*une rupture profonde du peuple avec l'asiatisme, avec le XVII<sup>e</sup> siècle, avec "la*

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>23</sup> "*Les "compagnons de route" littéraires de la révolution*", *ibid.*, p. 72.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>25</sup> 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).

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



*Sainte Russie*”, avec les icônes et les cafards”<sup>27</sup>, 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-même<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>. 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 commencé<sup>30</sup>, 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”<sup>31</sup>, 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”<sup>32</sup> ; bref, il est incapable d’accepter jusqu’au bout de voir la réalité comme une réalité en gestation, de découvrir derrière l’accidentel, le provisoire et le divers, “l’axe de cristallisation historique”, cet

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>28</sup> 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).

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 103-105.

<sup>30</sup> 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 Soviets qui marqua la prise du pouvoir).

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 221 et 116.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

*“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”* <sup>33</sup>.

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* <sup>34</sup>.

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”* <sup>35</sup>. 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 <sup>36</sup>. Etant *“incapable de regarder ailleurs qu’à ses pieds”*, il donne dans *“une politique timorée,*

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 94, 98, 97.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>36</sup> *“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).

*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*”<sup>38</sup>, 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)<sup>39</sup>. Dans la tourmente de la guerre civile, un romancier observe, s’interroge, compatit : voici qui le rend “*confus, nébuleux, ambigu*”<sup>40</sup> 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*”<sup>41</sup>. 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.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> *Op.cit.*, p. 100.

<sup>41</sup> *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* <sup>42</sup>.

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 <sup>43</sup>. 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 un*

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>43</sup> "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).

*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 portable. 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* <sup>44</sup>.

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, à pénétrer dans la nécessité de ses reculs*" <sup>45</sup> – 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 apparences <sup>46</sup>. 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* <sup>47</sup>.

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

---

<sup>44</sup> *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.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> "*La culture prolétarienne et l'art prolétarien*", *ibid.*, p. 220.

maîtrisée <sup>48</sup>, car “dans cette dynamique prédéterminée de la Révolution, dans sa géométrie politique, réside sa poésie la plus grande” <sup>49</sup>. 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* <sup>50</sup>.

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” <sup>51</sup>. 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 <sup>52</sup>. 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 <sup>53</sup> : 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 <sup>54</sup>. C’est

---

<sup>48</sup> 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 ravages 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).

<sup>49</sup> Ibid., p. 120.

<sup>50</sup> Ibid., p. 119.

<sup>51</sup> Ibid., p. 120.

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> 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).

bien là le présupposé de base de l'étrange 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'électrification<sup>55</sup>, 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" <sup>56</sup>. 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" <sup>57</sup> ; 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 des palais du peuple

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 289.

sur les hauteurs du mont Blanc ou au fond de l'Atlantique" <sup>58</sup>. 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" <sup>59</sup>. La bonne nouvelle annoncée n'est rien moins que celle du "huitième jour de la création" <sup>60</sup>, 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" <sup>61</sup> ; bref, ce qui échappe en tout domaine au "contrôle de la raison et de la volonté" <sup>62</sup>.

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*"<sup>63</sup>. 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

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 286, 289.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 289-291.

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

<sup>61</sup> *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).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>63</sup> "*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.)



la demande adressée aux écrivains en découle 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 <sup>64</sup>. 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 <sup>65</sup>. 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

---

<sup>64</sup> 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).

<sup>65</sup> 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).

intéressant, à savoir que *“dans la création artistique, un rôle considérable revient aux processus subconscients - qui sont plus lents, plus paresseux, plus difficiles à contrôler et à diriger”* (que ceux de la politique) <sup>66</sup>. 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”* <sup>67</sup>, 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”* <sup>68</sup>.

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* <sup>69</sup>.

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”*<sup>70</sup>, 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 ce n'est pas se*

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 484.

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

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 270.

*montrer doctrinaire, c'est juger sainement*"<sup>71</sup>. Reconnaître la spécificité de l'art et de la littérature permet donc surtout de ne pas appeler le dirigisme par son nom<sup>72</sup>. 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.<sup>73</sup>.

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"*<sup>74</sup>. 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"*<sup>75</sup>, ou encore de ceux qui comme André Bielyï ont toutes leurs attaches dans le passé, dans *"un monde qui ne reviendra plus"*<sup>76</sup>. 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"*<sup>77</sup>. Le sort des écrivains et des artistes qui se déclarent ouvertement contre est réglé d'avance. Quant à

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> 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).

<sup>73</sup> 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'affaiblissement spirituel. Il est réaliste, actif, collectiviste de façon vitale, et empli d'une confiance illimitée en l'avenir"*.

<sup>74</sup> *"L'art antérieur à la Révolution"*, *ibid.*, p. 37.

<sup>75</sup> *"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 Sérapion, N. Nikitine, V. Ivanov, E. Zamiatine), *ibid.*, p. 93.

<sup>76</sup> *ibid.*, p. 61 ; les pages consacrées à Bielyï sont un modèle d'intolérance (idéologique et esthétique) : *"Tout son Saint-Pétersbourg 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 rémission, 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).

<sup>77</sup> *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*"<sup>78</sup> 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*"<sup>79</sup>. 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*"<sup>80</sup>. 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 ou culturels<sup>81</sup> : les libertés individuelles, la liberté d'association,

<sup>78</sup> On a fait mention plus haut de cette appréciation de Boudionny.

<sup>79</sup> *Op.cit.*, p. 129.

<sup>80</sup> *Histoire du marxisme*, tome I, pp. 614-615.

<sup>81</sup> Kolakowski, *Le Village introuvable*, (Editions Complexe, 1986), p. 53.

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*"<sup>82</sup>.

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.

---

<sup>82</sup> *Histoire du marxisme, op.cit.*, tome I, 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"* <sup>1</sup>. 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"* <sup>2</sup>. 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) :

*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*

---

<sup>1</sup> *Op.cit.*, p. 270.

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

*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*<sup>3</sup>.

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"<sup>4</sup>. 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 les ambiguïtés natives de cette notion, le rôle équivoque que le discours marxiste lui fait jouer, que l'on pourra du même coup repérer.

---

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

<sup>4</sup> 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.

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*"<sup>5</sup>. 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*"<sup>6</sup> 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 trouver à*

<sup>5</sup> 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.

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



*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* <sup>7</sup>.

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*" <sup>8</sup>, la lucidité de leur vision (le verbe voir est deux fois souligné par Engels), ou leur "*compréhension des rapports réels*" <sup>9</sup>. 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 Vernier <sup>10</sup>, 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 Lukács <sup>11</sup>. 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*" <sup>12</sup>. Sa réussite est grande s'il est doué d'un "*regard pénétrant et clairvoyant*" <sup>13</sup>, qui est en même temps un regard pénétré et inspiré par la nécessité

<sup>7</sup> Lettre d'Engels à Miss Harkness, *op.cit.*, p. 319.

<sup>8</sup> Lénine, *op.cit.*, p. 53.

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

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

<sup>11</sup> 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.

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

<sup>13</sup> "*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 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*

historique, dont il se révèle à l'occasion capable de prévoir le cours <sup>14</sup>. Clairvoyance et fidélité au réel sont donc des qualités essentielles : si elles sont suffisamment développées, elles balaisent 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 <sup>15</sup>.

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*" <sup>16</sup>, que "*plus les opinions de l'auteur demeurent cachées et mieux cela vaut pour l'œuvre d'art*" <sup>17</sup>, que "*la tendance doit ressortir de la situation 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*

---

*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).

<sup>14</sup> 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).

<sup>15</sup> 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 Khraptchenko, *La Personnalité de l'écrivain et l'évolution de la littérature*, Editions du Progrès, Moscou, 1974, pp. 43-47).

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> Lettre à Miss Harkness, *op.cit.*, pp. 317-318.

qu'il décrit" <sup>18</sup>. 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 Lassalle <sup>19</sup> ; ce que Marx précise en ces termes (après avoir corrigé l'analyse historique du dramaturge) : "Tu aurais dû alors, tout naturellement, shakespeareiser 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" <sup>20</sup>. Comprenons 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" <sup>21</sup>. 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, que 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 la*

<sup>18</sup> Lettre à M. Kautsky, *op.cit.*, p. 314.

<sup>19</sup> 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).

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

<sup>21</sup> Lettre à M. Kautsky, *ibid.*, p. 314.

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

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 bévée 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 <sup>23</sup>.

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 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

---

<sup>22</sup> Lettre à Lassalle, *ibid.*, p. 311 ; la pièce a pour sujet la révolte contre les princes dans l'Allemagne du début du XVI<sup>e</sup>, 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.

<sup>23</sup> 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).

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 <sup>24</sup>.

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 <sup>25</sup>. 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 <sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> 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).

<sup>25</sup> Cette double attitude critique s'illustrera de façon exemplaire avec Aragon.

<sup>26</sup> 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 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).

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 <sup>27</sup>, ou, dans les termes de Lukács, "*forme particulière du reflet de la réalité objective*" <sup>28</sup>. 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*" <sup>29</sup>. 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* <sup>30</sup>.

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 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,*

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

<sup>28</sup> *Marx et Engels historiens de la littérature*, p. 68.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>30</sup> *Op.cit.*, pp. 312-313.

*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<sup>31</sup>.*

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.

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

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 314-315.

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*"<sup>32</sup>. 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*"<sup>33</sup>. 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 plongés 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 place dans le domaine du réalisme*"<sup>34</sup>. 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

<sup>32</sup> Lettre à Miss Harkness, *ibid.*, p. 317.

<sup>33</sup> 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).

<sup>34</sup> *Op.cit.*, p.317.



situations extrêmes (révélatrices des contradictions objectives), dans ce qui peut n'être que virtuel ou exceptionnel <sup>35</sup>. 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 ?* <sup>36</sup>

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 Lounatcharski <sup>37</sup>, de tel ou tel critique soviétique patenté, ou avant eux de Lénine lui-même.

#### \* *Lénine, Tolstoï et la critique russe*

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> *Op.cit.*, p. 319.

<sup>37</sup> 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 cas échéant ; de même doit-il aussi "servir de mentor au lecteur" (*Les Destinées de la littérature russe*, *op.cit.*, pp. 93-94).

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 ouvrier<sup>38</sup>. 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"*"<sup>39</sup>.

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 propagande en faveur de l'obscurantisme le plus raffiné et, par suite, le plus abject*"<sup>40</sup>. 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

<sup>38</sup> *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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> *Op.cit.*, p. 26.

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*"<sup>41</sup>. 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'approprier 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*"<sup>42</sup>. 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*"<sup>43</sup>, 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 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*"<sup>44</sup>. 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

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>43</sup> "*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.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 54.

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 <sup>45</sup>.

- *L'héritage de la critique russe*

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<sup>e</sup> siècle, considérés plus tard comme des "prémarxistes" et devenus des classiques de l'enseignements littéraire en URSS, à savoir : Bielski (1811-1848), Dobrolioubov (1836-1861), Pisarev (1840-1868) et Tchernychevski (1828-1889) <sup>46</sup>. En étudiant ce qu'elle appelle "*l'obsession réaliste du XIX<sup>e</sup> 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*"<sup>47</sup>. 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 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*" <sup>48</sup>. Selon sa propre formule,

<sup>45</sup> 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).

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

<sup>47</sup> *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).

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 120.

“*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*”<sup>49</sup>. Bielinski 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*”<sup>50</sup>. 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*”<sup>51</sup>. Sur ce point aussi, les échos seront nombreux, chez Aragon par exemple, mais également chez Sartre et les tenants de “la littérature engagée”.

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*”<sup>52</sup>. 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*”<sup>53</sup>. 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

<sup>49</sup> Cité par R. Robin, *ibid.*, p. 122.

<sup>50</sup> Cité par R. Robin, *ibid.*, pp. 128-129.

<sup>51</sup> Cité par R. Robin, *ibid.*, p. 127.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>53</sup> Cité par R. Robin, *op.cit.*, p. 132.

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* <sup>54</sup>.

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 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” <sup>55</sup>. 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

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

<sup>55</sup> *L'Art et la vie sociale, op.cit.*, p. 75.

“vraie”<sup>56</sup> - 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”<sup>57</sup>. 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”<sup>58</sup>.

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<sup>59</sup>. 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 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)<sup>60</sup>. 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<sup>61</sup> ; au relativisme est substituée l’idée d’un “humanisme

<sup>56</sup> *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).

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>58</sup> Cité par R.Robin, *op.cit.*, p. 114.

<sup>59</sup> 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 indignions” (termes soulignés par l’auteur, *op.cit.*, pp. 72-73.)

<sup>60</sup> 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”.

<sup>61</sup> 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

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 <sup>62</sup>. 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 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*” <sup>63</sup>. 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 soviétique <sup>64</sup>.

---

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).

<sup>62</sup> 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).

<sup>63</sup> *Op.cit.*, p. 76.

<sup>64</sup> Dans la III<sup>ème</sup> 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.



Dès le début du siècle avait été fustigée la “*littérature en décomposition*”<sup>65</sup> : 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<sup>e</sup> 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*”<sup>66</sup>. L’héritage aurait pesé si lourd qu’aucune des théories esthétiques postérieures, jusqu’à celle du 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle continué*”, l’explication par la lourdeur même de l’héritage ne convainc pas : “*si la*

<sup>65</sup> 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).

<sup>66</sup> *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...).

*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<sup>e</sup> siècle*" <sup>67</sup>. 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* <sup>68</sup>.

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<sup>e</sup> 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 considère comme "*une autre histoire*" <sup>69</sup>, 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*" <sup>70</sup>. La solution de l'énigme est aussi peu

<sup>67</sup> *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.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>69</sup> 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.

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

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<sup>ème</sup> 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.

### 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*<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>, 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

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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).

que cette série réalise la fusion de l'écrivain individuel dans une personnalité collective <sup>3</sup>, 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" <sup>4</sup>. 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 <sup>5</sup>, 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" <sup>6</sup>. 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 <sup>7</sup>, 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 qui le livre donne la parole <sup>8</sup>. A travers les récits édifiants de la

<sup>3</sup> 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*", *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, L'Age d'homme, 1974, p. 115.

<sup>4</sup> In Soljenitsyne, *op.cit.*, p. 65.

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

<sup>6</sup> Gorki, in M. Heller, *op.cit.*, p. 105.

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

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

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" <sup>9</sup>.
- "Le dépassement des normes est le chemin le plus court vers la liberté" <sup>10</sup>.
- Tu dois le respect à tes "maîtres" <sup>11</sup>.

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 <sup>12</sup>, 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 <sup>13</sup>. 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 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*

<sup>9</sup> 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*".

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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.

*socialiste*”<sup>14</sup>. 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*”<sup>15</sup>.

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<sup>16</sup> 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<sup>ème</sup> 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.

### \* *Une poésie de la violence*

---

<sup>14</sup> *Op.cit.*, p. 67.

<sup>15</sup> 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*”...

<sup>16</sup> 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.

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 <sup>17</sup>. 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<sup>er</sup> 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 <sup>18</sup> - ce qui va en effet advenir puisque la rupture définitive avec Breton sera consommée en mars 1932. Aragon a pu dans toute cette affaire être victime de pressions, de manœuvres ou de malentendus <sup>19</sup>, mais

<sup>17</sup> 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.*

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

<sup>19</sup> 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



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*<sup>20</sup>.

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<sup>21</sup>, 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<sup>22</sup>

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<sup>er</sup> 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

---

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.

<sup>20</sup> 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)*".

<sup>21</sup> 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

<sup>22</sup> 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*".

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*”<sup>23</sup>. Ce poème, écrit sur le sol soviétique en septembre-octobre 1930 (pour ses trois premières parties) et début décembre (pour la quatrième partie)<sup>24</sup>, réservé en priorité à une publication soviétique<sup>25</sup>, 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*”<sup>26</sup>. 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 donnée une image plus proche de la réalité*<sup>27</sup>.

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 :

<sup>23</sup> 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).

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

<sup>25</sup> *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).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>27</sup> *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  
J'ai connu le manque de tout qui dure depuis des années...*

*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*<sup>28</sup>.

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 *Béloromorkanal*, 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*<sup>29</sup>.

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 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

---

<sup>28</sup> *Front Rouge*, *ibid.*, p. 166.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 148.

des années plus tard il suscite chez son auteur <sup>30</sup>, 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* <sup>31</sup>.

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 du sifflement, qui devient même dans la deuxième partie du poème le sifflement irrésistible du "train rouge" de la Révolution mondiale en marche <sup>32</sup>.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> *Op.cit.*, p. 163.

<sup>32</sup> 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 :

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  
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 Proletariat sur la bourgeoisie  
pour l'anéantissement de cette bourgeoisie  
pour l'anéantissement total de cette bourgeoisie*

---

*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*

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*"<sup>33</sup> :

*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 capitaliste<sup>34</sup>. Le passage consacré aux "*saboteurs du Plan quinquennal*"<sup>35</sup> est immédiatement suivi de cette apostrophe aux Jeunesses communistes invitées à faire du passé table rase, comme à renier père et mère :

---

<sup>33</sup> *Op.cit.*, pp. 164-165.

<sup>34</sup> 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 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).

<sup>35</sup> 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*

*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 dialectique <sup>36</sup>.*

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 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*" <sup>37</sup>. 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 <sup>38</sup>. 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,

---

*Mort aux saboteurs du Plan Quinquennal...*

<sup>36</sup> Pour l'ensemble des extraits du poème, *op.cit.*, pp. 160-170.

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

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 152.

“souligner comment, et avec quelle rapidité, le langage de *Front Rouge*, allait, en France, j’ose dire se démoder”<sup>39</sup>. Il est clair que le “*Feu sur Léon Blum*” n’allait plus être de mise<sup>40</sup>, en effet, de même que le “*ton de cruauté*” du poème, qui disparaîtra, après quelques rechutes toutefois<sup>41</sup>. C’est bien pourquoi on pourrait s’abstenir de tirer de son oubli<sup>42</sup> 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 reprendre à son compte par la suite, et qui le fera hurler avec les loups en 1937 ou en 1949 comme déjà en 1930<sup>43</sup>.

*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

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> Oubli qui n’est pas total : on a vu par exemple nombre des passages reproduits ici reflleurir 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 ?

<sup>43</sup> 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).



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*<sup>44</sup>

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<sup>45</sup>. Là encore le poète voit juste et loin, qui annonce la militarisation de la pensée et de l'art contemporaine du "réalisme socialiste"<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> 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.).*

<sup>45</sup> Dans les *Vases communicants* (écrit peu de temps après *Front Rouge*), A. 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).

<sup>46</sup> 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.

Ce qui ne va pas davantage “se démoder”, c’est cette évidente mystique de l’URSS dont *Front Rouge* est tellement exemplaire<sup>47</sup>. 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<sup>48</sup>.

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 ...*”<sup>49</sup>. 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 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<sup>50</sup>. 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

<sup>47</sup> 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.*

<sup>48</sup> 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).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 148.

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

réalisme socialiste <sup>51</sup>. 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  
contre la routine et l'obstination* <sup>52</sup>.

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

---

<sup>51</sup> 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).

<sup>52</sup> *Op.cit.*, p. 166.

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*”<sup>53</sup>. 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 ?

---

<sup>53</sup> 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 <sup>1</sup>. 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*" <sup>2</sup>. 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 <sup>3</sup>.

#### \* 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

<sup>1</sup> 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.).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p 125.

<sup>3</sup> 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*".

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*"<sup>4</sup> : 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'idéologies toujours plus ou moins conservatrices ou réactionnaires) et une tendance réaliste grâce à laquelle la réalité sociale d'une époque se trouve dévoilée<sup>5</sup>. 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 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 Choloïkhov<sup>6</sup>.

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

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

<sup>5</sup> Voir *supra*, chapitre 1.1.3.

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



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 <sup>7</sup>. 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* <sup>8</sup>.

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" <sup>9</sup>. 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 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" <sup>10</sup>.*

<sup>7</sup> 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*.

<sup>8</sup> *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".

<sup>9</sup> *L'œuvre poétique*, tome VI, p. 1993.

<sup>10</sup> *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. Pérés 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. Quant à R. Medvedev (*Le Stalinsisme*, Seuil, 1972, pp. 461-462) 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.

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 soient entraînés au travail actif de l'édification socialiste, à l'étude attentive et profonde de la réalité*<sup>11</sup>

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

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

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*"<sup>12</sup>. 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*<sup>13</sup>.

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<sup>14</sup>.

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",

<sup>12</sup> *Op.cit.*, p. 580.

<sup>13</sup> *Op.cit.*, p. 172.

<sup>14</sup> 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 prolétariens : "*c'est la littérature dans sa totalité qui était associée à la vie d'une nation désormais sans classes*" (*ibid.*, p. 172).

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 imparti 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 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<sup>15</sup>. 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

<sup>15</sup> 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.

tout dans le recours à la “conception du monde” matérialiste <sup>16</sup>, 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 spécificité littéraire, et “*ses relations dialectiques complexes*” avec l’idéologie <sup>17</sup>. 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*” <sup>18</sup> ; bref, le concept de méthode permettrait de “*saisir l’unité organique de l’œuvre en relation avec une conception du monde*” <sup>19</sup>. 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*” <sup>20</sup>. La liberté de création est

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> *Op.cit.*, pp. 188-189.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>20</sup> *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 : “*œ 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*).

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

Heureux l'écrivain qui vit dans une telle société... On comprend mieux que pour bénéficier de ses effets libérateurs, il doit 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 marxisme <sup>22</sup> : 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

<sup>21</sup> Cité par R. Robin, *op.cit.*, p. 40.

<sup>22</sup> 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).

la bourgeoisie, mettent fin à l'existence même des classes ; ils sont la classe universelle<sup>23</sup>, 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*"<sup>24</sup>. L'écrivain doit braquer son regard vers le "*But*" et contribuer, à sa manière, 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*<sup>25</sup>. 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<sup>26</sup>. 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

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

<sup>24</sup> 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 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).

<sup>25</sup> 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 (art. cit., 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*".

<sup>26</sup> 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.

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"<sup>27</sup>.

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 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 progrès<sup>28</sup> ; romantisme parfaitement accordé au réalisme donc, au point qu'Aragon, reprenant une formule de Gorki<sup>29</sup>, pourra affirmer : "*Réalisme socialiste ou romantisme révolutionnaire : deux noms d'une même chose*"<sup>30</sup>. 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 Lénine<sup>31</sup> : "*Il faut rêver !*". Il le faut, proclame-t-il

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> 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*".

<sup>29</sup> 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).

<sup>30</sup> 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).

<sup>31</sup> 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.



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 !<sup>32</sup>. 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 l'héroïsme du Parti Communiste. Le but de l'UES est la création d'œuvres d'art dignes de la grande époque du Socialisme*<sup>33</sup>.

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*<sup>34</sup>

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

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> *La Littérature Internationale* n° 3, 1934, p. 174.

<sup>34</sup> *Op.cit.*, p. 15.

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 <sup>35</sup>.

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 <sup>36</sup>. 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 :

---

<sup>35</sup> 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 à faire sien 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*".

<sup>36</sup> 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 appelé que l'objectif pédagogique, défini par le Parti, assigne ses limites à la liberté artistique.

*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*<sup>37</sup>.

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"*<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> *Op.cit.*, (Esprit, 1959), pp. 358-359.

<sup>38</sup> 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. Fadéev<sup>1</sup> 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 années de la dictature du prolétariat, comme la littérature idéologiquement la plus avancée du*

---

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

monde”<sup>2</sup> ; 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 CONTRAIRE<sup>3</sup>, 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”<sup>4</sup>.*

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*

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> *Ibid.*, (Aragon), p. 163.

*niveau général de la littérature, parce que leur art est un art de grande synthèse historique*<sup>5</sup>.

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<sup>6</sup>. 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<sup>7</sup>. 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<sup>8</sup>. 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 seule volonté*

<sup>5</sup> *Op.cit.*, p. 1028 ; repris par Aragon, *op. cit.*, p. 163.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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*".

<sup>8</sup> Voir *supra* 1.1.3.

*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...<sup>9</sup>*

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 <sup>10</sup>, 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 permît 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 <sup>11</sup> [...] 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 avons tout lieu de l'entendre à sa naissance, et qui a entraîné pour moi, notamment, que je m'en sois*

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> 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*.

*réclamé pendant plus de quarante années, même devant les abus indéniables qui ont pu diversement en être faits suivant les époques*<sup>12</sup>.

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*<sup>13</sup>.

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 modèle à suivre et à adapter<sup>14</sup> : "*L'AEAR saura exprimer dans les conditions nationales de la*

<sup>12</sup> *Op.cit.*, pp. 164-165.

<sup>13</sup> 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*.

<sup>14</sup> 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.



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" <sup>15</sup>. 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 Fadéev <sup>16</sup>.

Paul Vaillant-couturier, sous le titre exaltant de "*Littérature libre d'un pays libre*"<sup>17</sup>, 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" <sup>18</sup> ; 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" <sup>19</sup>. 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" <sup>20</sup>, 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 littérature"<sup>21</sup>. 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

---

<sup>15</sup> *Op.cit.*, p. 1157.

<sup>16</sup> *Op.cit.*, p. 165.

<sup>17</sup> 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).

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

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1157.

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

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 141.

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* <sup>22</sup>.

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 militaire <sup>23</sup>, 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.

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

<sup>23</sup> 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 communiste 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*<sup>24</sup>.

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*"<sup>25</sup>, 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-uns<sup>26</sup> et dans certaines erreurs d'interprétation. Les

<sup>24</sup> *Op.cit.*, p. 575.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>26</sup> Quand Medvedev fait référence à "*certaines 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 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.

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 de 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* <sup>27</sup>.

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 <sup>28</sup>. L'essentiel est qu'il a rituellement servi à rappeler l'obligation d' *“engagement”* <sup>29</sup> 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 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*

<sup>27</sup> Medvedev, *idem*.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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).

*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..."*<sup>30</sup>, 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*<sup>31</sup>.

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*<sup>32</sup>.

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,

<sup>30</sup> Ibid., p. 577.

<sup>31</sup> "*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.

<sup>32</sup> Ibid., p. 127.

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*" <sup>33</sup>.

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 <sup>34</sup>. 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*" <sup>35</sup>. 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 littéraire au politique*" <sup>36</sup>, "*le marxisme met à la disposition de l'écrivain un instrument de connaissance de la réalité sociale supérieur à tout autre*" <sup>37</sup>, la fondation de l'Union des écrivains soviétiques permettait, pour la première fois, de dépasser "*l'opposition mécanique des*

<sup>33</sup> *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).

<sup>34</sup> *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.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 296-297.

<sup>36</sup> *Op.cit.*, p. 224.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 188.

*citoyens et du pouvoir, de la liberté de création et de l'engagement*"<sup>38</sup>, 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"*<sup>39</sup>.

Quelles que soient leurs raisons particulières de s'en tenir rétrospectivement à la version optimiste de la naissance du réalisme socialiste en 1932-1934<sup>40</sup>, 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*<sup>41</sup>.

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 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.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> *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.

### \* *Le pari d'Aragon*

Dans sa biographie de l'écrivain <sup>42</sup>, 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 <sup>43</sup>. 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 <sup>44</sup>*

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<sup>45</sup>. De même l'intervention de l'Etat n'est-elle comprise que comme le signe d'une louable sollicitude :

*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*

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

<sup>43</sup> 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".

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.278.

<sup>45</sup> 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).



*l'indiscutable garant ? [...] Le réalisme socialiste est l'objectif des écrivains progressistes du monde entier* <sup>46</sup>.

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

*Aragon vivra jusque 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* <sup>47</sup>.

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 implications <sup>48</sup>, de même que n'était pas compris pour ce qu'il disait sans tout à fait le dire le fameux Béломorkanal, 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 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* <sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Daix, *Ibid.*, p.278.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> 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, in *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.

<sup>49</sup> *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*.

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 ?* <sup>50</sup>

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" <sup>51</sup>. 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 <sup>52</sup>. 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 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" <sup>53</sup>. 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

<sup>50</sup> *L'œuvre poétique*, tome VI, p. 168.

<sup>51</sup> *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.

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> *op.cit.*, p. 192.

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 la lumière des poètes, la nécessité d'une politique nationale. Si bizarre que cela paraisse. A imaginer du même coup un langage qui 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*<sup>54</sup>

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

<sup>54</sup> *Op.cit.*, p. 192.

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*"<sup>55</sup>. 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 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

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 190.

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 1er 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*"<sup>1</sup>.

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*"<sup>2</sup>. 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 la

<sup>1</sup> 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 consignants 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 naïf 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.

<sup>2</sup> *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.

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 France<sup>3</sup>.

Dans son commentaire de 1975<sup>4</sup>, 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 déchanter<sup>5</sup>.*

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 littéraires

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> *L'œuvre poétique*, tome VI, "*D'UN CONGRES et de ce qui s'ensuivit*", pp. 189-196.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 191.

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 doit être au préalable un bon philosophe. Ce n'est pas simple à ce point"* <sup>7</sup>. 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"*<sup>8</sup>. 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"*<sup>9</sup>. 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* <sup>10</sup>.

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 et

---

<sup>6</sup> 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).*

<sup>7</sup> In Pérus, *op.cit.*, p. 299.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Commune 13-14*, p. 55.

<sup>10</sup> *Commune 13-14*, p. 55.



transparente, qui doit pouvoir être aisément “reconnue comme telle”, être immédiatement traduite, donc, en langage clair <sup>11</sup>.

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” <sup>12</sup> 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” <sup>13</sup> : contemporain de la naissance d’un “nouveau type d’homme” <sup>14</sup>, 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” <sup>15</sup>. Rien de très nouveau donc, et rien de vraiment rassurant (de notre 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

<sup>11</sup> 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”).

<sup>12</sup> L’expression est de Boukharine.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> “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.

<sup>15</sup> *Idem.*

doit “rêver” en s'appuyant sur les tendances réelles du développement”<sup>16</sup>. 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”<sup>17</sup>. 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<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>. 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 :

*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*

<sup>16</sup> *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.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 56. La formule figure elle aussi, on l'a vu, dans les statuts de l'UES.

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> *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.

*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* <sup>20</sup>.

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*" <sup>21</sup>. 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*"<sup>22</sup>. 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.

<sup>20</sup> Ce passage est entièrement reproduit par Aragon (*ibid.*, p. 193).

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> *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 <sup>23</sup>, 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" <sup>24</sup>. 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..." <sup>25</sup>.

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 <sup>26</sup>.*

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

<sup>23</sup> Le rapport s'intitule "Littérature internationale contemporaine et tâches de l'art prolétarien".

<sup>24</sup> *Op.cit.*, p. 194.

<sup>25</sup> *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.

<sup>26</sup> *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".

quoï tendait le discours de Radek : rassembler les écrivains antifascistes 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"* <sup>27</sup>. 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"* <sup>28</sup>. 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"* <sup>29</sup>. 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"* <sup>30</sup>. 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,

<sup>27</sup> D'après la reproduction de ce discours dans la revue *Tel Quel* n° 69 (1977), p. 30.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>30</sup> *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 Odysseéen, 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'Odysseée d'un Joyce peut bien apporter de sain, d'utile, de vivifiant à un peuple constructeur qui écrit son Iliade"* (*idem*).

car elle “n’a absolument pas enregistré la totalité de la vie”<sup>31</sup>, 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”<sup>32</sup> :

*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*<sup>33</sup>.

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*”<sup>34</sup>, 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<sup>35</sup> 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

<sup>31</sup> 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 la modernité : une tête coupée, le “psychologisme”, en fait renaître aussitôt une autre, le “schématisme””.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>34</sup> La formule est de Jean-Louis Houdebine, dans son commentaire du rapport de Radek, *Tel Quel, op.cit.*, p. 48.

<sup>35</sup> Herzfelde fut avec George Grosz à l’origine des premières manifestations Dada à Berlin.

et sans perspective constructive. Mais il s'attire une réplique très 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*<sup>36</sup>.

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 *Béломorkanal*, avance sa célèbre formule : "*Le marxisme c'est la conscience du social ; la culture c'est la conscience du psychologique*"<sup>37</sup>.

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*<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> *Commune*, 13-14.

<sup>38</sup> *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*"<sup>39</sup>; 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<sup>40</sup>, 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 Lukàcs, 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 le fait Radek, qui poursuit en ces termes :

---

<sup>39</sup> 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*").

<sup>40</sup> 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 du 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 *Béломорканал* : 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*<sup>41</sup>

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 le répéter : on peut faire de la bonne littérature avec de bons sentiments<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> *Front Rouge* (voir *supra*, ch.1.1.4.).

<sup>42</sup> 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).

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 <sup>43</sup>.

Le rapport d'ouverture <sup>44</sup> 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 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*" <sup>45</sup>. La figure emblématique de cette

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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*".

<sup>45</sup> *Op.cit.*, p. 13.

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*"<sup>46</sup>. 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<sup>47</sup>.

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*<sup>48</sup>.

Gorki dénonce donc une sorte d'histoire bourgeoise de la culture<sup>49</sup> (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*"<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> *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.

<sup>49</sup> 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*".

<sup>50</sup> *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

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<sup>51</sup> ; 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*"<sup>52</sup>. En d'autres 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*"<sup>53</sup>.

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.

---

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).

<sup>51</sup> Essentiellement, rappelons-le, dans *Matérialisme et empirio-criticisme*.

<sup>52</sup> Op.cit., p. 24.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

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* <sup>54</sup>.

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 voie refuser l'habituelle reconnaissance de ses mérites techniques <sup>55</sup> :

*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* <sup>56</sup>.

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*

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup> *Op.cit.*, p. 41.

*capacités individuelles les plus précieuses de l'homme, au nom de sa victoire sur les forces de la nature, au nom de sa santé* <sup>57</sup>.

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 froide <sup>58</sup>. 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*" <sup>59</sup>. Comme chez Gorki et Radek, la condamnation de la littérature occidentale contemporaine est sans appel :

*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*

---

<sup>57</sup> *Op.cit.*, p. 41.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> Jdanov, *op.cit.*, pp. 12-13.

*se produit maintenant une dégénérescence générale de ses thèmes et de ses talents, de ses auteurs et de ses héros* <sup>60</sup>.

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 cléricisme, 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* <sup>61</sup>.

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 totale du terrain indispensable à une telle transplantation <sup>62</sup>. 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

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 13. On a vu que des critiques marxistes dénonçaient déjà en 1905-1908 la “littérature en décomposition” (*supra* 1.1.3.).

<sup>61</sup> *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).

<sup>62</sup> 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.

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 <sup>63</sup> ? 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 <sup>64</sup>.

#### \* *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 <sup>65</sup>, les membres de l'Association s'engageant à l'"*exprimer dans les conditions nationales de la culture française*" <sup>66</sup>. Cette dernière précision est en soi parfaitement compatible avec le fait que la validité universelle du mot d'ordre (sa 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 !*" <sup>67</sup>. 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

<sup>63</sup> 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).

<sup>64</sup> 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).

<sup>65</sup> Voir *supra*, 1.2.2.

<sup>66</sup> *L'œuvre poétique*, tome VI, p. 183.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 184. Tous ces slogans sont reproduits en gros caractères.



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”* <sup>68</sup> ; 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 salut <sup>69</sup> ; 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 exploités drapés dans les trois couleurs de la Banque, du commerce et de l’industrie, sont les seuls véritables et légitimes héritiers* <sup>70</sup>.

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”* <sup>71</sup> ; mais les choses ne sont pas aussi

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>69</sup> 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).

<sup>70</sup> *Op.cit.*, p. 183.

<sup>71</sup> *Op.cit.*, p. 183.

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* <sup>72</sup>.

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 hégélienne <sup>73</sup>. 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*" <sup>74</sup>. 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 ?

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 <sup>75</sup>, 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

<sup>72</sup> *Idem*. L'expression "*remise sur ses pieds*" est soulignée dans le texte du discours.

<sup>73</sup> "*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).

<sup>74</sup> *Idem* (pour toutes les formules de Marx que nous citons).

<sup>75</sup> 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).

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 <sup>76</sup>. 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 <sup>77</sup>.*

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 <sup>78</sup> : 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.

---

<sup>76</sup> 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).

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> 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.

Avant de revenir plus longuement sur le premier de ces points <sup>79</sup>, 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 son renversement (le fait de "*remettre la culture sur ses pieds*") n'impliquerait-il pas des procédures inverses de canonisation et d'excommunication <sup>80</sup> ? 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*" <sup>81</sup> 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 pilleurs 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

<sup>79</sup> Dans notre étude de *Pour un réalisme socialiste*, chapitre 1.3.3.

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> Nous avons cité, quelques pages plus haut, l'ensemble du passage où figure cette formule.

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 1934<sup>82</sup>. 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'humanisme<sup>83</sup>, et que c'est elle qui désigne "*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 Ecrivains 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

---

<sup>82</sup> 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).

<sup>83</sup> 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 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).

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 Ecrivains ? 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...<sup>84</sup>.*

*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...<sup>85</sup>.*

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)<sup>86</sup>, 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

---

<sup>84</sup> 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.

<sup>85</sup> *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).

<sup>86</sup> 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).

à faire prévaloir “*les différences*” sur “*les ressemblances*”<sup>87</sup>, 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 des écrivains soviétiques*”<sup>88</sup>, 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*”<sup>89</sup>.

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.

---

<sup>87</sup> 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).

<sup>88</sup> “*L’AEAR, à l’image des écrivains soviétiques, saura se lier profondément aux masses...*” (*op.cit.*, p. 183).

<sup>89</sup> *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 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 PREMIERS PAS DU REALISME 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 ouvrier<sup>1</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> Bernard Pudal en a fait la démonstration très convaincante dans son ouvrage de "*sociologie historique*" du PCF, *Prendre Parti*, Presses de la FNDSF, 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 fondation de l'AEAR est l'aboutissement tardif des efforts de l'Union internationale pour créer en France une organisation communiste de la littérature prolétarienne<sup>1</sup>. Aussi est-ce

---

<sup>1</sup> 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

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*”<sup>2</sup> - 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*”<sup>3</sup> - 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 qu’une “*littérature contre-révolutionnaire jusqu’à la moelle des os*”<sup>4</sup>, 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

---

fondé à l’occasion du IV<sup>e</sup> 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*”).

<sup>2</sup> Formule de Léon Moussinac (février 1932), citée par J.-P. Morel, *op.cit.*, p. 411.

<sup>3</sup> 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.

l'analyse et de la lutte de classes <sup>5</sup> : 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 <sup>6</sup>. 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*" <sup>7</sup>. 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 <sup>8</sup>, 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 révolutionnaire*" <sup>9</sup>. Il lui suffit que cette littérature soit "l'expression" de l'identité ouvrière, de l'authenticité de l'expérience ouvrière, au lieu

---

<sup>4</sup> *L'Humanité*, 5 décembre 1932.

<sup>5</sup> A. Thérive a d'abord publié un "*Plaidoyer pour le naturalisme*" (*Comœdia*, 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).

<sup>6</sup> L. Lemonnier déclare ne pas vouloir s'embarasser "*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).

<sup>7</sup> *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).

<sup>8</sup> *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.

<sup>9</sup> 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).

d'en proposer la transformation <sup>10</sup>. De fait, Poulaille refuse très explicitement une littérature qui aurait l'air d'être "née d'un essai d'acclimatation soviétique" <sup>11</sup>, et il reproche aux marxistes de vouloir accrédi-ter "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" <sup>12</sup>. 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* <sup>13</sup>.

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 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

---

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> *Nouvel âge littéraire*, p. 186.

<sup>12</sup> *Nouvel âge*, la revue publiée par Poulaille pendant l'année 1931 (cité par Morel, *op.cit.*, pp. 398-399).

<sup>13</sup> 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'ouvriérisation" 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).

sur le modèle de la RAPP ou de la Ligue allemande, et avec une doctrine analogue”<sup>14</sup>, 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)”<sup>15</sup>, 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”<sup>16</sup>. 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”<sup>17</sup>, et Aragon “une ordure confusionnelle”<sup>18</sup>.

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 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

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Morel, *op.cit.*, p. 98.

<sup>16</sup> Cité par Morel, *ibid.*, p. 174 ; le comité directeur témoigne de cette intention puisqu’il réunit A. Einstein, M. Gorki, U. Sinclair, M. Ugente, 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”.

<sup>17</sup> “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).

<sup>18</sup> *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).

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<sup>19</sup> ou le "révolutionnaire indépendant" Panaït Istrati<sup>20</sup>. 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*"<sup>21</sup>.

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, émergent au cours des années vingt une demande semblable de réalisme et l'invocation d'une tradition héritée du XIX<sup>e</sup> 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*

<sup>19</sup> 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).

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> Un an plus tard Aragon revendique la paternité de la résolution de Kharkov sur *Monde*, en 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).

*l'autorité du fondateur*"<sup>22</sup>. 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*"<sup>23</sup>. 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 doctrinaux 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*"<sup>24</sup>.

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*"<sup>25</sup>. 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 présupposés 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 révolutionnaire en dehors du parti<sup>26</sup>. 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

<sup>22</sup> Morel, *op.cit.*, p. 223.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>25</sup> Art. cité (note 18), p. 33.

<sup>26</sup> 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.



rupture est définitivement consommée <sup>27</sup>. 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*" <sup>28</sup>. 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*" <sup>29</sup> ! "

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* <sup>30</sup>, ou comme Parijanine et Victor Serge qui font connaître en 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 <sup>31</sup>. Quant à Barbusse,

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> Morel, *op.cit.*, p. 427.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>30</sup> 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 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).

<sup>31</sup> 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

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*"<sup>32</sup>.

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<sup>33</sup>. Cet empressement auprès du camarade indocile, attestée de bien d'autres façons<sup>34</sup>, 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 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

---

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.

<sup>32</sup> Cité par Morel, *op.cit.*, p. 428. Fréville ajoute de façon provocante : "*De la "propagande" et de la meilleure !*".

<sup>33</sup> *Commune*, édit. du CNRS, 1988, pp. 14-15.

<sup>34</sup> 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).

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 <sup>35</sup>, 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*" <sup>36</sup>. Fin 1932, Béla Illés tire les enseignements du congrès pour l'UIER :

*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* <sup>37</sup>.

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,

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> 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 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.

<sup>37</sup> Cité par W. Klein, *op.cit.*, p. 25.

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<sup>38</sup>, auquel Barbusse et Vaillant-Couturier ont réussi à convaincre Gide de participer<sup>39</sup>.

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 :

*[...] 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*<sup>40</sup>.

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

---

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Lottman fait état de ces démarches, *op.cit.*, pp. 120-121. Rappelons que Gide est applaudi et courtoisé 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).

<sup>40</sup> *Op.cit.*, p. 447.

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 <sup>41</sup>. 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  
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 <sup>42</sup> ; 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

<sup>41</sup> 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*".

<sup>42</sup> 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 survivra à l'actualité de 1932.

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<sup>43</sup>. 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<sup>44</sup>, des meetings de protestation après les émeutes de février 1934<sup>45</sup>, ou des grandes réunions où s'impose la question brûlante de l'engagement des écrivains<sup>46</sup>.

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<sup>47</sup>. 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*

<sup>43</sup> 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 découvrirait 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 Bâisseurs de la vie nouvelle*, en particulier), Barbusse (dans son *Staline*)... tous prennent la responsabilité de dire ce qu'ils ont cru voir et comprendre.

<sup>44</sup> 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'acquittement triomphal de celui qui allait devenir l'un des grands héros de la geste communiste (*op.cit.*, tome I, pp. 421-427).

<sup>45</sup> 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).

<sup>46</sup> 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 des écrivains soviétiques (*op.cit.*, pp. 122-123 et 133-134) ; nous évoquerons plus loin cette dernière réunion.

<sup>47</sup> 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.

*combat - sans compromis - pour la civilisation socialiste, la voie du marxisme-léninisme*"<sup>48</sup>. Mais, même après le passage de la tactique du front unique (de classe) à celle de l'unité d'action<sup>49</sup>, 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 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*<sup>50</sup>.

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 séparait, 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

<sup>48</sup> *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.

<sup>49</sup> Sur la chronologie de ce changement tactique, les atermoiements de l'Internationale et du PCF, voir Robrieux, *op.cit.*, tome I, pp. 454-457.

<sup>50</sup> Aragon, *op.cit.*, p. 275.

patrie, sa foi dans le progrès, sa culture <sup>51</sup>. 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 acceptables 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 "*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*

---

<sup>51</sup> 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).



*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*<sup>52</sup>.

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 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 Ecrivains 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*<sup>53</sup>.

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

---

<sup>52</sup> *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.

<sup>53</sup> *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...*".

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 <sup>54</sup>.

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 fascistes, 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* <sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Nous y reviendrons plus loin à propos des réflexions d'Aragon et de Moussinac sur le réalisme socialiste.

<sup>55</sup> Jdanov, *op.cit.*, p. 13.

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 a été en URSS, après les rigueurs de la littérature prolétarienne <sup>56</sup>. 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 ?

#### \* *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 volontés<sup>57</sup>. 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* <sup>58</sup>.

<sup>56</sup> *Op.cit.*, pp. 134 et 146.

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> *op.cit.*, p. 77.

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*")<sup>59</sup>. 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<sup>60</sup>, 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*

<sup>59</sup> 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 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).

<sup>60</sup> 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.

*bien que quand il se préoccupe uniquement du vrai. La littérature n'a pas à se mettre au service de la Révolution* <sup>61</sup>.

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*" <sup>62</sup>. 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 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 <sup>63</sup>, 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" <sup>64</sup> 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

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>63</sup> Dans le tome V de *L'Oeuvre poétique*, Aragon en rappelle le passage suivant : "*Je me suis pour un temps très long, volontairement déconvenu 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 d'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.

<sup>64</sup> 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).

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"* <sup>65</sup>. 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 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"* <sup>66</sup>.

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*

<sup>65</sup> 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).

<sup>66</sup> 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).

*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* <sup>67</sup>.

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 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

---

<sup>67</sup> 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).

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*" <sup>68</sup>. Cette question, qui oppose Barbusse aux autres membres de l'AEAR (ainsi qu'à des hommes comme Ehrenbourg et Becher, porte-parole des 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*" <sup>69</sup>. 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

---

<sup>68</sup> *Op.cit.*, p. 43.

<sup>69</sup> 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).



d'une multitude de personnalités prestigieuses <sup>70</sup>. 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 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 <sup>71</sup>. 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*

---

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> 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).

*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.

### 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*<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>, ou que de grandes œuvres, "*que leurs auteurs se réclament ou non de cette*

<sup>1</sup> Aragon écrit par exemple dans *L'Oeuvre 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*".

<sup>2</sup> *Commune* n° 10, mars-avril 1934. Nous citons cet article d'après sa reproduction dans *L'Oeuvre 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).

<sup>3</sup> 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 chantre 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" <sup>4</sup>. 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.

---

<sup>4</sup> "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 <sup>1</sup>, 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 <sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>. 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*", "*passé 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<sup>4</sup>.

#### \* 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*"<sup>5</sup>. 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 qui, cependant, ne

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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*".

<sup>5</sup> *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.

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* <sup>6</sup>.

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*" <sup>7</sup>. 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*".

<sup>6</sup> Préface de 1964, édit. Folio (1976), pp. 37-38 (nous citerons également le texte du roman dans cette édition).

<sup>7</sup> *Commune* n° 17, janvier 1935 ; nous citons cet article d'après sa reproduction dans *L'Oeuvre 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 fit 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 ?" <sup>8</sup>.*

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*" <sup>9</sup>. 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 <sup>10</sup>, 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*" <sup>11</sup>. 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*" <sup>12</sup> - et ceci compte tenu de l'objectif premier : se rendre accessible aux masses. Remarquons au passage que

<sup>8</sup> "*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).

<sup>9</sup> *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).

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>12</sup> *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"<sup>13</sup>. 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"<sup>14</sup>. 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"<sup>15</sup> ? 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

<sup>13</sup> *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.

<sup>14</sup> *L'Œuvre poétique*, tome VI, p. 173

<sup>15</sup> *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 <sup>16</sup> ?

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*" <sup>17</sup>. 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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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)<sup>18</sup>. 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 surréaliste<sup>19</sup>. 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*"<sup>20</sup> : 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 humaines<sup>21</sup>. 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*"<sup>22</sup>. 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,

<sup>18</sup> S. Ravis se réfère elle-même à l'ouvrage d'Auerbach, *Mimésis* (Gallimard édit., p. 487).

<sup>19</sup> 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.).

<sup>20</sup> Cité par S. Ravis, *op.cit.*, p. 363.

<sup>21</sup> Voir par exemple Michel Raimond, *Le Roman* (A. Colin édit., 1988) ou Milan Kundera, *L'Art du roman* (Gallimard édit., 1986).

<sup>22</sup> *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 prospective*", 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<sup>23</sup>. 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*"<sup>24</sup>.

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

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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"* <sup>25</sup>.

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'emballé"* 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 <sup>26</sup>. 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).

<sup>25</sup> *Op.cit.*, p. 35-36.

<sup>26</sup> *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)<sup>27</sup>, 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.

\* *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<sup>28</sup> ; 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<sup>29</sup>, elle a son unité propre, telle une nouvelle écrite dans la manière des réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle

<sup>27</sup> "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).

<sup>28</sup> 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).

<sup>29</sup> *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.

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 catéchisé, mais convaincu, conclura de lui-même à la nécessité, à l'inéluctabilité d'un changement*"<sup>30</sup>. 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*"<sup>31</sup>. Avec la deuxième partie, "*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*"<sup>32</sup>. 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 raison<sup>33</sup>. Avec Catherine apparaissent quelques indices d'une contrepartie positive, elle a dévoré une "*énorme littérature*

<sup>30</sup> *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.

<sup>31</sup> 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*".

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>33</sup> 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.



*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 famille<sup>34</sup>. 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 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 Suleiman<sup>35</sup> ; 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.

<sup>34</sup> L’auteur rappelle fréquemment le mandat de Bakou envoyé par le père (qui exploite là-bas des puits de pétrole).

<sup>35</sup> 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.

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 populaire <sup>36</sup>. 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 Thiébaud 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 mère <sup>37</sup> ; mais elle 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 : "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,

<sup>36</sup> La scène est évoquée le lendemain à travers ce syntagme caractéristique : "la grève, la lutte, l'héroïsme" (p. 219).

<sup>37</sup> 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).

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<sup>38</sup>, ou des interventions en forme à propos de la question clé de l'antagonisme des classes<sup>39</sup>. 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 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<sup>ème</sup> 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*".

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> 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).

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 <sup>40</sup>. 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 admirables les exploits des bandits anarchistes,

<sup>40</sup> 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.

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).

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 déclassement 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*"<sup>41</sup>. 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

<sup>41</sup> *Op.cit.*, p. 536

commentateurs ; pour Daix, cet aspect "n'a pas vu sa rugosité patinée par les ans"<sup>42</sup>, 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 réussite<sup>43</sup>. 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 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<sup>44</sup>. 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", "Ange de la Paix" qui s'avancent naïvement

<sup>42</sup> Aragon, *op.cit.*, p. 272

<sup>43</sup> J. Flower, *Literature and the Left in France*, Methuen ed., London and New York, 1985, pp. 115-116.

<sup>44</sup> 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).

“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”<sup>45</sup>.

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 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”<sup>46</sup> ; 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”<sup>47</sup>. 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*

<sup>45</sup> Voir pp. 429-434.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 11 (préface).

<sup>47</sup> Cité par P. Daix, *op.cit.*, p. 269



*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*"<sup>48</sup>. 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<sup>49</sup>, toutes choses qui compliquent l'investigation romanesque et 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*"<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 270

<sup>49</sup> 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. Romanet 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 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).

<sup>50</sup> J. Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du "Monde réel"*, José Corti, 1984, p. 36.

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 poursuivi<sup>51</sup>. 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"<sup>52</sup>. 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 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)<sup>53</sup>. 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 [...]"<sup>54</sup>.

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 décloisonnement 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.

<sup>51</sup> J. Flower se réfère (*op.cit.*, p. 116) aux *Entretiens avec Francis Crémieux* (Gallimard, 1964, p. 15).

<sup>52</sup> "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.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 118

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 121

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.

### 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*<sup>1</sup>.

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 production

<sup>1</sup> Rappelons que nous citons l'article d'Aragon d'après sa reproduction dans *L'Œuvre poétique*, tome VI, pp. 58-60.

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" <sup>2</sup>. 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" <sup>3</sup>. 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" <sup>4</sup>. 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 "discretion" 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, 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

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 55-58

<sup>3</sup> Sur l'itinéraire politique de Nizan, voir James Steel, *Paul Nizan, un révolutionnaire conformiste ?*, Presses de la FNSP, 1987.

<sup>4</sup> 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.

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 inflexibilité 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 <sup>5</sup>, 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*" <sup>6</sup>.

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*" <sup>7</sup>. L'écrivain révolutionnaire ne cache rien de ses certitudes ni de ses fins : il juge que le monde bourgeois est intolérable et il veut concourir à le transformer ; le mot même de "propagande" ne lui fait pas peur <sup>8</sup>. En

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>6</sup> 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*.

<sup>7</sup> Article cité, p. 213.

<sup>8</sup> 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.

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*"<sup>9</sup>. 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*"<sup>10</sup>. La parenté de cette formule (sur le fond, sinon dans les 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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> "*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 "*hautes valeurs morales*" sont étroitement reliées à la perspective révolutionnaire (aux conditions de la guerre civile).



pleinement artistique <sup>11</sup>. 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 <sup>12</sup>. 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 <sup>13</sup>. 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 différence des *Cloches de Bâle* <sup>14</sup>.

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 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

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>12</sup> *Le Rempart*, 16/11/1933.

<sup>13</sup> 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).

<sup>14</sup> *Op.cit.*, p. 122

l'incarnation de l'auteur, et donc d'Antoine celle de son propre père)<sup>15</sup> ; 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 "passe à l'idéologie du prolétariat"<sup>16</sup>. 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)<sup>17</sup>.

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*"<sup>18</sup>. 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*"<sup>19</sup> ? 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. 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

<sup>15</sup> Les recherches de J. Leiner accréditent cette dimension autobiographique.

<sup>16</sup> Ce sont les propos d'Aragon que nous avons cités plus haut.

<sup>17</sup> Cf. Suleiman, *op.cit.*, pp. 72-73.

<sup>18</sup> *Op.cit.*, p. 148.

<sup>19</sup> *Antoine Bloyé*, Grasset, réédition 1978, p. 137. Toutes nos citations renverront à cette édition.

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 accablant<sup>20</sup>. 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 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"*

<sup>20</sup> 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).

*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<sup>21</sup>.

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 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*

<sup>21</sup> 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).

*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" <sup>22</sup>.*

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 <sup>23</sup>.*

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 défait 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

<sup>22</sup> *Op.cit.*, p. 207.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 285.

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 <sup>24</sup>. 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 "authenticité 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" <sup>25</sup>. 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 marxiste qu'on attendait de lui" <sup>26</sup>. 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)<sup>27</sup>. 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

<sup>24</sup> 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".

<sup>25</sup> Art. cité, p. 56 (numéro d'*Europe* consacré à Nizan, voir *supra*, note 78).

<sup>26</sup> "L'angoisse et l'engagement", *ibid.*, pp. 60-61.

<sup>27</sup> "Images diurnes et nocturnes dans Antoine Bloyé", in *Paul Nizan écrivain*, Presses Universitaires de Lille, 1988.

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) <sup>28</sup>.

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 <sup>29</sup>. *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*" <sup>30</sup>. 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 révolutionnaire) sont contestées par la protestation radicale et l'exigence illimitée qui animent l'écriture du roman <sup>31</sup>.

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

<sup>28</sup> *Op.cit.*, pp. 258-264.

<sup>29</sup> Voir notre étude "*Aragon, Nizan et le réalisme socialiste*", in *Paul Nizan écrivain, op.cit.*, pp. 105-120.

<sup>30</sup> *Op.cit.*, pp. 275-277.

<sup>31</sup> 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).



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*"<sup>32</sup>, 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 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*

---

<sup>32</sup> *Op.cit.*, p. 135.

*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 <sup>33</sup>. 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 <sup>34</sup>. 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 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" <sup>35</sup>. 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" <sup>36</sup>. J. Leiner propose du roman une étude littéraire beaucoup plus fouillée, mais croit pouvoir affirmer qu'il répond aux exigences

<sup>33</sup> *Op.cit.*, p. 123

<sup>34</sup> 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).

<sup>35</sup> J. Steel, *op.cit.*, p. 239

<sup>36</sup> Paul Nizan, *communiste impossible*, Grasset, 1980, p. 187.

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*"<sup>37</sup>, 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<sup>38</sup>?

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 roman<sup>39</sup>. 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

<sup>37</sup> *Op.cit.*, p. 195.

<sup>38</sup> Compte rendu pour *L'Humanité*, 12/08/1935, reproduit dans *Pour une nouvelle culture*, *op.cit.*, pp. 175-179.

<sup>39</sup> 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*".

un anti-sujet (les Ligueurs fascistes) et un anti-adjutant (la bourgeoisie) qui se révélera être l'opposant réel dont il faut triompher. L'adjutant 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*<sup>40</sup>.

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*"<sup>41</sup>, 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 approbateur, 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).

<sup>40</sup> *Op.cit.*, p. 131 (l'expression finale est soulignée par l'auteur).

<sup>41</sup> *Le Cheval de Troie*, réédition Gallimard, coll. "*L'Imaginaire*", 1994, p. 17 ; toutes nos citations renverront à cette édition.

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 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 <sup>42</sup>.

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*" <sup>43</sup>. Dans *Le Cheval de Troie*, ce trait est même l'objet de l'insistance la plus forte : la mobilisation consécutive aux journées 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*

<sup>42</sup> *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*".

<sup>43</sup> *Op.cit.*, p. 133.

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<sup>44</sup>. 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.

<sup>44</sup> 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).

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<sup>e</sup> 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, 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 <sup>45</sup>. "*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

---

<sup>45</sup> 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).



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 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 <sup>46</sup>.*

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).

<sup>46</sup> Cité par Ph. Robrieux, *op.cit.*, tome I, p. 460. Rappelons que le roman paraît trois mois plus tard.

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-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*" <sup>47</sup>. 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

<sup>47</sup> 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).

épuisées, *“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 instruments de la mort ne seraient pas avares [...] 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*<sup>48</sup>.

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 globale<sup>49</sup> : 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 interprétative<sup>50</sup>. Il est particulièrement frappant que, dans ce roman du passage à

<sup>48</sup> *Op.cit.* (voir *supra*, note 94), pp. 177-178.

<sup>49</sup> "Les événements et les divers faits des personnages (faits 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).

<sup>50</sup> "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).

l'action, le souci de dégager immédiatement le sens des événements soit si pressant <sup>51</sup> : la valeur performative des discours renvoie à la fonction rhétorique des actions. La démonstration court sans cesse 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 <sup>52</sup>, et dans le roman à thèse, sur un amalgame entre des traits idéologiques et des traits culturellement reconnus <sup>53</sup>. 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 <sup>54</sup>, 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 <sup>55</sup>. Quant aux personnages de communistes, aucun n'évoque le stéréotype de l'ouvrier solide, franc, gouailleux, 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*

---

<sup>51</sup> 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).

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> "*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).

<sup>55</sup> 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 avons appris que Lange "*ne pouvait aimer que des femmes humiliées, qu'il pouvait blesser, mystifier comme des folles*" (p. 109).

*ans qui n'a pas beaucoup ri*" (p. 56). Toutes ces notations entrent donc en concordance avec les grands thèmes critiques du roman <sup>56</sup>.

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 thématique 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* <sup>57</sup>.

<sup>56</sup> 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.

<sup>57</sup> *Op.cit.*, pp. 31-32.

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 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*<sup>58</sup>.

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

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 210.

*“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 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<sup>59</sup>. 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<sup>60</sup>, 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 l’interprétation doctrinale<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> *“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).

<sup>60</sup> Ces valeurs sont étroitement associées aux conditions du combat révolutionnaire (nous y reviendrons dans la conclusion de cette étude).

<sup>61</sup> 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).



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<sup>62</sup>. Pour s'y opposer, en s'en 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

---

<sup>62</sup> 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. 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.

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 lutte collective <sup>63</sup>, 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

<sup>63</sup> 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).

social comme sur le plan existentiel. C'est le pari engagé par Bloyé, au contraire de Lange, "à qui il avait autrefois ressemblé" <sup>64</sup> ; 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 <sup>65</sup> 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.

---

<sup>64</sup> P. 117 ; cette ressemblance tient expressément à leur commune obsession de la mort, Lange s'y est enlqué, 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").

<sup>65</sup> 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*"<sup>1</sup>, 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*"<sup>2</sup>. 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 "*l'extraordinaire expérience*

---

<sup>1</sup> *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 Avdeenko*) ; 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 Avdeenko, ancien voleur rééduqué devenu écrivain.

<sup>2</sup> 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.

du Canal de la mer Blanche à la Baltique”<sup>3</sup>, de cette réalisation en effet bien extraordinaire du Bélomorkanal grâce à laquelle, nous l’avons vu précédemment<sup>4</sup>, 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 Bélomorkanal *“joue par rapport à la nouvelle science le rôle de l’histoire de la pomme qui tombe devant Newton par rapport à la physique”*<sup>5</sup>. 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”*<sup>6</sup>. 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 par l’homme, pour la transformation du singe social de notre temps en l’homme socialiste de l’avenir*<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> D’après la reproduction des cinq textes pré-cités dans *L’Œuvre poétique*, tome VI (p. 227 pour cette formule).

<sup>4</sup> Voir *supra*, 1.1.4.

<sup>5</sup> *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).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>7</sup> *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*

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*"<sup>8</sup>. 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<sup>9</sup>. 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 :

*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*

---

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).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>9</sup> 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).

*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* <sup>10</sup>.

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 <sup>11</sup>, 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* <sup>12</sup>.

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 <sup>13</sup>. 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*" <sup>14</sup>, que le pouvoir révolutionnaire est impatient de faire fructifier ! Aragon le dit en clair, et fièrement :

---

<sup>10</sup> *Op.cit.*, p. 231.

<sup>11</sup> "*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).

<sup>12</sup> *Op.cit.*, p. 231.

<sup>13</sup> 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*").

<sup>14</sup> 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).

*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* <sup>15</sup>.

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*" <sup>16</sup>. 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 ingénieurs <sup>17</sup>. Et puis, "*par là, ils donnent aux écrivains du monde entier une leçon qui est précieuse, et qui est immense, un exemple sans précédent*" <sup>18</sup>. 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 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*" <sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> *Op.cit.*, pp. 232-233.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>17</sup> La métaphore techniciste revient constamment sous la plume d'Aragon, qui l'emploie même pour "*l'homme fabriqué suivant les recettes du monde capitaliste*".

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 243.



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*" <sup>20</sup>. 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*" <sup>21</sup>. 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*" <sup>22</sup> : Aragon fait ici son autocritique, d'abord pour ses rechutes après le voyage de Kharkov en 1930 <sup>23</sup>, 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 dépassée grâce à "*une désintoxication progressive de la phrase*"<sup>24</sup>. 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 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.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>21</sup> Cette question est bien analysée par Alain Hurault dans *Aragon prisonnier politique* (André Balland édit., 1970).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>23</sup> 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.).

<sup>24</sup> 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".

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”* <sup>25</sup>. 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”* <sup>26</sup>, 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<sup>27</sup>, 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 <sup>28</sup>, 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”* <sup>29</sup>.

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*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 239-241.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 243.

*soldats rouges et les kolkhoziens, gouvernement 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"* <sup>30</sup>. 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"* <sup>31</sup>. 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 l'attitude nouvelle de l'écrivain est fondée, comme à partir de cette formule le métier d'écrivain est remis sur ses pieds"* <sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 244-245.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>32</sup> 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.

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 jdanovisme<sup>33</sup>.

L'étude de ce premier texte de 1935 confirme que la volonté d'Aragon d'introduire en France le réalisme socialiste<sup>34</sup> 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'a 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.

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*"<sup>35</sup>. C'est aussi, encore plus nettement

---

<sup>33</sup> 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).

<sup>34</sup> 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*.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 255.

qu'au paravant, 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 matérialisme 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* <sup>36</sup>.

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*" <sup>37</sup>.

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*

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 256-257.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 257. Nous avons cité d'autres extraits de ce passage dans notre Introduction générale.

*qui n'est pas le plus grave, mais surtout certains excès de pensée...*"<sup>38</sup>. 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*<sup>39</sup>.

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 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

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 225 (Présentation de l'année 1935).

<sup>39</sup> *Op.cit.*, p. 243.

soviétique <sup>40</sup>. 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" <sup>41</sup> 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" <sup>42</sup>. 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.

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*

<sup>40</sup> 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.

<sup>41</sup> *Op.cit.*, p. 258. Le passage entier est cité dans notre Introduction générale.

<sup>42</sup> 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).

*en plein chômage, vos comptoirs, Georges Braque, illustrent la danse devant le buffet...<sup>43</sup>.*

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<sup>44</sup>. 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 comptoirs et la misère<sup>45</sup>.

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 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*"<sup>46</sup>, 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*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 262-263.

<sup>44</sup> 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).

<sup>45</sup> 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).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 264.



apparences"<sup>47</sup>, 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*"<sup>48</sup>. 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*"<sup>49</sup>, l'art "formaliste", artificiel, obscur, élitaire, 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"<sup>50</sup>.

Revenons à la façon dont, pour Aragon, le peintre échappe à l'ignominie d'être artistiquement de son temps :

*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*<sup>51</sup>.

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

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>48</sup> 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).

<sup>49</sup> 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 simultanément, 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).

<sup>50</sup> C'est du moins ce qualificatif d'"avant-garde" que les partis communistes n'ont cessé de s'attribuer.

<sup>51</sup> *Op.cit.*, p. 267 ; les mots et expression soulignés le sont par l'auteur.

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*" <sup>52</sup>. 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*" <sup>53</sup> ? 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*" <sup>54</sup>. 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 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 <sup>55</sup>.

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

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>55</sup> 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).

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, 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*"<sup>56</sup>. 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<sup>57</sup>.

#### \* *L'héritage national du réalisme*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 270-271.

<sup>57</sup> Aragon participera l'année suivante à un débat sur le réalisme pictural que nous évoquerons plus loin.

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* <sup>58</sup>. Déjà dans le discours sur John Heartfield, il lui accordait une très rapide mention <sup>59</sup>. 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* <sup>60</sup>.

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 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

<sup>58</sup> Hugo, *poète réaliste*, Editions sociales, 1952. *Avez-vous lu Victor Hugo ?* Anthologie poétique commentée par Aragon, EFR, 1952.

<sup>59</sup> "*Depuis Les Châtiments et Napoléon le Petit, aucun poète n'avait atteint les hauteurs où voici John Heartfield face à Hitler*" (p. 269).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 281.

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 <sup>61</sup>.

La notion de réalisme, à condition être moins lourdement définie par référence à l'expérience soviétique, a pu dans ce contexte apparaître à Aragon comme le ciment 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*" <sup>62</sup>, 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*" <sup>63</sup>. 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

<sup>61</sup> 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).

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 311.

de la Commune <sup>64</sup>. 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 <sup>65</sup> 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 ?*

*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 <sup>66</sup>.*

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, présentées 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).

<sup>64</sup> “... 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).

<sup>65</sup> “*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).

<sup>66</sup> Ibid., p. 314-315.

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, et c'est pourquoi nous accueillons comme une parole joyeuse le mot d'ordre de la littérature soviétique, le réalisme socialiste* <sup>67</sup>.

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

---

<sup>67</sup> *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).

recommandation de Staline aux écrivains : *“Ecrivez la vérité !”*<sup>68</sup> ; 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 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 au 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*<sup>69</sup>.

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*

---

<sup>68</sup> 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 irréprochable : *“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 infailibilité mystique, insister avec acharnement sur les faits [...]”*.

<sup>69</sup> *Op.cit.*, p. 315.



*lumière*"<sup>70</sup> - 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 !*"<sup>71</sup>. Pour reprendre la distinction opposée par les formalistes à leurs contradicteurs marxistes, il est clair que ce n'est 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 XIXème et XXème siècles, réalistes dans ce qu'ils ont d'impérissable*"<sup>72</sup>. 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*"<sup>73</sup>. 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*"<sup>74</sup>, de même qu'en

---

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 315-316.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 316-317.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 318.

y introduisant, tel Victor Hugo, des termes argotiques ou familiers, ils donnent la parole au peuple <sup>75</sup>.

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” <sup>76</sup>. Ce dernier jugement, extrêmement sévère, sur lequel il reviendra lui-même une dizaine d'années plus tard <sup>77</sup>, 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” <sup>78</sup>, 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 même à les accuser avec une férocité qui a peu à envier aux calomnies soviétiques de l'époque <sup>79</sup> :

*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...<sup>80</sup>.*

<sup>75</sup> 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).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 318-319.

<sup>77</sup> Dans la première de ses *Chroniques du bel canto*, *Europe* n° 1, janvier 1946.

<sup>78</sup> *Op.cit.*, p. 320.

<sup>79</sup> 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) .

<sup>80</sup> *Op.cit.*, p. 322.

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...<sup>81</sup>.*

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 :

*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 !<sup>82</sup>.*

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"<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 322-323.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 323-324.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 326.

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*"<sup>84</sup>, elle coupe court à toute discussion - discussion qui aurait pu précisément être ouverte par le discours de Breton<sup>85</sup> : 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*"<sup>86</sup>. 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 serait opposable à celle des chercheurs poétiques d'aujourd'hui*"<sup>87</sup>. La double démarche d'annexion et d'exclusion<sup>88</sup> 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*<sup>89</sup>.

<sup>84</sup> La remarque est d'Aragon, en 1975, *ibid.*, p. 310.

<sup>85</sup> 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*.

<sup>86</sup> *Op.cit.*, p. 81 dans l'édition Béliaste, 1970.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>88</sup> 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).

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

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 !*”<sup>90</sup>. 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*”<sup>91</sup>, cette attitude “*extatique*” qui est “*en tous points inconciliable avec le sentiment révolutionnaire*”<sup>92</sup>.

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 à la signification du congrès de ses écrivains en 1934<sup>93</sup>, 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<sup>94</sup>.

<sup>90</sup> *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.

<sup>91</sup> “*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).

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 10 (Préface).

<sup>93</sup> 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 1er avril 1935 à Prague, *ibid.*, p. 43).

<sup>94</sup> 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).

\* \* \*

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 ?*<sup>95</sup>.

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 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 [...]*<sup>96</sup>.

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*<sup>97</sup>.

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

---

<sup>95</sup> *Op.cit.*, p. 258.

<sup>96</sup> *Littératures soviétiques*, *op.cit.*, p. 25 ; Aragon ajoute tout de même : "[...]ce qui ne nous empêche pas de rêver en lisant Homère".

<sup>97</sup> *Op.cit.*, p. 20.

imposer dans les faits "*cette arme nouvelle*"<sup>98</sup>. 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 c'est que celui-ci doit 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<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> 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).

<sup>99</sup> 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 FRANÇAIS (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 devenue la "*patrie des prolétaires*"<sup>1</sup>. 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 emblèmes<sup>2</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> Le rapprochement des formules est le fait de F. Furet (*op.cit.*, p. 321).

<sup>2</sup> 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"<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.*

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 compagnons de lutte dont beaucoup pensaient encore "qu'un communiste ne peut pas

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> *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".

accepter les couronnes de la bourgeoisie”<sup>3</sup>. 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*”<sup>4</sup>, 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 communiste<sup>5</sup>, 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*”<sup>6</sup>. Cette confiance, il va la mériter en faisant immédiatement de *Ce soir*<sup>7</sup> 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 Révolution<sup>8</sup>.

#### \* *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 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

<sup>3</sup> *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.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>5</sup> “*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).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>7</sup> Le journal commence à paraître le 1er mars 1937.

<sup>8</sup> 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).

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<sup>9</sup>. 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<sup>10</sup>. 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 adoreurs 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 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.*

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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.

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 <sup>11</sup> ? 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*" <sup>12</sup>.

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*" <sup>13</sup>, 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, unir*" <sup>14</sup> - 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 Thorez <sup>15</sup>, 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*" <sup>16</sup>. 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

<sup>11</sup> Nous avons cité plus haut une partie de ces propos de 1953 (*Littératures soviétiques, op.cit.*, p. 21). A 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).

<sup>12</sup> Nous reviendrons plus loin sur cette formule d'Aragon et la définition du Parti comme famille.

<sup>13</sup> 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*".

<sup>14</sup> *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...*".

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> *L'Homme communiste II*, p. 24.

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*"<sup>17</sup> ; 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*<sup>18</sup> ; la tenue des trois sessions successives du II<sup>ème</sup> Congrès de l'Association internationale des 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<sup>19</sup> ; 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)<sup>20</sup> ; signalons enfin la campagne des écrivains français pour l'attribution du prix Nobel de littérature à Karel Tchék, 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

---

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> *L'Œuvre poétique*, tome VII, p. 108.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>20</sup> Les documents de cette Conférence sont reproduits dans *L'Œuvre poétique*, tome VIII, pp. 371-452.

de plus en plus menaçants à partir de 1938 <sup>21</sup>. 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 <sup>22</sup>. 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 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 <sup>23</sup>, 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".

<sup>21</sup> 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).

<sup>22</sup> 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).

<sup>23</sup> *Op.cit.*, p. 210 (à propos de J.-R. Bloch).

C'est ce dont témoignent, par exemple, les hésitations de *Vendredi* lors de la publication du *Retour d'URSS* de Gide <sup>24</sup>, ou le malaise évident de Guéhenno face aux procès de Moscou de 1937 <sup>25</sup>. 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*" <sup>26</sup> ; 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 <sup>27</sup> ; 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*" <sup>28</sup>, 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 concevoir un esprit objectif et sans préjugés*" <sup>29</sup>, 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 marche <sup>30</sup> 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*" <sup>31</sup>.

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

<sup>24</sup> *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).

<sup>25</sup> Dans son article intitulé "*La Mort inutile*", *Vendredi*, 5 février 1937.

<sup>26</sup> *Op.cit.*, p. 14.

<sup>27</sup> *Op.cit.*, pp. 247-271 (chapitre intitulé "*Faire la Révolution mais à l'Est*").

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>30</sup> "*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).

<sup>31</sup> D. Caute, *op.cit.*, p. 301.



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 dangereuse<sup>32</sup>. De même Julien Benda, au moment où il apporte son soutien le plus chaleureux au PCF<sup>33</sup> 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)*"<sup>34</sup>.

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 société, un grand écrivain, un grand artiste est essentiellement anticonformiste*"<sup>35</sup>, 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,*

<sup>32</sup> Numéro du 29 novembre 1935, à propos de *Manifestation interdite* de Moussinac et du *Cheval de Troie* de Nizan.

<sup>33</sup> C'est ce que montre son discours au II<sup>ème</sup> Congrès des Ecrivains pour la Défense de la Culture (juillet 1937), discours cité par Aragon, *L'Œuvre poétique*, tome VII, p. 388.

<sup>34</sup> *Les Nouvelles Littéraires* du 12 juin 1937 ; G. Sadoul s'efforce de lui répondre de façon rassurante, in *Commune* n° 47, juillet 1937.

<sup>35</sup> *Retour de l'URSS*, p.63.

*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...<sup>36</sup>.*

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 <sup>37</sup>.*

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 <sup>38</sup>.

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 <sup>39</sup>. 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*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> 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.

enthousiasme”<sup>40</sup>. 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*”<sup>41</sup>, tant était impérieuse la règle du silence que se sentait tenu de respecter tout militant communiste ; règle d’autant plus impérieuse 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 ...*”<sup>42</sup>. 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...*”<sup>43</sup>.

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<sup>44</sup>. 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*<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> *L’Œuvre poétique*, tome VII, p. 280.

<sup>41</sup> *Idem*.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>43</sup> *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 : “*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).

<sup>44</sup> 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], Rudoph 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).

<sup>45</sup> *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 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 <sup>46</sup>.

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" <sup>47</sup>. Les événements eux-

---

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.

<sup>46</sup> 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).

<sup>47</sup> *Op.cit.*, p. 307.

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<sup>48</sup>. 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 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”<sup>49</sup>, 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”<sup>50</sup>, 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)<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> *Op.cit.*, p. 47.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 77 ; Debreuille intitule, de façon significative, son article : “*Quand l’action conteste le rêve*”, pp. 69-77.

<sup>51</sup> 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 ?* (Editions 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).

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*<sup>52</sup>. Aragon y participe, en reprenant le cheval de bataille qu'on lui connaît, et suscite des réactions hostiles<sup>53</sup>. 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*<sup>54</sup>.

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*<sup>55</sup>.

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

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> 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).

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 100.

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 :

*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 ?*<sup>56</sup>.

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*<sup>57</sup>.

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",

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 65-68.

<sup>57</sup> *Commune* n° 36, août 1936, p. 1529.

même si son opinion, sur cette question, n'a pas changé) ; et comme il sacrifie (lui aussi) à la polémique, le citer c'est montrer son parti pris odieux, nécessairement odieux <sup>58</sup>.

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" <sup>59</sup>. "Schématisation 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 : plutôt que de se satisfaire des slogans de Staline : "Soyez des ingénieurs des âmes !" ; "Ecrivez la vérité !" <sup>60</sup>.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> 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



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 commande <sup>61</sup>. 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 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*".

---

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).

<sup>61</sup> 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.

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" <sup>62</sup>. 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"<sup>63</sup>.

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" <sup>64</sup>. 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 français <sup>65</sup>. Les commentaires de Fréville, mais aussi de Lukács, 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 Lukács, 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

<sup>62</sup> 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".

<sup>63</sup> *Commune* n° 25, septembre 1935, p. 71.

<sup>64</sup> Le volume paraît sous ce titre aux ESI, en juillet 1936 (l'introduction de Fréville étant reproduite le même mois dans *Commune*).

<sup>65</sup> *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° 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).

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*”<sup>66</sup>. 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<sup>67</sup>. 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*”<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Lukàcs, *Marx et Engels historiens de la littérature*, op.cit., pp. 111-112.

<sup>67</sup> Article de D. Bonnaud-Lamotte et G. Palayret, *Une nouvelle étape de Commune ?*, *Europe*, mars 1986, p. 95.

<sup>68</sup> *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*<sup>1</sup> 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 abordons<sup>2</sup> ; 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 communiste<sup>3</sup>.

### \* *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"<sup>4</sup>, 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"<sup>5</sup>, 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 (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"<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Il s'agit du texte d'une conférence faite à la Comédie des Champs-Élysées, pour l'Exposition internationale, le 5 octobre 1937.

<sup>2</sup> Voir notre bibliographie de ces articles, à la fin de ce chapitre 1.4.2.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> *Op.cit.*, p. 426.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 424.

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*" <sup>7</sup>, 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 étriquée 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*" <sup>8</sup>. 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 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.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 425-426.

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*"<sup>9</sup>. 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 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

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 427.

réalistes par excellence que sont le portrait et le roman <sup>10</sup>. 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 liguent 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 <sup>11</sup>.*

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 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*

<sup>10</sup> Comme souvent, Aragon pose ici les problèmes de la littérature à travers le miroir de la peinture.

<sup>11</sup> *Op.cit.*, pp. 427-428.



*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" <sup>12</sup>. 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" <sup>13</sup>.

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 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<sup>14</sup>.*

<sup>12</sup> *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.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p., p. 431-433.

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"* <sup>15</sup>.

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 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 <sup>16</sup>.

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 !

<sup>15</sup> *"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).

<sup>16</sup> *"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.

*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*<sup>17</sup>.

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"*<sup>18</sup>. 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 ?"*<sup>19</sup> Le parti pris "national-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"*<sup>20</sup>. 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"*<sup>21</sup>, cet art contemporain du reflux de la Révolution et de la Restauration.

<sup>17</sup> *Op.cit.*, p. 437.

<sup>18</sup> *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" !*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>20</sup> *Op.cit.*, p. 434. C'est l'essai de Karl Luppold sur *Diderot* qui a ouvert la collection *"Socialisme et culture"* aux ESI, en 1936.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 435.

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'entreprise <sup>22</sup>. 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*" <sup>23</sup>. 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 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* <sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> *Op.cit.*, p. 438.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 439.

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. A s'expliquer plus complètement sur sa conception du réalisme, et en particulier du réalisme romanesque.
2. A montrer que les circonstances historiques mettent plus que jamais le réalisme à l'ordre du jour.
3. A associer défense de la culture et défense du réalisme.
4. A faire du réalisme français bien compris le marchepied du réalisme socialiste.

Nous parcourons donc successivement ces quatre points, pour la clarté de l'exposé, alors qu'ils sont les 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*"<sup>25</sup>. 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"*<sup>26</sup>. 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<sup>27</sup>. 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, 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"*<sup>28</sup>.

Quant à la critique de l'imagination, elle aussi conçoit 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"*<sup>29</sup> :

*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*

<sup>25</sup> *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).

<sup>26</sup> *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).

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> *"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).

<sup>29</sup> *"Du réalisme dans le roman"*, *op.cit.*, pp. 71-73.

*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*<sup>30</sup>.

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*"<sup>31</sup>. 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 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<sup>e</sup> 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

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 73.

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" <sup>32</sup>. 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 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" <sup>33</sup>. 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" <sup>34</sup>. 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

<sup>32</sup> *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.

<sup>33</sup> "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 Coblenz, à la prose des Versaillais, à la prose des Factieux de 1935. Tout ce qui est le produit, même impérieux, 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 caractéristiquement français que n'est caractéristiquement français un canon Schneider en face d'un canon Krupp ou Vickers" (p. 446).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 446-447.



camp ou dans l'autre), les révolutionnaires (eux-mêmes dépendants des contradictions de la société capitaliste)<sup>35</sup>. 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 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 reposer la question de savoir si le réalisme est, plus que par le passé, à l'ordre du jour<sup>36</sup>.

#### \* *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*"<sup>37</sup>. 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'une critique soviétique qui concluait un peu vite de la tenue du Congrès de juillet 1935 à un déferlement imminent du courant réaliste en France<sup>38</sup> : "*Cette revendication était, et demeure, face même à la plupart des écrivains que dans un combat différent je considère*

<sup>35</sup> Voir Lavoine, *Aragon journaliste*, thèse, Strasbourg II, 1984, ch. III : "*Du journalisme intellectuel (1933-1939)*".

<sup>36</sup> "*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.).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>38</sup> 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.).

*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*"<sup>39</sup>. 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 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*<sup>40</sup>.

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*<sup>41</sup>.

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.

---

<sup>39</sup> *Op.cit.*, p. 74.

<sup>40</sup> 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).

<sup>41</sup> *Op.cit.*, p. 75.

Un peu plus d'une année plus tard, au moment du II<sup>ème</sup> 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" <sup>42</sup>, 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* <sup>43</sup>.

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" <sup>44</sup> ; 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, qui ne saurait manquer d'emporter les écrivains auxquels il s'adresse. Quant à lui, il a simplement eu la

<sup>42</sup> *Discours, op.cit.*, p. 377.

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 381.

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* <sup>45</sup>.

Il faut attendre une année de plus pour qu'Aragon puisse acclamer comme un fait avéré "la victoire du réel" <sup>46</sup>, 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* <sup>47</sup>.

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 <sup>48</sup>, il devance maintenant le reproche qu'on pourrait lui retourner en disant tout net :

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 377-378. Ce sont donc une nouvelle fois le naturalisme et le surréalisme qui servent de repoussoir au réalisme.

<sup>46</sup> C'est le titre du discours prononcé le 25 juillet 1938 lors de la conférence extraordinaire de l'Association internationale des écrivains.

<sup>47</sup> *Op.cit.*, p. 163.

<sup>48</sup> "Du réalisme dans le roman", *op.cit.*, p. 74.

*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* <sup>49</sup>.

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 au 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" <sup>50</sup> ; 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" <sup>51</sup> ; et puis les noms simplement cités d'André Chamson, pour *La Galère* <sup>52</sup>, 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 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" <sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> *Op.cit.*, p. 163.

<sup>50</sup> Aragon fait allusion à un poème, "Les vainqueurs d'hier périront" publié par *Commune* 57, mai 1938.

<sup>51</sup> *Op.cit.*, p. 164.

<sup>52</sup> 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).

<sup>53</sup> *Op.cit.*, p. 167.

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*"<sup>54</sup>. Le bilan est surtout relatif, là encore, aux positions extra-littéraires des intéressés<sup>55</sup>, au nombre desquels il faut adjoindre Théodore Dreiser "*le maître du réalisme américain*"<sup>56</sup> et Hemingway pour ce roman qu'il est allé écrire sur place, à Madrid<sup>57</sup>.

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 réalisée 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*<sup>58</sup>.

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<sup>59</sup>.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>55</sup> 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).

<sup>56</sup> Dreiser préside la conférence de juillet 1938. D. Caute propose du personnage un portrait peu flatteur (voir *op.cit.*, pp. 217-218, 265).

<sup>57</sup> 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.

<sup>58</sup> *Op.cit.*, pp. 227-228.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 228.

Ainsi en est-il de Malraux qui, dans le moment où il publie *L'Espoir*, "livre essentiellement né de la guerre espagnole"<sup>60</sup>, "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"<sup>61</sup>. 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"<sup>62</sup>. 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 dépasse, il réapparaît et la maîtrise, réaliste en ceci qu'il surmonte la réalité"<sup>63</sup>. 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

<sup>60</sup> *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.

<sup>61</sup> *Verve*, décembre 1937 et mars 1938, cité par Aragon, *ibid.*, p. 228.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 229-230.

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" <sup>64</sup>, 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" <sup>65</sup>. 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 contradictions d'une société, document essentiel de ce qu'elle fut" <sup>66</sup>. 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" <sup>67</sup> : 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

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 232. Son livre plus récent, que commente brièvement Aragon est *Plongées*, un recueil de nouvelles.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>67</sup> Article de juin 1938 sur ce livre, *op.cit.*, p. 192.



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”*<sup>68</sup>. 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*<sup>69</sup>.

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”*<sup>70</sup>.

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”*<sup>71</sup>. Le “réalisme” n'est décidément pas là où on l'attendait.

<sup>68</sup> *La Nouvelle épopée*, op.cit., p. 236.

<sup>69</sup> Article de juin 1938, p. 193.

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> 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).

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 <sup>72</sup>. C'est ce dont témoignent 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*" <sup>73</sup>. 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 <sup>74</sup>. 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*" <sup>75</sup>. 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 découvert le héros de la nouvelle épopée. Et c'est le peuple de France*" <sup>76</sup>. 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

<sup>72</sup> *Op.cit.*, p. 237.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>74</sup> Les huit autres signataires étaient : A. Chamson, Colette, L. Descaves, L. Gillet, J. Guéhenno, J. Maritain, J. Romain et J. Schlumberger.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 239.

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-elle <sup>77</sup>.

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, l'élément progressif de l'histoire de l'humanité*" <sup>78</sup>. 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* <sup>79</sup>.

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

<sup>77</sup> Voir *supra*, 1.4.1. C'est ce que montrent aussi les documents de la conférence de juillet 1938.

<sup>78</sup> "*D'un chant profond*", *op.cit.*, pp. 82-83.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

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"* <sup>80</sup>. 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 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"* <sup>81</sup>.

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<sup>82</sup>. 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*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>82</sup> Aragon donne de la scène quelques confondantes images d'Epinal, dans *"Pour la défense de la culture"* (décembre 1936).

qui en a pris la charge et qui le tient comme par défi”<sup>83</sup>. 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”<sup>84</sup>. 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 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*<sup>85</sup>.

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 ...<sup>86</sup>. 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”<sup>87</sup>. Dadaïstes et surréalistes sont ici une nouvelle fois visés, et donc l'homme que fut Aragon et qui a retrouvé, lui, le

<sup>83</sup> *Ibid.*, *op.cit.*, p. 254.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>85</sup> *Op.cit.*, p. 378.

<sup>86</sup> *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.

<sup>87</sup> *Op.cit.*, p. 379.

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" <sup>88</sup>.

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 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 <sup>89</sup> :

*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 <sup>90</sup>.*

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

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>89</sup> En particulier le passage du *Musée Grévin*, VIIème partie, qui commence par le vers célèbre : "Je vous salue ma France aux yeux de tourterelle..."

<sup>90</sup> *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.

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" <sup>91</sup>.

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 vivantes 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*<sup>92</sup>.

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<sup>ème</sup> 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'excellents "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.*

---

<sup>91</sup> *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 réalité, grâce au truchement d'un "langage clair" où se confondent la langue française et le discours marxiste.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 384.

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 philosophe <sup>93</sup>. 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* <sup>94</sup>.

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* <sup>95</sup>.

<sup>93</sup> 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).

<sup>94</sup> Op.cit., p. 75. L'expression "pour la deuxième fois" est à entendre par rapport au 1er Congrès des Ecrivains, en 1935.

<sup>95</sup> 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*<sup>96</sup>.

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*<sup>97</sup>.

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 socialiste, fondé sur le matérialisme marxiste, est un réalisme scientifique ; c'est l'art et la littérature

---

<sup>96</sup> *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).

<sup>97</sup> *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).

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*"<sup>98</sup>.

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 ?*<sup>99</sup>

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 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

<sup>98</sup> 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).

<sup>99</sup> *L'Œuvre poétique*, tome VII, p. 70.

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 "désoviétiser" 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 le critique littéraire, elle permet d'échapper plus facilement au soupçon de littérature de propagande, à l'amalgame du réalisme nouveau avec une théorie soviétique <sup>100</sup> ; pour le romancier enfin, elle rend plus légitime une démarche personnelle d'exploration de la "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 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

---

<sup>100</sup> 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).

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 1936<sup>1</sup>, 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*"<sup>2</sup>. 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*

<sup>1</sup> 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").

<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>.

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 social<sup>4</sup>. 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*"<sup>5</sup>. 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 frères<sup>6</sup> : 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

<sup>3</sup> Daix, *Aragon*, nouvelle édition, Flammarion, 1994, p. 346.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> S. Ravis, thèse citée, tome II, p. 537.

<sup>6</sup> 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*"<sup>7</sup>.

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<sup>8</sup>. 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*

<sup>7</sup> 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. A la fin du roman, à propos du discours de Jaurès à la Chambre, Armand commente, comme s'il s'agissait d'une pensée de l'orateur, une formule 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).

<sup>8</sup> 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"<sup>9</sup>. 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-même<sup>10</sup> :

*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.*

<sup>9</sup> *Op.cit.*, p.240.

<sup>10</sup> 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).

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 défaut que celui-ci ait trouvé la même issue à son mal, celle du travail en usine, ce dont Cassou ne s'avise pas <sup>11</sup>. 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 ?*" <sup>12</sup>.

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 <sup>13</sup>, 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 <sup>14</sup>. Tous deux indiquent au passage les progrès de

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> *Op.cit.*, p. 264.

<sup>13</sup> 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'imbroglie 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).

<sup>14</sup> 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).

l'auteur par rapport aux *Cloches de Bâle*, Sadoul de façon nuancée <sup>15</sup>, Cassou d'une façon plus nette, qui laisse donc penser qu'il avait été plus sensible aux défauts du premier roman <sup>16</sup>; 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

---

<sup>15</sup> "*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).

<sup>16</sup> 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).

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 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" <sup>17</sup>. 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

<sup>17</sup> *Les Beaux Quartiers, op.cit.*, pp. 289-290.

démonstratif. Aragon a évité de rendre l'opposition entre Edmond et Armand "*trop grossière*"<sup>18</sup>, et il s'est gardé de beaucoup évoquer la contrepartie positive des fausses 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*"<sup>19</sup>.

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*"<sup>20</sup>. 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*<sup>21</sup>.

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

<sup>18</sup> C'est son expression, dans la préface donnée en 1965, *La suite dans les idées* (op.cit., p. 33).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>20</sup> Aragon utilise sciemment le terme, avec majuscule, pour désigner le parti socialiste d'avant 1914.

<sup>21</sup> *Les Beaux Quartiers*, op.cit., pp. 186-188.

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 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 !" <sup>22</sup>.*

Aragon fait-il, avec une diabolique habileté, le procès simultané 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.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

**DEUXIEME PARTIE**

**POESIE DE LA RESISTANCE  
ET LITTERATURE ENGAGEE**

**(1939-1947)**



*Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces et de murer le labyrinthe. On ne prolonge pas un climat exceptionnel. Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces, de murer le labyrinthe et de relever le civisme. Les stratèges n'en sont pas partisans. Les stratèges sont la plaie de ce monde et sa mauvaise haleine. Ils ont besoin, pour prévoir, agir et corriger, d'un arsenal qui, aligné, fasse plusieurs fois le tour de la terre. Le procès du passé et les pleins pouvoirs pour l'avenir sont leur unique préoccupation. Ce sont les médecins de l'agonie, les charançons de la naissance et de la mort. Ils désignent du nom de science de l'Histoire la conscience faussée qui leur fait décimer une forêt heureuse pour installer un baigne subtil, projeter les ténèbres de leur chaos comme lumière de la Connaissance. Ils font sans cesse se lever devant eux des moissons nouvelles d'ennemis afin que leur faux ne se rouille pas, leur intelligence entreprenante ne se paralyse. Ils exagèrent à dessein la faute et sous-évaluent le crime. Ils mettent en pièces des préjugés anodins et les remplacent par des règles implacables. Ils accusent le cerveau d'autrui d'abriter un cancer analogue à celui qu'ils recèlent dans la vanité de leur cœur. Ce sont les blanchisseurs de la putréfaction. Tels sont les stratèges qui veillent dans les camps et manœuvrent les leviers mystérieux de notre vie.*

René Char

*Recherche de la base et du sommet*

La période de la guerre et de l'immédiat après-guerre peut apparaître comme une période d'ajournement pour le réalisme socialiste, remis à plus tard par la force des choses alors qu'il vient à peine de voir le jour. Le PCF, rejeté dans l'illégalité, puis soumis aux conditions de la lutte clandestine, avant d'être associé aux responsabilités gouvernementales, a évidemment d'autres préoccupations que de se donner une politique culturelle conforme à ses principes doctrinaux. Aragon lui-même cesse de se référer au mot d'ordre dont il s'est fait le porte-parole enthousiaste. Pourtant, il est impossible d'ignorer l'importance et les conséquences durables de l'expérience littéraire de la Résistance, à laquelle les poètes communistes (Aragon et Eluard en tout premier lieu) ont pris une part active. Il s'agit en effet de l'expérience d'une littérature profondément "engagée" dans les drames du temps, d'une littérature de combat née des circonstances, d'une littérature populaire, héroïque, épique, qui refuse l'oppression et chante l'espoir d'une libération. Bref, il s'agit d'un type d'activité littéraire qui présente bien des analogies avec les principes du réalisme socialiste, en particulier avec la version nationale, adaptée aux conditions françaises de la résistance au fascisme, qu'Aragon a tenté de promouvoir.

C'est si vrai que la poésie de la Résistance va servir d'argument décisif aux communistes, d'abord dans les polémiques de l'après-guerre sur la littérature engagée et les responsabilités de l'écrivain, puis dans la revendication d'une littérature militante destinée à exalter le combat idéologique. Il sera, par exemple, question en 1948, de créer une "*poésie de la Nouvelle Résistance*", au moment où Aragon fait suivre le *Crève-cœur* de 1941 d'un *Nouveau crève-cœur*, comme si les circonstances de la guerre froide invitaient à poursuivre un combat au fond peu différent de celui suscité par l'occupation hitlérienne. C'est qu'il s'agit toujours de la lutte des classes, sous les formes

variables qu'elle prend à l'époque de l'impérialisme et du fascisme, c'est-à-dire d'une lutte qui, en temps de paix comme en temps de guerre, associe étroitement objectifs révolutionnaires et défense des valeurs nationales. Qu'une telle position repose sur de graves équivoques, déjà sensibles dans la période précédente, n'empêche nullement qu'elle ait fondé une façon de tirer les leçons de la poésie de la Résistance qui a, de fait, contribué à modeler le visage du réalisme socialiste français. Il nous faudra donc examiner comment l'éclosion spontanée d'une poésie de résistance à l'oppression étrangère a pu servir de point d'appui à l'élaboration concertée d'une littérature ouvertement politique.

En même temps, à côté du rôle propre du discours militant dans l'assimilation de deux phénomènes par eux-mêmes distincts, se pose la question de savoir si la production des poètes communistes a elle-même favorisé cette assimilation : peut-on ou non y déceler des traits spécifiques, une dimension idéologique absente chez les autres poètes, et éventuellement des aspects formels propres à une poésie combative et populaire ? Peut-on considérer, avec l'exemple d'Eluard, que les poèmes d'*Au rendez-vous allemand* (1944) préparent les *Poèmes politiques* (1948), ou que chez Jean Marcenac *La Marche de l'Homme* (1949) s'inscrit dans le droit fil du *Ciel des fusillés* (1945) ? Dans quelle mesure le chant du refus et de l'espoir commun à tous les poètes de la Résistance a-t-il chez Aragon, chez Loys Masson ou Léon Moussinac, des implications plus proprement politiques ? On peut, en outre, se demander en quoi la célébration des martyrs ou les appels à la vengeance, et, d'une façon plus générale, la vision de la Résistance communiste transmise par le poème rencontrent les thèmes de la propagande, quand le Parti s'efforce de tirer le meilleur profit politique de sa participation à la libération du pays.

Ce dernier point amène à mentionner une troisième raison de ne pas passer trop vite sur la période 1939-1947 : c'est qu'à l'instigation du Parti elle fournira la matière de nombreux romans réalistes-socialistes. Jean Laffitte, Pierre Daix, Paul Tillard, par exemple, ou Aragon lui-même avec *Les Communistes*, chercheront à montrer la constante clairvoyance des dirigeants et l'héroïsme sans égal des militants, en retraçant l'histoire de la drôle de guerre et de la débâcle, de la résistance des maquisards et des déportés, ou de la part prise par les mineurs, à l'appel de Thorez, dans la reconstruction économique. Nous verrons d'ailleurs que la contribution romanesque à la réécriture communiste de l'histoire de ces années commence dès les lendemains de la Libération, avant de s'intensifier durant la guerre froide et de s'appliquer à l'actualité immédiate.

Enfin, si ces romans ont été écrits et si, plus globalement, le jdanovisme a rencontré en France des échos retentissants, c'est que la Résistance victorieuse et l'euphorie de la Libération ont amené au Parti un grand nombre de jeunes intellectuels enthousiastes, et prêts à se dévouer corps et âme pour une cause dont l'histoire mondiale semblait démontrer l'éclatante justesse. Nous aurons donc aussi, dans cette seconde partie de notre travail, à approfondir une double question d'importance, abordée jusque là avec le seul cas d'Aragon : celle de l'adhésion plus affective que politique des intellectuels et du processus de stalinisation par lequel ils seront rapidement conduits à abdiquer toute exigence critique, à mesure de leur intégration dans l'appareil du Parti.

## 2.1. LES COMMUNISTES ET LA POESIE DE LA RESISTANCE

*Ecrire l'histoire est une entreprise si ardue que la plupart des historiens se voient contraints de faire des concessions à la légende.*

Auerbach, *Mimesis*

*Je te reprends Légende et j'en ferai l'Histoire*

Aragon, *Brocéliande*

Aborder cette période de l'histoire du PCF qui commence avec le coup de tonnerre du pacte germano-soviétique (23 août 1939), c'est se heurter d'emblée à l'interprétation que les communistes ont tenté d'en faire prévaloir, le point le plus sensible étant celui de leur comportement pendant les vingt-deux mois qui ont précédé l'entrée en guerre de l'URSS. Dès la Libération les faits les plus dérangeants sont ensevelis sous la légende glorieuse de la Résistance. En même temps, l'héroïsme des résistants communistes, leur patriotisme actif, le lourd tribut payé à la libération du territoire, tout cela appartient bien à l'Histoire. La difficulté est donc de retrouver dans la légende elle-même les faits incontestables, tout en essayant de comprendre les enjeux de cette falsification qui sera entretenue par les romans réalistes-socialistes traitant des années de guerre <sup>1</sup>. Notre

---

<sup>1</sup> La légende est perpétuée jusqu'à aujourd'hui par un ouvrage comme *Le Parti Communiste Français dans la Résistance* (Edit. Sociales), qui fonde une grande partie de son information sur les œuvres de Maurice Thorez et les romans militants qui ont porté sur cette époque ! Elle l'est aussi dans les mémoires de certains acteurs demeurés fidèles à leurs convictions comme Georges Cogniot (*Parti pris*, Edit.

problème est à la fois de donner une idée précise, bien que très sommaire, de ce qui touche à la vie du PCF à cette époque et d'explorer plus avant l'imaginaire communiste, fondé sur la double invocation de la science (en histoire) et du réalisme (en littérature).

Dans cette perspective l'étude des contributions communistes à la poésie de la Résistance est particulièrement riche en enseignements. Pour parodier les classiques, nous dirons qu'on y apprend plus sur l'univers de valeurs des militants que dans bien des traités d'histoire politique. En outre, cette poésie engagée dans les circonstances, héroïque, combative et optimiste, offre l'occasion d'un parallèle tentant avec le type de littérature que dessine le discours du réalisme socialiste. Nous essaierons de justifier, à travers l'analyse des textes poétiques, un tel rapprochement.

---

Sociales, 2 vol., 1976), André Wurmser (*Fidèlement vôtre*, Grasset, 1979) ou Marcel Prenant (*Toute une vie à gauche*, Encre éd., 1980).

### 2.1.1. Le PCF dans la guerre

Quand on se souvient de la mobilisation antifasciste des années antérieures, des Brigades internationales d'Espagne, de la répression anticommuniste en Allemagne, de la coloration nationale que s'est donnée le PCF depuis 1934, on peut imaginer quel trouble s'empare des communistes français à l'annonce du pacte germano-soviétique ; et inversement quel soulagement est le leur le 22 juin 1941 quand les troupes hitlériennes franchissent les frontières soviétiques : aussi dramatique que soit cette agression contre la patrie du socialisme, du moins remet-elle les choses à leur place. Ce ne sont pas seulement les militants de base, mais les cadres et la direction que l'annonce du pacte jette dans un grand désarroi, car pour tous l'effet de surprise est total. Amilcare Rossi a décrit la prostration de Gabriel Péri, l'incrédulité de Gaston Monmousseau, la proposition faite par certains députés du Parti que soit demandé au gouvernement soviétique qu'il se range automatiquement du côté des démocraties occidentales en cas de coup de force de Hitler contre la Pologne ; et il a rapporté la réaction très violente de Thorez à cette proposition <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. Rossi prête à M. Thorez les propos suivants : "Nous n'avons pas à nous mêler des affaires extérieures de la Russie. Une telle proposition est une trahison. C'est montrer que nous n'avons pas confiance en Moscou" (*Les Communistes français pendant la drôle de guerre*, Les Iles d'Or, 1951). Cet ouvrage comporte un grand nombre de documents (dont beaucoup sont reproduits intégralement), qui viennent à l'appui d'une démonstration très rigoureuse ; P. Daix le considère comme "le livre fondamental, oublié, mais non corrigé depuis" (*Les Hérétiques du PCF*, R. Laffont, 1980, p. 325).

Il faut ajouter toutefois que la recherche historique sur cette période obscure et controversée a beaucoup progressé ces dernières années, comme en témoignent, par exemple, les actes du colloque tenu à Paris en octobre 1983 :

I - *Le Parti Communiste Français des années sombres, 1938-1941* (sous la direction de Jean-Pierre Azéma, Antoine Prost, Jean-Pierre Rioux, Le Seuil, 1986).

II - *Les Communistes français de Munich à Châteaubriant, 1938-1941* (Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1987).

Pour la période 1939-1940, dans ce chapitre et, plus loin, dans celui consacré à l'étude des *Communistes d'Aragon*, nous nous sommes également référé aux travaux suivants :

- Crémieux-Brilhac, Jean-Louis, *Les Français de l'An 40*, deux volumes, Gallimard, 1990.
- Azéma, Jean-Pierre, *1940. L'Année terrible*, Le Seuil, "XX<sup>e</sup> siècle", 1990.
- Azéma, Jean-Pierre, *De Munich à la Libération, 1938-1944*, Le Seuil, "Points", 1979.
- Daix, Pierre, *Le Socialisme du silence*, Le Seuil, 1976.
- Michel, Henri, *La Drôle de guerre*, Hachette, 1971.
- Bloch, Marc, *L'Étrange défaite*, A. Colin, 1957.
- Courtois, Stéphane, *Le PCF dans la guerre*, Ramsay, 1980.
- Buton, Philippe, "Le Parti, la guerre et la Révolution, 1939-40", *Communisme n°32-33-34*, L'Âge d'Homme, 1993.
- Santamaria, Yves, "De la paix de Moscou à l'armistice de Rethondes (mars-juin 40)", *Communisme n°32-33-34*, L'Âge d'Homme, 1993.

Charles Tillon écrit, quant à lui : "*La nouvelle me parut si stupéfiante que je refusai d'abord stupidement d'en appréhender les conséquences dramatiques*"<sup>2</sup>. La plupart se raccrochent pourtant à l'argument immédiatement avancé dans la presse du Parti selon lequel "*l'annonce du pacte de non-agression fait reculer la guerre*" (c'est la position exprimée par Aragon dans *Ce soir*) - argument qui permet de maintenir la croyance que l'Union soviétique mène une politique de paix dans l'intérêt de tous les peuples (alors que la France et l'Angleterre ont laissé les mains libres à Hitler en Autriche et en Tchécoslovaquie). De cette façon, l'approbation du pacte n'entraîne pas, dans un premier temps, de remise en cause de l'antnazisme : pour le PCF, le pacte est en soi une victoire remportée sur Hitler<sup>3</sup>.

**\* *Le temps du défaitisme et du pacifisme révolutionnaires***

Cet argument de la défense de la paix, fort peu réaliste, devait être totalement contredit quelques jours plus tard par l'enchaînement, très prévisible, des événements : l'invasion de la Pologne (le 1<sup>er</sup> septembre), la déclaration de guerre à laquelle sont conduites la France et l'Angleterre (le 3 septembre), et bientôt l'entrée en Pologne des troupes soviétiques elles-mêmes (le 17 septembre). Mais, comme le souligne P. Daix, l'interdiction de la presse communiste décidée par Daladier dès les 24-25 août "*rend au parti communiste le double service inappréciable et inespéré de le dispenser de s'expliquer sur l'U.R.S.S. et de le transformer en victime*"<sup>4</sup>. Le même scénario se reproduit un mois plus tard (le 26 septembre) avec la mesure d'interdiction qui frappe cette fois le Parti lui-même et toutes les organisations qui en dépendent, ainsi contraints de passer dans l'illégalité : l'Internationale vient en effet à ce moment-là de transmettre à la Section française sa nouvelle ligne politique, qui implique un virage à 180° par rapport à la position antifasciste et patriotique sauvegardée jusque là<sup>5</sup>. Il s'agit désormais de s'opposer

- Santamaria, Yves, 1939, *Le Pacte germano-soviétique*, Complexe, "Questions au XX<sup>e</sup> siècle", 1998.

- Courtois, Stéphane et Lazar, Marc, *Histoire du PCF*, PUF, "Thémis", 1995.

<sup>2</sup> Tillon, *On chantait rouge* (R. Laffont, 1977, p. 278).

<sup>3</sup> Le communiqué du PCF publié dans *L'Humanité* du 25 août, après avoir repris l'article de foi "*le socialisme, c'est la paix*", proclame : "*Hitler, en reconnaissant la puissance du pays du socialisme, accuse du même coup sa propre faiblesse. Ce succès que l'URSS vient de remporter, nous le saluons avec joie car il sert la cause de la paix*". De même, Aragon avait estimé que l'"*agresseur professionnel [...] n'avait pas eu d'autre solution que de capituler ou de faire la guerre*" (article du 23 août dans *Ce soir*).

<sup>4</sup> Daix, *Les Hérétiques du PCF*, p. 138.

<sup>5</sup> Les députés communistes avaient voté les crédits militaires (le 2 septembre), tandis que la presse du Parti continuait à désigner Hitler comme "*l'ennemi numéro un*" et soulignait le loyalisme des militants appelés sous les drapeaux (voir Daix, *Le socialisme du silence*, pp. 87-88 ; l'auteur indique que c'est sur de semblables déclarations qu'il a alors, à l'âge de 18 ans donné son adhésion). Ph. Buton (étude citée) a



à une guerre caractérisée comme "impérialiste", de prôner la paix plutôt que de participer à une guerre qui ne concerne en rien le peuple, comme aux plus beaux jours du "défaitisme révolutionnaire". On comprend qu'une telle position ait suscité des remous jusqu'au sein de la direction et qu'elle ait conduit un bon nombre de députés à démissionner (vingt-deux sur soixante-quinze), certains d'entre eux analysant très lucidement la signification du pacte et ses conséquences désastreuses <sup>6</sup>. De même, beaucoup de militants quittent alors le Parti sur la pointe des pieds, ou de façon publique dans le cas de Nizan, révolté par l'invasion soviétique en Pologne qu'il considère comme "*une application insoutenable de la Real Politik*" <sup>7</sup>. C'est ce qui lui vaudra d'être calomnié par Thorez sous les traits de "*l'indicateur de police Nizan*", et sous ceux du personnage odieux d'Orfilat par Aragon dans *Les Communistes* <sup>8</sup>.

Pour l'ensemble des militants la signature du pacte ouvre une période très pénible : injuriés de tous les côtés, pourchassés par le gouvernement français <sup>9</sup>, dispersés et privés de toute information vérifiable, partagés entre leur conviction antifasciste profonde et leur confiance dans la clairvoyance politique de Staline, comment pourraient-ils ne pas être accablés par une situation incompréhensible et dont ils font amèrement les frais ? Comment pourraient-ils décider si la guerre qui s'annonce est, selon la terminologie marxiste habituelle, une guerre "juste" ou une guerre "injuste", à laquelle il convient ou non de participer ? Que l'on songe en particulier au problème des militants mobilisés, traîtres en puissance aux yeux de la hiérarchie militaire, incertains de l'attitude que la hiérarchie du Parti attend d'eux. Probablement pressentent-ils que douter ouvre alors sur un véritable abîme : ils ne seraient pas seulement les victimes de l'anticommunisme virulent qui s'est déchaîné contre eux, mais aussi celles de la politique de grande puissance de

---

reconstitué avec précision les péripéties du changement de ligne de l'IC et celles de sa transmission à la section française au cours du mois de septembre.

<sup>6</sup> A. Rossi cite, par exemple, cette déclaration de cinq députés démissionnaires (début octobre 1939) : "*Nous nous étions toujours élevés contre toute abdication devant l'hitlérisme et son régime ; nous condamnons le pacte germano-soviétique, qui a permis l'agression nazie contre la Pologne, entraînant les démocraties anglaise et française dans un conflit sanglant. Nous condamnons ceux qui, au mépris des intérêts français, n'ont pas voulu ou n'ont pas su se désolidariser de l'orientation nouvelle de la politique stalinienne*" (*op.cit.*, p. 36).

<sup>7</sup> Lettre à sa femme du 22 septembre 1939 (*in Paul Nizan intellectuel communiste*, Maspéro, 1967, p. 256).

<sup>8</sup> L'article de Thorez, intitulé "*Les traîtres au pilori*", est paru en mars 40 dans *Die Welt* (un bulletin confidentiel de l'Internationale) ; il y dénonce aussi "le traître Saussoy", l'un des députés démissionnaires. Nous reviendrons sur le personnage d'Orfilat, et sur sa disparition dans la seconde version des *Communistes*.

<sup>9</sup> Le nombre des arrestations s'élève à 4 300 en mars 1940 ; 20 000 radiations d'affectés spéciaux sont prononcées, les biens du Parti sont saisis et liquidés.

l'U.R.S.S., qui sacrifie de la façon la plus cynique à ses intérêts propres le rêve d'une France socialiste encouragé depuis 1934. Du même coup, il deviendrait évident que la politique de Thorez est continuellement décidée à Moscou.

Quelques-uns ne sont alors pas loin de le comprendre, et même s'ils ne peuvent découvrir toute l'étendue de la coopération ahurissante (politique, économique, militaire) qui s'est mise en place secrètement entre l'Allemagne nazie et la Russie soviétique (autant dire pour eux, entre le Diable et le Bon Dieu), ils sont en effet conduits à admettre que quelque chose de fondamental se trouve remis en cause. Il en est ainsi de Nizan, qui réagit en intellectuel critique qu'il est demeuré, foncièrement rebelle à l'abêtissement :

*Par le temps qui court, je ne reconnais qu'une vertu, ni le courage, ni la volonté du martyr, ni l'abnégation, ni l'aveuglement, mais seulement la volonté de comprendre. Le seul honneur qui nous reste est celui de l'entendement [...] Quand la mystification aura pris fin, nous nous expliquerons* <sup>10</sup>.

Encore Nizan nourrit-il quelque illusion sur ce dernier point, et peut-être mesure-t-il mal combien son exigence d'honnêteté intellectuelle est en fait exorbitante aux yeux de la direction du Parti : il est exclu que celle-ci consente à s'expliquer un jour, sa grande affaire sera au contraire d'entretenir "la mystification" sur une question dont l'élucidation risquerait d'ébranler de fond en comble la foi des militants. C'est ce que montre l'analyse très lucide de l'un des députés démissionnaires, Paul Loubradou (artiste peintre), qui tire toutes les conséquences du scandale qu'est la ligne de pactisation avec Hitler :

*On ne dit plus l'Allemagne hitlérienne, mais l'Allemagne tout court ; on ne dit plus : la démocratie française, mais la France impérialiste ! On expurge la littérature communiste des vocables hitlériens désormais sacrilèges ! Silence autour d'Hitler ! Allié de Staline, serait-il devenu par endosmose un libérateur des peuples ? Messieurs, nous sommes des renégats parce que ces renversements à 180° dépassent notre entendement ! Quoi, la défense des libertés républicaines, la lutte contre l'hitlérisme fauteur de servitude et de guerre, le front des Français, la France de Jeanne d'Arc, des encyclopédistes, de Valmy, la Marseillaise, tout cela n'était que pièges stratégiques ou masques de carbonari ?* <sup>11</sup>

<sup>10</sup> Lettre à sa femme du 24 octobre 1939 (*op.cit.*, p. 262).

<sup>11</sup> *In* Rossi, *op.cit.*, p. 253.

L'ancien militant en vient donc très logiquement à suspecter le sérieux et la sincérité de la ligne patriotique et antifasciste des années antérieures. Ajoutons que le groupe de démissionnaires au nom duquel il s'exprime publie un manifeste le 17 mai 1940 appelant à se "*dresser aux côtés des nations qui mènent le nécessaire combat contre l'hitlérisme*", et que cet appel entraîne une violente réaction de *L'Humanité* clandestine (le 24 mai, en pleine guerre, puisque l'offensive allemande a commencé le 10 mai) contre ceux qui exhortent la classe ouvrière à la guerre. Un mois plus tôt, Thorez avait déjà écrit que le peuple ne voulait pas d'une guerre imputable au "*gouvernement des riches*", conformément à la ligne imposée par l'Internationale <sup>12</sup>. Cette nouvelle ligne semble bien correspondre au schéma doctrinal du "défaitisme révolutionnaire", prôné par le PCF et toutes les sections de l'Internationale jusqu'en 1933, avant que la tactique des fronts populaires ne le remise au second plan ; schéma selon lequel les communistes doivent tirer parti de la défaite éventuelle de la bourgeoisie de leur propre pays, pour imposer un changement radical de régime <sup>13</sup>. Ainsi Lénine et les bolchéviks avaient-ils en 1917 transformé la "guerre impérialiste" en guerre civile et accepté de signer un armistice, avec l'Allemagne (Brest-Litovsk, mars 1918), pour sauver la révolution, comme la presse clandestine ne manque pas de le rappeler <sup>14</sup>. De même cette presse invoque-t-elle

---

<sup>12</sup> Dans un article transmis à *L'Humanité* clandestine (du 25.04.40), et cité par Philippe Robrieux, *Histoire intérieure du parti communiste*, tome I, p. 508 ; dans son livre, *Le Parti Communiste français et la Résistance, août 1939 - juin 1941* (Plon, 1968), Auguste Lecœur montre que cette ligne a été abondamment diffusée dans la presse clandestine dès octobre 1939 (le témoignage de cet ancien dirigeant confirmant l'étude d'A. Rossi). Il renvoie en particulier au numéro des *Cahiers du bolchevisme* (paru en janvier 1940) qui reproduit intégralement le discours de Molotov du 31 octobre 1939 : la France et l'Angleterre y sont accusées de vouloir mener contre l'Allemagne "*quelque chose comme "une guerre idéologique" qui rappelle les vieilles guerres de religion*" ; il faut donc admettre qu' "*il est insensé, voire criminel, de mener une semblable guerre pour l'anéantissement de l'hitlérisme en la couvrant du faux drapeau de la lutte pour la démocratie*" ! La voie juste est celle que l'URSS a empruntée : "*Aujourd'hui, nos relations avec l'Etat allemand ont pour base nos rapports d'amitié, notre volonté de soutenir les aspirations de paix avec l'Allemagne, et en même temps notre désir de contribuer par tous les moyens au développement des relations économiques soviéto-allemandes, à l'avantage réciproque des deux pays*" (*op.cit.*, pp. 72-73). On se demande, à vrai dire, comment le lecteur de ce document pouvait se faire des illusions sur la vraie nature du pacte, même sans rien connaître des accords secrets passés entre les deux pays (qui prévoyaient les modalités de leur coopération, en même temps que le partage de la Pologne et les annexions soviétiques à l'ouest de ses frontières).

<sup>13</sup> Ph. Buton préfère distinguer entre deux phases de la propagande : une première, clairement défaitiste, et une seconde, plus "pacifiste révolutionnaire" (à partir de la fin octobre), dans la mesure où l'accent est alors mis sur le slogan de "*Paix immédiate*" ; mais comme celui-ci coexiste avec le slogan "*L'ennemi est chez nous*", il apparaît singulièrement ambigu. Au-delà du problème terminologique, nous verrons ce qu'il en a été dans les faits de cette propagande en tous cas fort peu patriotique.

<sup>14</sup> A. Rossi cite par exemple une brochure de novembre 1940 : "*Jeune homme de vingt ans, les communistes ne veulent pas te farder la vérité. C'est leur héroïque destin d'aller souvent contre le courant. Nous proclamons dès lors sans réticences que si nous avons dirigé les destinées de la France en juin 1940, comme les bolchéviks dirigeaient les destinées de la Russie en 1918, nous aurions mis fin à la guerre, nous aurions signé la paix comme les bolchéviks l'ont fait en 1918*" (*op.cit.*, p. 307).

fréquemment le mot d'ordre lancé aux soldats par Karl Liebknecht : *"Tournez vos armes contre vos ennemis de classe à l'intérieur du pays"* ; un tract diffusé aux armées (en mars 1940) explique : *"l'ennemi n'est pas de l'autre côté de la ligne Siegfried, mais bien à l'intérieur de votre propre pays"*. *L'Humanité du soldat* du 1<sup>er</sup> mai précise encore : *"leur querelle n'est pas notre querelle", cette guerre est "une guerre contre-révolutionnaire"*; et le journal lance cet avertissement :

*Prenez garde, bourgeois. Si vous jouez avec le feu c'est à vos risques et périls [...] Dans les casernes et les cantonnements, dans les casemates de la ligne Maginot, les ports et les navires, partout gronde le peuple-soldat. Nous savons désormais où est l'ennemi. Nous désignons les responsables. A nos yeux les traîtres et les criminels ce sont les hommes qui conduisent notre peuple à l'abattoir [...] ce sont les Laval, Flandin, Bonnet, Daladier, Blum, Reynaud, tous ces commis du capital, à plat ventre devant la finance anglaise"* <sup>15</sup>.

Loin de faire quelque concession que ce soit à la solidarité patriotique, non plus qu'à l'anti-nazisme, ce document, comme de très nombreux autres reproduits par A. Rossi ou Crémieux-Brilhac, appelle ouvertement à la guerre civile, en réclamant en tout premier lieu la tête des *"chefs socialistes et réformistes"* (les alliés du Front populaire !) :

*Jamais les infamies actuelles n'auraient été possibles sans l'appui apporté à la réaction par les Blum, les Paul Faure et les Jouhaux. Pourvoyeurs de prisons et de champs de bataille, les dirigeants S.F.I.O. et les traîtres de la C.G.T. domestiquée sont passés ouvertement dans le camp des ennemis du peuple et des fauteurs de guerre. Ils sont les plus acharnés partisans de la guerre antisoviétique, ils couvrent les pires exactions du patronat et réclament la guillotine contre les militants communistes. Les bassesses qui leur valent aujourd'hui les louanges des potentats du capital ne seront pas oubliées à l'heure du grand règlement de comptes* <sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Document cités par A. Rossi (*op.cit.*, p. 181 ; *L'Humanité du soldat* est reproduit intégralement (Pl. XXI à XXXIV).

<sup>16</sup> En citant un long chapelet d'injures à l'adresse de Léon Blum, A. Rossi évoque *"la minute de la haine"* décrite par Orwell dans 1984. A propos de l'allusion aux partisans de la guillotine, rappelons que Blum s'était contenté d'écrire : *"Si des communistes sont personnellement convaincus de trahison, qu'on les poursuive et qu'on les fusille comme traîtres"* - ce que la presse du PC avait immédiatement traduit par : *"Blum a réclaté le poteau d'exécution pour les communistes"* et plus tard par : *"Depuis des mois, Blum demande qu'on fusille les militants communistes"*. De même, le texte que nous citons fait de lui, par amalgame, un *"pourvoyeur de prisons"*, alors qu'il avait précisé ainsi sa position : *"Mais le Parti*

Pour mener à bien cette épuration rigoureuse, il faut donc un gouvernement du peuple, "seul capable de conclure une paix juste et durable et d'instaurer un régime de liberté", car il s'entendrait immédiatement avec l'URSS, garante de la paix mondiale et libératrice des peuples (comme en témoigne son intervention en Pologne, dans les pays baltes, en Finlande et en Bessarabie...) <sup>17</sup>. Autrement dit : "Des Soviets partout, Thorez au pouvoir !". Voilà le mot d'ordre adapté à la situation française <sup>18</sup>.

On ne doit donc pas s'étonner que cette position doctrinale, diffusée parmi les soldats, dix jours avant l'offensive allemande, soit maintenue pendant la durée des combats et qu'en soient tirées toutes les conséquences logiques après l'armistice : le discours vengeur contre les fauteurs de guerre ne peut que redoubler de violence puisque le peuple a fait aussi les frais de la débâcle ; mais la défaite est bien une forme de victoire, comme Thorez lui-même s'en réjouit, dans une instruction destinée aux cadres (fin juin) :

*L'impérialisme français vient de subir sa plus grande défaite de l'histoire. Bilan : l'ennemi - qui est à l'intérieur dans toute guerre impérialiste - est par terre.*

*La classe ouvrière française et mondiale doit retenir cet événement comme une victoire et comprendre qu'il faut voir là un ennemi de moins. Il importe donc de mettre tout en œuvre pour que la chute de l'impérialisme français soit définitive. Il ressort, à la constatation de cet état de choses, que la lutte du peuple français a eu le même objectif que la lutte de l'impérialisme allemand contre l'impérialisme français. Il est exact qu'en ce sens ce fut un allié occasionnel.*

*Lénine nous a appris qu'il ne faut pas hésiter, lorsque la situation le commande et lorsqu'il y va de l'intérêt du peuple, à s'allier - occasionnellement - même au diable... Quiconque ne comprend pas cela n'est pas un révolutionnaire <sup>19</sup>.*

Puisque la vertu révolutionnaire par excellence est de concilier la plus grande fermeté de principes avec la plus grande souplesse tactique, pourquoi ne pas en venir à solliciter l'"allié occasionnel" pour que soient rétablis les droits, bafoués par les partisans de la guerre, de ceux qui, seuls, n'ont cessé de vouloir la paix ? Ainsi s'explique la demande,

---

*communiste en lui-même n'est justiciable, selon moi, que de la conscience publique et la seule peine dont il dût être frappé était la réprobation universelle" (Rossi, op.cit., p. 49).*

<sup>17</sup> C'est ainsi que les annexions soviétiques sont justifiées dans *L'Humanité* du 19 juillet 1940, sous le titre "Vive l'U.R.S.S." (Rossi, op.cit., Pl. LV). Nous verrons qu'Aragon fait grand usage de l'argument dans *Les Communistes*.

<sup>18</sup> Ce mot d'ordre apparaît dans *Le Trait d'union* au mois de mars, et sera repris jusqu'en mai-juin 40.

<sup>19</sup> Rossi, op.cit., p. 307.

déposée auprès des autorités allemandes (le 25 juin), de réparation légale de *L'Humanité* et de rétablissement des élus communistes dans leurs fonctions - le P.C. se portant garant de la reprise du travail (ce qui ne pouvait que favoriser l'effort de guerre allemand contre l'Angleterre), et s'engageant à poursuivre "*une politique d'amitié franco-soviétique qui serait le complément du pacte germano-soviétique*"<sup>20</sup>. Pour faire bonne mesure, *L'Humanité* se félicitera bientôt des actes de fraternisation franco-allemande<sup>21</sup> et dénoncera les saboteurs de la reprise du travail<sup>22</sup>.

On peut certes estimer qu'il n'entre dans cette attitude tactique, qu'on la qualifie de défaitisme ou de pacifisme révolutionnaire, aucune sympathie réelle pour le "diable" nazi ; il reste qu'elle exclut mal le risque de déboucher concrètement sur la collaboration<sup>23</sup>. Qu'il s'agisse indirectement d'une collaboration avec le pays du socialisme ne la rend pas moins gravement compromettante, à l'heure où la patrie est profondément meurtrie et où il s'est vérifié que le pacte avec Staline avait favorisé la victoire foudroyante de Hitler<sup>24</sup>. Tout aussi affligeant est le caractère irréaliste de cette attitude qui amène le PCF, pour imposer son retour sur la scène politique, à demander aux militants de sortir de la clandestinité : cette politique insensée se soldera en octobre par des centaines d'arrestations, qui fourniront une partie des otages fusillés l'année suivante<sup>25</sup>.

Dans une lettre d'octobre 1940 adressée aux membres du Parti, Thorez et Duclos estiment, en ayant combattu sans relâche la guerre impérialiste, avoir rempli leur "*devoir de prolétaires révolutionnaires*". A tout le moins, les circonstances historiques auront montré

<sup>20</sup> Ce sont les termes de la lettre du 25 juin ; celle-ci reprend la plupart des points énoncés dans un tract diffusé à Paris au même moment, qui demande "*la mise en accusation et le jugement public de tous ceux qui ont poussé la France à la guerre*", un vaste programme de nationalisation, et "*la remise en activité de toutes les entreprises*" (Rossi, *op.cit.*, pp. 327-328). Voir aussi *L'Humanité* du 1er juillet.

<sup>21</sup> Sous le titre "*Travailleurs français et soldats allemands*", *L'Humanité* du 4 juillet 1940 publie l'entrefilet suivant : "*Il est particulièrement réconfortant, en ces temps de malheur, de voir de nombreux travailleurs parisiens s'entretenir avec des soldats allemands, soit dans la rue, soit au bistrot du coin. Bravo camarades, continuez, même si cela ne plaît pas à certains bourgeois aussi stupides que malfaisants. La fraternité des peuples ne sera pas toujours une espérance, elle deviendra une réalité vivante*". Quand la collaboration devient révolutionnaire, l'antnazisme n'est plus que de la xénophobie bourgeoise.

<sup>22</sup> *L'Humanité* du 24 juillet 1940 réclame qu'on mette ces saboteurs "*hors d'état de nuire*".

<sup>23</sup> A. Lecœur confirme que la direction du P.C. avait compté sur la vacance du pouvoir (avant que Laval n'accède aux affaires le 14 juin) pour promouvoir un gouvernement qui aurait établi un modus vivendi avec les Allemands, dans le même esprit que celui du pacte germano-soviétique (*Le Partisan*, Flammarion, 1963, p. 165).

<sup>24</sup> Hitler a pu se permettre de ne laisser sur ses frontières de l'Est qu'un nombre très réduit de divisions, et donc de concentrer un maximum de forces pour son offensive à l'Ouest.

<sup>25</sup> Les témoignages de Ch. Tillon et d'A. Lecœur mettent clairement en cause la direction du Parti, qui a envoyé à la mort les militants qu'elle aurait dû protéger.

que ce devoir était incompatible avec celui de patriote, dissipant ainsi l'équivoque qu'il y a à revendiquer à la fois le drapeau tricolore et le drapeau rouge, "*La Marseillaise*" et "*L'Internationale*", le souci de l'intégrité nationale et la lutte des classes. Ce qu'il n'est pas facile de mesurer, c'est l'influence réelle de la ligne défaitiste sur les militants, et en particulier sur les soldats, soumis à la propagande en faveur du refus de la guerre <sup>26</sup>. A Rossi évoque les cas de sabotage connus et surtout le rôle probable joué par la démoralisation des troupes dans certains épisodes décisifs de la guerre, dans un contexte où beaucoup d'autres facteurs ont concouru à la défaite <sup>27</sup>. Pierre Daix et Philippe Robrieux, en se fondant sur des témoignages comme ceux de Tillon ou de Lecœur, font tous deux une grande différence entre la position officielle de la direction et le comportement d'une majorité de militants. Sur ces divers points, les recherches historiques plus récentes apportent quelques précisions intéressantes : la propagande, clandestine et artisanale, n'a connu qu'une faible diffusion au sein de l'armée, auprès de militants isolés, souvent en décalage psychologique par rapport aux consignes du parti, les responsables communistes mobilisés se montrant eux-mêmes "*généralement disciplinés, soucieux d'échapper aux provocations et attentifs à ne pas être pris en défaut dans le service*" <sup>28</sup>, attitude qui est typiquement celle qu'Aragon prêtera à ses personnages dans *Les Communistes*. Quant aux sabotages de la production industrielle, la confirmation est venue qu'ils ont été très limités, et qu'en dépit de formes variées de réticence, de conflit entre le sens national et la revendication sociale, "*la classe ouvrière s'est montrée loyaliste – même si ce fut dans certains cas par force – et que sa contribution a été immense*" <sup>29</sup>. Les militants non mobilisés, ou affectés spéciaux dans les usines, pouvaient difficilement aller à l'encontre d'un tel comportement, outre qu'ils en partageaient le plus souvent le patriotisme spontané.

Il est donc permis de penser que ce sont bien les militants de base ou certains responsables livrés à eux-mêmes, qui ont sauvé le parti en cette période de grave

---

<sup>26</sup> A. Rossi fait état des très nombreuses publications du PCF qui continuent de s'adresser à toutes les catégories sociales et professionnelles. Elles prennent souvent la forme de tracts portant la mention "*Reproduire et faire circuler*". *Le Trait d'Union* est destiné aux armées et porte la manchette "*Soldat, sous l'uniforme, tu restes un travailleur. Ne l'oublie jamais !*".

<sup>27</sup> Les sabotages, comme ceux des avions Farman, ont été explicitement encouragés lors de la guerre de Finlande (qui risquait de voir la France intervenir contre l'URSS ; voir Rossi, *op.cit.*, ch. XVIII). Dans leur intervention au colloque sur "*le PCF des années sombres*", Stéphane Courtois et Denis Peschanski estiment que "*le PCF n'a pas préconisé un défaitisme révolutionnaire actif dans l'armée, ou le sabotage dans les usines de guerre ; il s'est contenté d'en agiter la menace lorsqu'il a craint que la France n'entrât en guerre ouverte contre l'URSS*" (*op.cit.*, p. 260).

<sup>28</sup> Crémieux-Brilhac, *op.cit.*, tome I, ch. 4, "*Les communistes aux armées*", p. 490.

<sup>29</sup> *Ibid.*, tome II, ch. 8, "*Le front des usines*", p. 335.

compromission, en se battant loyalement pendant la guerre de mai-juin 1940, en continuant après l'armistice de faire de la lutte contre Hitler une préoccupation fondamentale, en traçant la voie de la Résistance avant même le retournement de juin 1941. A chaque fois, qu'ils aient été touchés ou non par la presse clandestine, ils ont agi en désobéissant de fait aux vœux de la direction, ou à ses consignes explicites dans le cas des responsables qui en étaient informés : ceux qui allaient jouer un rôle prépondérant dans l'organisation de la lutte contre l'occupant, comme Tillon, Lecœur et Frachon, sont demeurés fidèles au Parti, mais en prenant sur eux de ne pas appliquer les consignes venues du "Centre" (c'est-à-dire de Jacques Duclos, réfugié à Bruxelles, où il est en liaison avec les hommes de l'Internationale, et d'où il assure l'intérim en l'absence de Thorez, contraint par Moscou à la désertion au début du mois d'octobre 1939)<sup>30</sup>. Une preuve en est fournie, entre beaucoup d'autres, par le tract antihitlérien rédigé à Rennes par Auguste Havez dès le 22 juin<sup>31</sup> ou par le *Manifeste de Bordeaux* daté du 18 juillet 1940, signé par Charles Tillon, qui dénonce clairement toute forme de collaboration avec Hitler et appelle les Français à s'unir pour vaincre le fascisme<sup>32</sup>. A l'inverse, le tract intitulé "*Peuple de France !*", signé de Thorez et de Duclos, ne contient aucune condamnation du fascisme hitlérien, comme le constatera amèrement Tillon en en prenant connaissance, dans la deuxième quinzaine d'août 1940<sup>33</sup>. Tout au plus l'occupation allemande y est-elle mentionnée brièvement au début ; mais, pour l'essentiel, on y retrouve l'argumentation des mois précédents contre les impérialistes et les politiciens de tous bords "*responsables des malheurs de la France*", contre le régime capitaliste "*générateur de misère et de guerre*". Les communistes y sont à nouveau dépeints en inébranlables partisans de la paix et de la

<sup>30</sup> G. Cogniot évoque cette question à mots couverts, sans dire clairement que le salut passait par la désobéissance aux directives du "*mouvement communiste international*", tout en laissant entendre que telle était bien l'attitude de la base : "*J'étais en mal de lucidité. En tout cas quel que fût le trouble de mes idées, l'honneur plébéien aurait suffi à me garder de la défaillance. Je sentais en outre la fidélité au Parti vivre au cœur de la masse des soldats communistes et sympathisants*" (*Parti pris I*, p. 461).

Quant à la désertion de Thorez, elle ne pouvait qu'aviver l'hostilité de l'opinion et des milieux politiques envers le PCF, d'autant que *L'Humanité* avait mis en relief le fait qu'il avait rejoint son unité début septembre. Pour A. Rossi, "*elle annonce la rupture ouverte du Parti dont il est le secrétaire général avec la France en guerre, le reniement de toute solidarité avec elle, quelques semaines après le déclenchement des hostilités*" (*op.cit.*, p. 67).

<sup>31</sup> A. Havez eut aussi le courage, dans un rapport adressé à la direction, de commenter ainsi le mot d'ordre "*Thorez au pouvoir !*" : "*Que Maurice me pardonne, mais s'il devait prendre le pouvoir dans ces conditions, ce ne pourrait être que comme gauléiter*" (cité par A. Lecœur, *Le Partisan*, p. 145).

<sup>32</sup> Ce manifeste est reproduit par Tillon (*op.cit.*, pp. 311-314). On y peut lire : "*En territoire occupé par Hitler, comme en territoire occupé par la 5ème colonne vendue à Hitler, c'est une même lutte de libération nationale que nous mènerons ensemble avec courage*".

<sup>33</sup> Selon A. Lecœur, ce texte n'a été diffusé que début septembre ; il le reproduit dans son livre *Le PCF et la Résistance*, de même qu'Henri Noguères en annexe du tome I de son *Histoire de la Résistance en France* (R. Laffont).



prospérité, soucieux de "*remettre la France au travail*" et d'assurer "*la renaissance nationale*", et qui attendent donc que justice leur soit rendue par l'arrêt des persécutions dont ils ont été victimes et leur retour dans la vie publique... Or, c'est précisément ce texte, désigné après coup comme "*l'Appel du 10 juillet*", que brandira la direction du Parti pour accréditer l'idée qu'elle a très tôt prôné la Résistance et pour s'attribuer le mérite d'actions entreprises en dehors de son influence, ou même contre ses propres directives ! Nous verrons que les romans réalistes-socialistes qui traitent de cette période s'y réfèrent inmanquablement, et au prix de quelles manipulations de ce "document" ils parviennent à corriger l'histoire du PCF <sup>34</sup>.

Il semble donc possible d'affirmer avec Jean-Louis Vigier que "*la direction du Parti ne contrôlait pas ceux de ses membres qui ont accompli avant juin 1941 des actes de résistance à l'occupant*" <sup>35</sup> ; ou de donner raison à Tillon quand il estime que, "*contrairement à l'hagiographie stalinienne, le parti s'est sauvé lui-même malgré les cafouillages de l'IC*" <sup>36</sup> : grâce aux initiatives prises par de nombreux militants (anciens d'Espagne, membres de la Jeunesse Communiste, en particulier) et par certains cadres, plus sensibles à l'antinazisme profond de la base qu'aux instructions contre-nature venues de Moscou et transmises par la presse clandestine. Ce sont ces hommes qui ont permis au PCF d'être présent dans les premières manifestations de la Résistance et de le laver du soupçon d'avoir attendu le grand tournant de juin 1941 pour entrer dans la bataille <sup>37</sup>. Mais jusqu'à cette date, ils agiront sans le soutien de la direction, ou en étant franchement

<sup>34</sup> La falsification de la date, qui n'est pas douteuse car le tract fait référence à des faits postérieurs au 10 juillet (H. Noguères, *op.cit.*, p. 54) s'explique par la volonté de faire coïncider sa rédaction avec le vote des pleins pouvoirs à Pétain ; le PC s'était abstenu à l'époque de toute déclaration, alors que quatre-vingts parlementaires (dont L. Blum) avaient courageusement voté contre cette mesure (Tillon, *op.cit.*, p. 329). Quant au tract lui-même, sur lequel nous reviendrons, un court passage en est souvent cité, dans des témoignages communistes, comme apportant la preuve qu'il s'agissait bien d'un appel à la Résistance : "*Jamais un grand peuple comme le nôtre ne sera un peuple d'esclaves*". H. Noguères, qui rapporte plusieurs de ces témoignages, s'interroge et invite son lecteur à juger lui-même en se reportant au texte intégral. Or, la suite de la formule invoquée ne laisse guère de doute : "*... et si, malgré la terreur, ce peuple a su, sous les formes les plus diverses, montrer sa réprobation de voir la France enchaînée au char de l'impérialisme britannique, il saura signifier aussi à la bande actuellement au pouvoir, sa volonté d'être libre*" (Noguères, *op.cit.*, p. 463). Pas plus ici que dans le reste du texte, l'occupant hitlérien n'est nommé.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 449. J.-L. Vigier, collaborateur d'Henri Noguères pour les deux premiers tomes de son ouvrage, exprime ici son point de vue personnel, plus critique envers les communistes et la signification de leur participation à la Résistance.

<sup>36</sup> Tillon, *op.cit.*, p. 329.

<sup>37</sup> Noguères défend l'idée d'une "*participation sans cesse croissante de groupes communistes organisés à l'action contre l'occupant*" (*op.cit.*, p. 58), sans exclure que ces groupes aient pu être encouragés par la direction du parti (ce que conteste précisément J.-L. Vigier, avec raison, nous semble-t-il ; le différend pourrait tenir à ce que la "direction" est alors divisée entre Frachon et Duclos, voir infra, 3.3.2, note 57).

désavoués, surtout en ce qui concerne le recours éventuel à la lutte armée et aux attentats<sup>38</sup>. Même une action de masse comme la grande grève des mineurs du Nord (27 mai - 7 juin 1941) est d'abord loin d'être accueillie favorablement, puisqu'elle va à l'encontre des consignes de passivité ou de légalisme à l'égard de l'occupant<sup>39</sup>. A la veille de la rupture du pacte, rien n'a remis en cause cette politique légaliste, ni les arrestations d'octobre 1940 qu'elle a pourtant facilitées, ni les nombreux exemples de rébellion donnés depuis l'armistice par des Français de tous horizons idéologiques. Cette ligne continue d'exclure toute forme de front unique contre le régime de Vichy et d'entente avec ceux qui proclament ouvertement leur refus de la collaboration<sup>40</sup>. Le général de Gaulle est invariablement accusé d'être un agent de la finance anglaise : "*Ce général à particule veut, non pas la liberté de notre pays, il veut le triomphe des intérêts impérialistes auxquels il a lié son sort*", écrit encore *L'Humanité* le 1<sup>er</sup> mai 1941<sup>41</sup>.

Par conséquent, même si le bilan de la résistance communiste est loin d'être négligeable au terme de la première année de l'Occupation, il reste que la ligne officielle du parti a surtout eu pour effet d'exposer les militants avant même qu'ils ne se soient engagés dans la lutte clandestine, et de les démobiliser en grand nombre au lieu de les entraîner dans l'action<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Duclos se retranche encore en mars 1941 derrière la distinction classique entre l'action de masse révolutionnaire et l'attentat individuel anarchiste. Le problème posé est surtout celui de l'Organisation Spéciale (OS), destinée à l'origine à protéger les dirigeants (et à châtier les traîtres), mais dont certains groupes se sont orientés vers l'action armée contre l'occupant. Le futur "Colonel Fabien", Pierre Georges, qui se fait alors appeler "Fredo", est le représentant le plus décidé de cette tendance. C'est lui qui sera l'auteur du premier attentat contre un officier allemand (le 21 août 1941, au métro Barbès) ; nous le retrouverons plusieurs fois en personnage de roman.

<sup>39</sup> Lecœur, qui fut l'un des organisateurs de la grève avec Charles Debarge, montre dans son livre, *Le PCF et la Résistance*, "*combien la conception de la lutte du militant local était différente de la conception de la direction nationale*" (p. 78) ; et que la grève n'aurait pas réussi sans l'union avec "*les mineurs socialistes, les cadres et les employés chrétiens et gaullistes*" (p. 68), ni sans la protection armée apportée par des groupes de l'O.S.

<sup>40</sup> Rappelons que François Billoux est allé jusqu'à demander au maréchal Pétain (lettre du 19 décembre 1940) l'autorisation de se rendre au procès de Riom et d'y être entendu comme témoin à charge (contre Blum, Daladier et les autres accusés). H. Noguères, qui reproduit le texte de cette lettre (*op.cit.*, pp. 484-486), indique que des lettres semblables furent simultanément envoyées par plusieurs députés communistes emprisonnés.

<sup>41</sup> Loin d'être encouragée, la Résistance est donc totalement rejetée, comme étant une tentative de l'Angleterre impérialiste d' "*entraîner à nouveau les Français dans la guerre*" (*L'Humanité* du 4 juillet 1940).

<sup>42</sup> Robrieux estime à 2.000 le nombre des militants actifs en mars 1941 ; Tillon écrit que "*la région parisienne ne comptait pas cinquante combattants aptes à se servir d'une arme au printemps 41*" (*op.cit.*, p. 337), la préparation de cette forme de lutte ayant été complètement négligée.

\* *Le temps de la résistance nationale*

Avec la rupture du Pacte par Hitler, tout change. Le retour à la position antifasciste est immédiat, toutes les alliances deviennent souhaitables, et bientôt toutes les formes de lutte seront ouvertement encouragées, y compris le "terrorisme". Car cette fois le combat patriotique et le soutien à l'URSS. coïncident tout à fait, à tel point qu'il est impossible de distinguer si l'une de ces deux raisons d'agir l'emporte sur l'autre chez les résistants communistes. Lutter en France, contre l'armée d'occupation, c'est en même temps contribuer à réduire la pression allemande à l'Est, c'est soulager d'autant les camarades soviétiques, c'est leur témoigner une solidarité active. Dans le numéro de *L'Humanité* daté du 22 juin 1941, Duclos met l'accent sur cette façon militante de se comporter en patriote : "*Ouvriers qui travaillez pour la machine de guerre allemande, n'oubliez jamais que les armes fabriquées par vous sont destinées à tuer des ouvriers et des kolkhoziens soviétiques pour le compte des oppresseurs de la France*"<sup>43</sup>. Saboter les voies de communication, ralentir la production, abattre des soldats ennemis, c'est agir à la fois en bon Français et en "internationaliste" conscient de ses devoirs. Inversement, le Parti avancera bientôt l'argument que les soldats de l'Armée Rouge se battent aussi pour la libération de la France, et qu'ils ne marchandent pas, quant à eux, leur solidarité, comme le montrera l'héroïque résistance de Stalingrad. Il pourra même à ce moment-là proclamer que le piège tendu à Hitler depuis août 1939 est en train d'apporter la preuve de son efficacité, puisque Staline aura mis à profit tout ce temps pour préparer son pays à écraser le nazisme... Comme quoi la rupture du pacte change tout, sauf le discours qui justifie qu'il ait été signé. Mais à condition toutefois, comme toujours en pareil cas, de s'arranger avec la réalité, à savoir ici avec l'immense déroute des troupes soviétiques dans les premiers jours de l'offensive allemande<sup>44</sup>.

D'une façon plus générale, le nouveau tournant de la ligne politique, commandé par les circonstances historiques, n'implique évidemment pas de modification en profondeur des principes. De ce point de vue, on peut comprendre que le patriotisme des communistes ait été à la fois pleinement reconnu par les uns, à commencer par ceux qui se battaient à

<sup>43</sup> Cité par Tillon, *op.cit.*, pp. 340-341.

<sup>44</sup> Tillon écrit : "*Nous avons donc eu raison d'avoir confiance dans la Russie, malgré tant de malheurs imposés par le pacte... Nous ne pouvions imaginer alors que Staline l'avait respecté au point que, joué par son partenaire, il serait le plus stupidement surpris de tous les Soviétiques, en apprenant qu'Hitler agressait son empire !*". Les communistes avaient tout de même perçu à l'époque la gravité de la situation, mais en avaient tiré la conclusion suivante : "*C'était vraiment pour nous l'heure de la solidarité aux côtés de cette Union Soviétique restée le gage de notre espérance de communistes même aux jours de son alliance hors nature de 1939*" (*op.cit.*, pp. 340 et 341).

leur côté, et suspecté par les autres d'être avant tout de nature tactique, ce qui fut le cas des gaullistes ou des milieux politiques de la Résistance intérieure. Ceux-ci ont su lui rendre hommage, sans cesser d'en déplorer les arrière-pensées partisans<sup>45</sup>. Car le fait est qu'à partir de l'été 1941 les circonstances nouvelles comblent brusquement le fossé qui s'était creusé entre la tactique et la stratégie du PCF, jusqu'à procurer l'illusion que celle-ci s'est résorbée tout entière dans celle-là, la libération du pays devenant la seule finalité visible de l'engagement communiste. Toute équivoque peut sembler avoir disparu, d'être en fait plus profondément dissimulée. C'est pourquoi, même si ses nouveaux alliés ne sont pas dupes, le PCF n'en acquiert pas moins une position très forte, à partir du moment où il met au service de la cause commune ses capacités d'organisation et le dévouement de ses militants. Qui plus est, cette position ne peut que se renforcer à mesure que le prestige acquis dans la lutte lui attire la sympathie de jeunes gens de plus en plus nombreux, qui découvrent le communisme à travers l'expérience dramatique et glorieuse de la Résistance. Pour eux, non seulement l'équivoque n'existe pas, mais les fins stratégiques du Parti (la "Révolution") se trouvent magnifiées par la noblesse du combat présent.

Ainsi, autant l'existence même du PCF s'est trouvée menacée par la tourmente du pacte germano-soviétique, autant sa participation sans réserves à la Résistance après le tournant de juin 41 le transforme rapidement en un partenaire efficace, admiré et redouté, et en un puissant pôle d'attraction. On s'en rendra mieux compte en rappelant quelques points d'histoire qui touchent aux modalités et aux implications politiques de cette nouvelle orientation du militantisme communiste.

Il est d'usage de considérer qu'une série d'événements survenus fin 1942-début 1943 ont changé le cours général de la guerre et celui de la Résistance française : le débarquement allié en Afrique du Nord, l'occupation allemande de la zone Sud, la création du Service du Travail Obligatoire (STO), la victoire de Stalingrad. Les problèmes ne se posent donc pas de la même façon dans les deux périodes ainsi délimitées. Pour A. Rossi, il ne fait pas de doute que, dans la première période, le PCF est surtout *"obsédé par une seule pensée : aider par tous les moyens la Russie soviétique exposée à un danger mortel"*. C'est ainsi que les ennemis jurés de la veille peuvent être désormais considérés comme des partenaires précieux : *"l'allié occasionnel"* est maintenant *"l'impérialisme britannique"* auquel on daigne attribuer finalement le rôle de champion de la démocratie

---

<sup>45</sup> Dans une lettre à Vercors (19 février 1956) qui lui reprochait d'avoir fait bon marché, dans ses *Mémoires de guerre*, de la Résistance communiste, de Gaulle écrit : *"Qu'est-ce qui vous fait avancer que j'aie méconnu la contribution de leur parti à notre combat dès lors que l'Union soviétique fut attaquée par Hitler, après avoir traité avec lui ? [...] J'ai tâché de servir seulement la France. Eux l'ont servie aussi, mais ils n'ont pas servi qu'elle et, même, ils n'ont pas servi elle, d'abord"* (in Noguères, *op.cit.*, p. 490).

et de l'indépendance des peuples" <sup>46</sup>. Mais avant que de songer à de véritables alliances, la priorité pour le Parti est de constituer ses propres organisations, au sein desquelles accueillir des volontaires de tous horizons, et de faire la preuve du plus grand dynamisme. La formation des premiers groupes de FTP à l'automne 1941 répond à cet objectif ; mais à en croire Charles Tillon, qui organise et dirige ces groupes armés, ils ont d'abord suscité des réticences de la part de la direction, qui ne reconnaîtra officiellement leur existence, et celle de leur Comité Militaire National (CNM), qu'en février 1942. Car, d'une part, l'initiative en revenait aux résistants de la première heure, qui continuaient d'agir sans attendre ses instructions, et d'autre part, il lui importait de garder le contrôle d'une structure ouverte à des non-communistes <sup>47</sup>. C'est pourquoi les combattants FTP seront toujours encadrés par des permanents, et tous les groupes reliés à un triangle de direction qui comprend un commissaire politique <sup>48</sup>. Cette préoccupation s'est même traduite par la continuation de la pratique des "biographies" (incluant photos d'identité et renseignements très précis), au risque de faciliter grandement le travail de la Gestapo et de la police de Vichy, alors qu'elle se justifiait aussi comme mesure de sécurité contre l'infiltration de délateurs et d'agents de l'ennemi <sup>49</sup>. L'apprentissage de la discipline nécessaire au combat clandestin, souvent associé à un minimum d'éducation politique, tend de la même façon à intégrer les néophytes dans l'univers communiste <sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Rossi, *op.cit.*, p. 308.

<sup>47</sup> Les premières unités de "Francs-Tireurs et Partisans (Français)" ont été formées à partir des groupes de l'OS (et de groupes apparentés dits de "Travail particulier" ou TP), si bien que ces derniers ont pu être considérés après coup comme ayant été dès l'origine conçus comme des groupes de résistance. Le sens national du combat des FTP est clairement affiché dans le titre de leur journal : *France d'abord*. Charles Tillon, leur ancien commandant en chef leur a consacré un ouvrage (*Les FTP*, Julliard, 1962).

<sup>48</sup> Le commissaire politique sera remplacé par un Commissaire aux Effectifs (C.E.), qui assiste le Commissaire Technique (C.T.) et le Commissaire aux Opérations (C.O).

<sup>49</sup> La biographie (ou "bio") est une sorte de fiche de renseignements qui peut devenir un redoutable moyen de pression ou d'accusation à l'égard du militant, car s'y trouve consigné tout ce qui peut le desservir, quant à son origine sociale, ses fréquentations, son comportement politique, ses "fautes" passées, etc.

<sup>50</sup> Le roman autobiographique, et plein d'humour, de Jean-Pierre Chabrol (qui deviendra dessinateur à *L'Humanité* et romancier militant), *La Folie des miens* (Gallimard, 1977), est à cet égard fort intéressant. Ayant décidé, très jeune et tout à fait naïf sur le plan politique, de rejoindre le maquis, il se retrouve par hasard dans un groupe de FTP et manque de peu d'être aussitôt "changé de camp", c'est-à-dire exécuté sommairement, pour avoir été suspecté d'être un délateur. Au contact de ces militants éprouvés, il s'instruit rapidement : "Il y avait chaque jour, à chaque instant, les anecdotes, les souvenirs, les ferveurs, les haines : la crise mondiale de 29, le Front popu, le frente popular, le traître Trotski, le social-traître Blum, et de Gaulle, de Gaulle, bon, un aristo, un général, on verra par la suite, en attendant, vigilance... Distillé. Appuyé sur des expériences personnelles". Bref, il apprend la "confiance, les yeux fermés" car "le Parti, c'est mystérieux, omniprésent, infaillible, implacable, un sommet, il touche au ciel - l'URSS., le pays sacré -, il nous guide, nous protège, il a résolu les problèmes, il nous donne des solutions. C'est clair. C'est rassurant. Une habitude qui se prend vite, un délice. L'homme est fait pour" (Folio, 1984, pp. 52-53).

Il serait excessif d'en dire autant du *Front National*, mais sa constitution au cours de l'été 1941 correspond aussi à la décision du Parti de rassembler toutes les bonnes volontés, sur la seule base du refus de la collaboration, et de garder la direction effective du mouvement. La libération du pays est son objectif déclaré, mais, remarque Jacques Fauvet, "il n'est pas d'exemple de mot d'ordre contradictoire entre le parti et lui"<sup>51</sup>. Sa vocation est de regrouper, par catégories sociales et professionnelles, tous ceux qui entendent témoigner de l'esprit de la Résistance, sur un plan autre que celui de la lutte armée. Il concerne en particulier les professions libérales et les intellectuels, dont les représentants les plus divers sont ainsi amenés à se rencontrer. Aragon sera l'un des principaux organisateurs de leurs associations.

En procédant de cette manière les communistes apparaissent vite, en zone occupée, comme l'aile marchante de la Résistance, grâce à l'activité débordante dont ils font preuve et leur capacité de mobiliser autour d'eux d'autres énergies. Les publications clandestines du *Front National* et les actions audacieuses des FTP donnent le ton. Elles exposent aussi leurs auteurs à une répression de plus en plus impitoyable, ce qui aura très vite pour effet principal, non de décourager leurs compagnons, mais de grossir leurs rangs. C'est, par exemple, l'analyse que fait H. Noguères des premières exécutions d'otages (octobre 1941)<sup>52</sup>. Il faut ajouter que le Parti s'emploie à susciter l'indignation et la colère en célébrant sans relâche ses "martyrs". J. Fauvet le souligne à propos de Gabriel Péri (fusillé en décembre 1941) :

*A peine est-il mort que déjà se forge sa légende. Sous toutes les formes, les publications clandestines du parti exaltent sa vie et appellent à le venger. Des formations de combat porteront son nom, une promotion entière des FTP choisira son patronage, les adhésions seront sollicitées sous son égide ; un tract retraçant sa biographie atteindra le tirage le plus élevé de toute l'occupation*<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Fauvet, *Histoire du Parti Communiste français*, tome II, p. 101 (Fayard, 1962). H. Noguères (*op.cit.*, tome II, p. 229) reproduit le témoignage de Jacques Debû-Bridel, "nationaliste de tradition" qui explique ainsi son adhésion à un mouvement communiste : "Nous voulions faire la guerre. Pas de la politique. C'était le mot d'ordre absolu [...] Or l'U.R.S.S. étant en guerre, il était certain que le Parti communiste avec son organisation secrète préexistante [...] était l'élément le plus efficace en France. Le "Front National" formé par le Parti communiste était ainsi à l'avant-garde de la bataille à mener contre l'occupant...".

<sup>52</sup> *Op.cit.*, tome II, p. 164. H. Noguères évoque le débat soulevé par les premiers attentats (et les représailles), la réprobation d'une partie de l'opinion, qui fut celle de certains communistes avant que la direction n'encourage ouvertement l'exécution d'officiers allemands.

<sup>53</sup> J. Fauvet, *op.cit.*, tome II, p. 95.

Cette façon d'exalter les victimes sera constante jusqu'à la Libération, et même au-delà. Elle traduit, certes, le désir légitime de leur rendre hommage et de témoigner de la douleur d'une communauté ; mais on se garde difficilement de penser qu'elle répond aussi à un calcul pragmatique et politique : susciter la sympathie, faire adhérer à la cause de la Résistance, et conjointement à celle du communisme. En évoquant ses souvenirs de très jeune militant de l'OS, P. Daix va jusqu'à faire l'hypothèse que le passage à la guerre anti-hitlérienne a pu être "*conçu au départ comme devant être jalonné de martyrs*"<sup>54</sup>. La direction du Parti y gagnait de racheter au plus vite son attitude peu glorieuse d'avant juin 1941. Le fait certain est qu'elle n'a pas craint d'user abondamment du nom des victimes pour redorer un blason singulièrement terni. La question mérite d'autant plus d'être relevée qu'elle concerne aussi les poètes communistes, qui ont largement contribué à créer la légende des martyrs, à commencer par Aragon et la "*Légende de Gabriel Péri*"<sup>55</sup>, et que celle-ci sera entretenue par le roman réaliste-socialiste.

La prépondérance des mouvements organisés et dirigés par des communistes en zone occupée continue de s'affirmer en 1943 et 1944 ; la grande majorité des coups infligés à l'occupant portent leur marque. Mais avec le tournant de la fin de 1942 et du début de 1943, qui voit les armées allemandes franchir la ligne de démarcation et occuper la zone dite "libre", la rébellion s'étendre à tout le territoire, les réfractaires du STO rejoindre en grand nombre les maquis, les combats s'intensifier partout et la perspective de la victoire devenir de plus en plus plausible, passent au premier plan les problèmes posés par la nécessité des alliances et de la coordination nationale des luttes, par le rapport des forces entre les différentes composantes de la Résistance, par la définition du régime appelé à succéder à "l'Etat français" du maréchal Pétain. En zone Sud, il n'y avait pas avant 1943 de groupes communistes organisés comparables à ceux de la zone occupée ; les militants rejoignaient les grands mouvements existants ("Libération" surtout, animé par des membres des anciens partis de gauche, mais aussi "Combat", considéré comme celui qui se situait le plus à droite). Désormais, le PCF s'efforce, tout en étendant l'action des FTP et du Front National à l'ensemble des régions, de passer à un véritable noyautage, ou à ce que H. Noguères préfère appeler une "*colonisation*" de ces mouvements<sup>56</sup>. Tout en y

<sup>54</sup> P. Daix, *J'ai cru au matin*, op.cit., p. 52.

<sup>55</sup> C'est le titre d'un poème de *La Diane française*, que nous commenterons un peu plus loin.

<sup>56</sup> *Op.cit.*, tome IV, p. 554. L'analyse de Noguères, très solidement étayée, est contestée par son collaborateur, Marcel Degliame-Fouché, directement concerné puisqu'il fut l'un de ces militants portés à la tête des mouvements de la zone Sud, puis des instances nationales de la Résistance (sans que leur appartenance politique soit révélée) : il lui reproche d'avoir ainsi accrédité la thèse d' "*un prétendu complot organisé et dirigé par le PC pour s'emparer de la direction des mouvements de Résistance non communistes. Cela en vue d'une éventuelle prise de pouvoir au moment de l'insurrection nationale qui*

étant minoritaires, ses sympathisants et ses militants parviennent à y occuper les postes de commandement. Du même coup, son influence réelle au sein du Conseil National de la Résistance (CNR) devient rapidement plus grande que ne l'indique sa représentation officielle, et lui permet d'en assumer la direction effective <sup>57</sup>. H. Noguères montre que la même tactique aboutit à des succès semblables dans tous les organes d'unification de la Résistance intérieure mis en place en 1943-1944 <sup>58</sup>. A ceux qui se trouvent ainsi écartés des responsabilités principales, il fait valoir l'argument que son but est de s'opposer à la mainmise du commandement extérieur : il s'agit d'acquérir une position de force par rapport à la résistance gaulliste dans la préparation de l'insurrection nationale. Il représente donc les intérêts de tous les résistants de l'intérieur. Ce qui n'est pas faux, mais qui n'empêche pas que c'est lui qui en tire le plus grand profit en tant que parti politique.

Comme l'indique Jacques Fauvet, gaullistes et communistes ont compris qu'ils avaient tout intérêt à s'entendre, malgré leur méfiance réciproque ; pour le Parti, l'alliance avec le général de Gaulle est tout à la fois *"la garantie que son patriotisme obtient un brevet officiel, la nécessité de sacrifier une part de son indépendance sur l'autel de la libération, une étape importante pour retrouver une place dans les institutions qui se préparent"* <sup>59</sup>. Cette alliance, amorcée fin 1942, scellée par la création du CNR (mai 1943) puis par l'intégration des FTP et de "l'Armée Secrète" dans les FFI (décembre 1943) <sup>60</sup>, loyalement observée jusqu'à la Libération, fera preuve de son efficacité, quant à l'objectif qui réunit les partenaires, et quant aux ambitions qui les séparent. Car la part prise ainsi à la victoire, au côté des forces alliées, confère aux uns et aux autres un très grand prestige. Mais si de Gaulle a estimé de longue date représenter la nouvelle légalité, le PCF a voulu, quant à lui, incarner la légitimité populaire : en prônant "l'action immédiate" (contre

---

*devait être déclenchée pour appuyer la libération du territoire*" (*"Mise au point"*, *op.cit.*, tome V, p. 880). Noguères répond en refusant l'amalgame entre l'idée de la prise de pouvoir, à laquelle il ne croit pas (voir *infra*), et celle de la *"conquête de la direction de la Résistance"*, qu'il réaffirme en précisant qu'il s'est agi d'une conquête *"par des (et non par les...) communistes"* (*ibid.*, p. 887).

<sup>57</sup> Les premiers accords conclus entre le PCF et de Gaulle (novembre 1942) et les consultations menées par Jean Moulin auprès de tous les partenaires de la Résistance ont abouti à la réunion constitutive du CNR le 27 mai 1943, où le PCF en tant que tel ne compte qu'un seul représentant (André Mercier) sur seize ; et aucun au Bureau de cinq membres qui sera le véritable organe directeur : mais ses militants y détiendront assez vite la majorité, avec Pierre Villon ("Front National"), Pascal Copeau ("Libération-Sud"), Marcel Degliame-Fouché ("Combat"), Louis Saillant (CGT).

<sup>58</sup> Il en sera ainsi du Comité Militaire d'Action (COMAC) et de l'Etat-Major des Forces françaises de l'Intérieur (EM - FFI) avec Maurice Kriegel-Valrimont et Alfred Malleret, de l'Exécutif du Mouvement de Libération Nationale - zone Sud (MLN) avec Jacques Copeau et Marcel Degliame-Fouché.

<sup>59</sup> J. Fauvet, *op.cit.*, p. 116.

<sup>60</sup> L'Armée Secrète (AS) est celle des maquisards gaullistes, qui se sont consacrés à la préparation du "Jour J" plus qu'à "l'action immédiate" prônée par les FTP.



"l'attentisme" reproché aux gaullistes), la tactique de la guérilla urbaine et rurale (qui mise sur la protection des combattants par la population), puis la levée en masse à l'heure de l'insurrection nationale. Quant à ce que fut la portée exacte de ses ambitions politiques, la question est moins simple qu'il n'y paraît. Comme l'indique la formule de J. Fauvet que nous venons de citer, l'alliance avec le général de Gaulle impliquait quelques concessions de la part du PCF, en particulier quant à son indépendance. Certes, son loyalisme, affiché dès le début des négociations avec le représentant de la "France Libre", aurait pu ne pas durer. Pourtant, la plupart des historiens et des anciens protagonistes des événements s'accordent pour penser qu'il n'a en fait nullement cherché à profiter de la situation insurrectionnelle d'août 1944 pour s'emparer du pouvoir et "faire la révolution". Ajoutons que le choix d'une alliance avec la bourgeoisie patriote (à partir de novembre 42) s'était fait au détriment d'un rapprochement avec les anciens alliés du Front populaire, et en particulier avec les socialistes (malgré les pourparlers repris depuis l'été 42), ce qui laissera des traces profondes à la Libération et dans les années suivantes <sup>61</sup>.

Malgré son équivoque, le terme d'"insurrection nationale" signifiait - pour de Gaulle lui-même, qui l'avait utilisé dans une formule que *L'Humanité* ne se fait pas faute de rappeler (le 1<sup>er</sup> août 1944) : "*L'insurrection nationale est inséparable de la libération nationale*" - que "*pour effacer la défaite de 1940, il fallait que le peuple participât à sa propre libération et ne s'en remît pas à ses grands alliés*" <sup>62</sup>. H. Noguères montre, de façon extrêmement précise, que le PCF a en effet joué résolument la carte de la mobilisation populaire, qui s'est traduite pendant l'été 1944 par la formation des "milices patriotiques" <sup>63</sup>, le gonflement rapide des effectifs de FTP, le rôle incontestable joué par les insurgés dans la libération de Paris et d'un grand nombre de régions ; il montre aussi que partout où les chefs communistes de la Résistance étaient en mesure d'imposer l'épreuve de force (qui aurait concentré tous les pouvoirs locaux entre leurs mains), ils se sont abstenus de le faire. L'analyse de Noguères confirme le témoignage des intéressés, à commencer par celui de Charles Tillon, le commandant en chef des FTP<sup>64</sup>. En revanche, tous deux soulignent combien de Gaulle a su se servir de la peur de la subversion

<sup>61</sup> Sur cette question, voir Courtois, *Le PCF dans la guerre, op.cit.*, pp. 479-482.

<sup>62</sup> J. Fauvet, *op.cit.*, p. 140.

<sup>63</sup> Dans une instruction de juin 1944, Tillon définit les Milices comme "*l'organisme pratique de la liaison militaire avec les masses [...] dont les FTP doivent fournir les meilleurs éléments d'encadrement*" (*op.cit.*, p. 379).

<sup>64</sup> Pour A. Lecœur, les engagements pris envers de Gaulle et les Alliés impliquaient dès 1942 l'abandon de toute perspective révolutionnaire et le consentement du PCF à n'être qu' "*une force d'appoint dans la remise en marche du régime bourgeois*" (*Le Partisan, op.cit.*, p. 198).

communiste, très vive chez certains membres de son entourage, pour imposer sa conception du retour à l'ordre et de la mise en place des nouvelles institutions <sup>65</sup>.

Celui-ci écrit dans ses *Mémoires de guerre* que les communistes "projetaient d'apparaître à la tête de l'insurrection comme une sorte de Commune, qui proclamerait la République, répondrait de l'ordre, distribuerait la justice, et, au surplus, prendrait soin de ne chanter que "La Marseillaise", de n'arborer que le tricolore" <sup>66</sup>. Ce qui perce dans ces propos, plus encore qu'une réelle hantise du complot, c'est une méfiance persistante quant à la sincérité du patriotisme communiste, méfiance fondée sur la conviction d'une constante soumission du PCF aux directives staliniennes. Et sur ce point, il faut bien admettre, comme le fait Tillon lui-même, que le comportement de la direction du Parti lors de la Libération ne fut guère plus rassurant, non pas qu'il démentît son loyalisme déclaré, tout au contraire, mais précisément parce qu'il devait apparaître que celui-ci répondait avant tout aux intérêts stratégiques de Staline : "*Moscou conseillait au PCF de ne s'opposer en rien aux exigences de de Gaulle ni à celle des alliés*" <sup>67</sup> - conformément à la politique des "sphères d'influence" esquissée dès novembre 1943 à la conférence de Téhéran.

A tous égards, la Révolution est donc une issue interdite au PCF fin 1944. Ceci admis, deux remarques s'imposent pourtant. D'une part, le Parti a tout fait pour recouvrer force et prestige à la faveur de la Résistance, pour se replacer ainsi sur l'échiquier politique et se poser en interlocuteur privilégié du général de Gaulle ; la volonté de ses militants de se porter à la tête des différents mouvements de lutte a pu refléter cette ambition, et parfois susciter aussi une certaine animosité <sup>68</sup>. D'autre part, l'expérience de la Résistance a nourri une immense espérance en une société profondément transformée, qui serait exempte des tares que la défaite et la collaboration avaient cruellement révélées ; espérance qui supposait que le PCF fût appelé à jouer un rôle autrement plus important que celui d'une simple force d'appoint dans un gouvernement bourgeois. Ceux qui s'étaient battus ont

<sup>65</sup> H. Noguères cite, par exemple, le cas du général Kœnig qui, par télégramme (30 août 1944), lance ce cri d'alarme : "*Après départ boches FTP prêts à prendre pouvoir Lyon*", et il dit redouter : "*plusieurs milliers personnes fusillées*" (*op.cit.*, tome V, p. 723).

<sup>66</sup> Cité par J. Fauvet, *op.cit.*, p. 142.

<sup>67</sup> Tillon, *op.cit.*, p. 405. L'auteur écrit aussi : "*Je mesure, il est vrai à présent, ma naïveté. Ma foi sincère dans l'Union soviétique généreuse de son sang me rendait incompréhensible l'anticommunisme d'autres dirigeants de la Résistance*" (p. 414).

<sup>68</sup> Noguères cite le témoignage de Claude Bourdet, dirigeant de "Combat", selon qui "*les bonnes relations d'organisation à organisation entre communistes et non-communistes [...] ont été troublées, voire empoisonnées par le sentiment que nous avons de nous trouver en face d'une double action du Parti communiste, à l'extérieur et à l'intérieur de nos organisations*" (*op.cit.*, tome IV, p. 555).

donc pu croire en quelque chose comme une révolution qui eût été, autant que le bouleversement de l'ancienne société, le prolongement heureux de la société parallèle de la Résistance.

Il faut redire en effet, pour terminer, que le PCF a été très loin, pendant les années de guerre, de constituer un bloc monolithique : à l'échelon des dirigeants, les différences sont demeurées jusqu'au bout entre les hommes de terrain et les hommes d'appareil, les organisateurs de l'action clandestine ayant été plus soucieux de l'efficacité de leurs entreprises et plus sincèrement patriotes que les cadres politiques, moins conscients, quant à eux, des problèmes concrets posés aux combattants et plus attentifs aux consignes transmises de Moscou (la dissolution du Komintern ne changeant rien à l'affaire). Quant aux militants de base, dont une majorité est bientôt constituée par la masse des jeunes adhérents, ignorants des réalités de l'appareil, ils n'ont pas perçu comme telles les considérations tactiques de leurs dirigeants : ils ont fait, pour leur part, l'expérience d'une fraternité vraie, d'une aventure dangereuse et exaltante, d'un engagement total et désintéressé, d'une solidarité prometteuse qui passait par-dessus les barrières de classes. Il n'est pas impossible même, comme l'a écrit Jean Cassou, que "*le fait moral*" (pour lui essentiel dans le choix de la Résistance) l'ait emporté chez eux aussi sur le fait politique, "*quelqu'ait pu être le motif subsidiaire de leur choix et de leur décision*"<sup>69</sup>. Ils ont été avant tout sensibles à la détermination et au courage exemplaires des premiers FTP, et ils ne connaîtront de la période antérieure à juin 1941 que la version avantageuse élaborée peu à peu par la presse du Parti (à partir de 1943) : ils seront d'autant plus enclins à l'adopter que tout plaidera alors en sa faveur<sup>70</sup>. C'est bien là le grand paradoxe de cette période

<sup>69</sup> Jean Cassou, compagnon de route du PCF des années trente au début de la guerre froide, résistant de la première heure (dans le groupe du "Musée de l'Homme"), témoigne en ces termes : "*Nous avons été des rebelles, rebelles au gouvernement établi en opposant à cette légalité de fait la loi intérieure qu'avait proclamée Antigone*" ; puis la Résistance a perdu son caractère originel en devenant un fait politique, une affaire de partis ; ainsi, "*il est certain que lorsque nous avons vu se tourner vers nous les responsables du parti communiste, l'URSS. venait d'entrer dans la danse ; par conséquent, ils faisaient une opération politique*". Mais pour la masse des résistants, "*elle fut et demeure un fait moral d'autant plus qu'elle ne fut strictement que cela et n'eut, elle, la Résistance, aucune suite. Un fait moral absolu, suspendu, pur*" (*La Mémoire courte*, édit. de Minuit, 1953, pp. 70-73).

<sup>70</sup> Rossi montre que dès 1943 le PCF entreprend de transformer son attitude défaitiste, ou pacifiste, de la drôle de guerre en attitude patriotique : en invoquant "l'Appel du 10 juillet", en datant du 15 mai 1941 la création du "Front National", et en faisant état d'une délégation qui, début juin 1940, "*essaya de toucher les groupes parlementaires pour demander la levée en masse des Français contre l'envahisseur*" - démarche qui sera ensuite baptisée "Appel du 6 juin" ; elle est liée au nom de Politzer (Aragon lui attache une très grande importance, nous le verrons, dans *Les Communistes*), et mentionnée dans un document diffusé en septembre-octobre 1943, avant que le texte n'en soit publié dans les *Cahiers du communisme* (1er trimestre 1944) sous le titre significatif de "*Constance et inflexibilité de la politique nationale du PCF*" (ajoutons que G. Cogniot en revendique la paternité, dans *Parti pris*, tome II). Nous reviendrons sur cette

(1939-1944) que d'avoir levé le voile sur les implications les plus rebutantes des principes et du fonctionnement du PCF, et que de les avoir tout aussitôt reléguées à l'arrière-plan. En ce sens, on comprend que les militants de la Résistance, et tout particulièrement les intellectuels qui serviront le Parti après la guerre avec le plus grand dévouement, auront eu les meilleures raisons de s'y tromper.

---

triple relecture de l'Histoire, peu à peu "améliorée" dans les années suivantes (*cf.* Rossi, *op.cit.*, ch. XXIV).

## 2.1.2. Les écrivains dans la Résistance

Pas plus que dans le chapitre précédent, il n'est ici question d'examiner en détail cet aspect de la Résistance qui concerne, à divers titres, les écrivains. Nous voulons nous limiter à ce qui, à nos yeux, présente un intérêt pour la mise en perspective des problèmes du réalisme socialiste. Pour l'essentiel, nous l'avons annoncé, il s'agit de comprendre ce paradoxe que la Poésie de la Résistance, qui est un phénomène littéraire nullement réductible à une poésie engagée écrite par des militants communistes, a pu cependant être considérée comme un argument décisif dans la revendication d'une littérature pleinement accordée au combat politique. Loin qu'elle soit alors traitée comme un phénomène spécifique et une sorte de parenthèse dans l'histoire littéraire, on s'efforce de lui trouver des antécédents pour mieux justifier qu'elle ait des prolongements.

Cette façon de l'inscrire dans une histoire qui déborde largement le cadre des années de guerre n'est d'ailleurs pas le fait exclusif des communistes, ce qui ne va pas sans entraîner quelque confusion. Mais c'est une confusion qui nous est familière puisqu'elle est liée au problème des compagnons de route. Il est symptomatique, par exemple, que Pierre Seghers, qui s'est fait l'historien de la Poésie de la Résistance <sup>1</sup> après en avoir été un acteur important (comme éditeur et comme auteur), fasse débiter sa chronologie en 1934, et non en 1940 ; tout comme la revue *Europe*, demeurée proche de son idéologie de gauche des origines, dans le numéro spécial consacré à cette question <sup>2</sup>. Ils rejoignent en cela le point de vue de Jacques Gaucheron, que nous retrouverons parmi les poètes du réalisme socialiste et qui est resté imperturbablement attaché à ses convictions, politiques et littéraires <sup>3</sup>. La poésie écrite sous l'Occupation peut sembler, en effet, avoir commencé avec la résistance au fascisme, et s'être illustrée avec "*Le Chant des marais*" des détenus politiques allemands (1934) ou "*La victoire de Guernica*" d'Eluard (1937) <sup>4</sup>. Elle peut

<sup>1</sup> Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes (France 1940/1945)*, Seghers édit., 1974, 661 p. La seconde partie de l'ouvrage est constituée d'un choix de poèmes (pp. 399-649).

<sup>2</sup> *Europe* n° 543-544, juillet-août 1974, "*La Poésie et la Résistance*" ; cf. Paulette Lenoir, "*Jalons historiques et bibliographiques*", pp. 310-332.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 3-38, "*Un grand moment de la poésie française*" ; J. Gaucheron a développé plus longuement son analyse dans *La poésie, la Résistance du Front Populaire à la Libération* (E.F.R., 1979).

<sup>4</sup> Ce poème a été repris par Eluard dans *Au Rendez-vous allemand* (1944), avec "*Novembre 1936*" qui portait lui aussi sur l'Espagne ; il est reproduit dans le tome I de l'édition de la Pléiade, p. 812. Toutes

donc amener les uns et les autres, communistes et compagnons de route réunis dans l'antifascisme, à se réclamer d'une conception semblable de l'art littéraire, de sa fonction sociale et humaine. Mais on peut se demander si cette conception comporte, aux yeux de tous, une dimension politique, dimension qui s'exprime pleinement dans le réalisme socialiste, comme s'en réjouit J. Gaucheron, mais non P. Seghers ; et surtout, si dans leur pratique poétique cette dimension est également sensible, ou décelable uniquement chez les poètes communistes. C'est pourquoi, après avoir très rapidement mis en relief ce qui nous semble définir l'ensemble de la Poésie de la Résistance, nous chercherons à savoir s'il y a chez ces derniers des traits/spécifiques, des indices d'une imprégnation idéologique qui leur appartient en propre, ou des points de rencontre entre l'univers poétique de tel ou tel d'entre eux et l'engagement politique qui leur est commun. En ce cas, le rapprochement établi entre Poésie de la Résistance et réalisme socialiste ne serait pas seulement le fait du discours politique, il se justifierait aussi par la continuité effective de certaines démarches poétiques.

*\* Une poésie du refus et de l'espoir*

C'est avant même que soient consommées la débâcle et la capitulation qu'Aragon écrit les premiers poèmes du *Crève-Cœur* (octobre 1939), puis son essai sur *La Rime en 1940* (avril 1940), et que le jeune P. Seghers édite le premier numéro de *Poètes casqués* (novembre 1939), qui deviendra l'année suivante *Poésie 40* et paraîtra pendant toute la durée de la guerre<sup>5</sup>. Il est tentant, comme le fait G. Sadoul à propos d'Aragon, de voir là les premiers signes d'une attitude qu'en bonne logique il faut pourtant rapporter à la situation nouvelle créée par les débuts de l'Occupation. Mais l'équivoque s'explique s'il s'avère que c'est à la guerre elle-même que le poète dit non, et pas seulement à la présence étrangère sur le sol français. Avant de tirer cette question au clair, rappelons que la Résistance proprement dite commence, sur le plan littéraire (comme sur les autres plans), dès l'été 1940, et qu'elle concerne bien vite des esprits venus de tous les horizons idéologiques. Jean Guéhenno, militant pacifiste et antifasciste, est "*l'un des premiers à prendre position contre l'esprit de soumission que Vichy entend imposer aux Français*"<sup>6</sup>. A Alger, Max-Paul Fouchet propose aux poètes les pages de la revue *Fontaine*, en proclamant haut et fort sa conviction (dans l'éditorial du n° de juillet) : "*Nous*

---

nos citations seront tirées de cette édition établie par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, 2 tomes, 1968.

<sup>5</sup> *Poètes casqués* devient *Poésie* (titre suivi du millésime) à partir du numéro d'octobre-novembre 1940 ; la revue paraîtra sous ce titre jusqu'en novembre 1947.

<sup>6</sup> P. Seghers, *op.cit.*, p. 91.

*ne sommes pas vaincus*"<sup>7</sup> ; et bientôt il publie les textes de ceux qui ont répondu à son invitation, Aragon, P.J. Jouve, P. Emmanuel, G. Audisio, G.E. Clancier, A. de Richaud, L. Parrot, etc. A Paris, sort en novembre 1940 le premier numéro clandestin de *L'Université libre*, fondée par des hommes de science communistes (J. Decour, J. Solomon, G. Politzer, qui créeront également *La Pensée libre*, en février, avec R. Maublanc et H. Wallon) et des compagnons de route (F. Joliot-Curie, P. Langevin) ; le 15 décembre, commence à paraître *Résistance* grâce, entre autres, à J. Cassou et C. Aveline, des anciens membres de la revue *Europe*. La poésie peut être absente de ces publications, comme de celles, très nombreuses, qui suivront, mais toutes témoignent du même esprit d'insoumission et du même besoin d'affirmer les droits de la pensée et de la création.

Quant aux poètes eux-mêmes, on relève dans les sommaires de la revue de P. Seghers, outre les noms déjà cités, ceux d'Eluard, J. Bousquet, A. Borne, Ch. Vildrac, L. Masson, etc. ; et une autre grande revue de la Résistance, *Confluences* (publiée à Lyon par René Tavernier et Auguste Anglès), les accueille depuis juillet 1941. A l'exemple d'Aragon, ils sont souvent amenés à pratiquer une poésie dite "de contrebande", pour déjouer la vigilance des censeurs, allemands et français, quand leurs textes sont destinés à des publications légales éditées en zone occupée. Les publications clandestines, ne se heurtent pas, par définition, à cet obstacle ; chacun peut y appeler la barbarie par son nom et se rallier ouvertement à ceux qui la combattent, pourvu qu'il signe d'un pseudonyme (dont l'usage se généralisera à partir de 1943) afin d'échapper à la répression. Dès 1942, nombre de ces publications, poétiques et autres, légales ou non, se transmettent de main en main, elles sont lues jusque dans les prisons, et connaissent parfois un grand retentissement, comme c'est le cas du fameux "*Liberté*" d'Eluard<sup>8</sup> ; déjà la parution du *Crève-Cœur* (avril 1941) avait fait d'Aragon le poète le plus lu à l'époque. L'esprit de rassemblement du "Front national" (animé, nous l'avons vu, par des communistes) s'affirme plus nettement avec la fondation du "Comité National des Ecrivains" (CNE) par J. Decour, J. Debû-Bridel et J. Paulhan, auxquels s'adjoignent Ch. Vildrac, J. Guéhenno, G. Blanzat, F. Mauriac et le R.P. Maydiou. Son journal, *Les Lettres Françaises*, comptera dix-neuf numéros clandestins ; faute de pouvoir réunir les articles qui avaient été préparés, Claude Morgan (qui est communiste et que nous retrouverons comme romancier) rédige seul le

<sup>7</sup> Cf. l'article de Max-Pol Fouchet, "*La poésie et l'espérance*", in *Europe* n° 543-544, *op.cit.*, pp. 48-56. L'auteur y rappelle le fond de sa pensée en ces termes : "*Nous n'étions pas vaincus parce que nous avons pour nous Romain Rolland, Proust, Mauriac, Bergson, Valéry, Malraux, Breton, Aragon, Eluard, cent autres*" (p. 51).

<sup>8</sup> Ce poème a d'abord été publié sous le titre "*Une seule pensée*" (in *Poésie et Vérité* 41 et *Fontaine*, juin 1942) ; des milliers d'exemplaires en furent ensuite parachutés dans toute la France (par les avions de la R.A.F.), parmi armes et médicaments !

premier de ces numéros, en se faisant le porte-parole des écrivains français, "représentants de toutes les tendances et de toutes les confessions : gaullistes, communistes, démocrates, catholiques, protestants", et de leur volonté de lutter pour "la défense et l'illustration des lettres françaises" (20 septembre 1942). L'année suivante, les contacts seront rétablis et le journal pourra vraiment devenir l'expression du CNE, auquel adhèrent Eluard, Jean-Paul Sartre et Edith Thomas. Une antenne de ce Comité est constituée ensuite en zone Sud (à son tour occupée par les armées allemandes) sur l'initiative d'Aragon et Elsa Triolet ; assistent à la réunion fondatrice P. Seghers, P. Emmanuel, le R.P. Bruckberger, au côté de membres du PC, G. Mounin, C. Roy, G. Sadoul.

La mobilisation des écrivains ne cesse de gagner en ampleur jusqu'à la Libération, les publications se multiplient, les revues composées par de très jeunes gens foisonnent, la poésie acquiert une popularité comme elle en a rarement connue. P. Seghers dit de "*La Ballade de celui qui chanta dans les supplices*"<sup>9</sup> :

*Le poème, appris par cœur, copié et recopié, connaît une diffusion foudroyante, en France et hors de France. Journaux, revues, postes de radio, à Londres, à Moscou, en Suisse, en Amérique latine, aux U.S.A. reprennent ces vers qui sont de toute évidence, dédiés à la mémoire de Gabriel Péri, fusillé*<sup>10</sup>.

Le 14 juillet 1943, les Editions de Minuit publient une première anthologie, *L'Honneur des poètes*, qui rassemble vingt-deux auteurs désignés par des pseudonymes, parmi lesquels on saura bientôt que se cachaient Aragon, Eluard, Desnos, Emmanuel, Guillevic, Tardieu, etc. Ce recueil fait lui aussi l'objet de multiples reproductions, y compris sous forme de tracts distribués dans Paris, et il devient un véritable événement, partout dans le monde libre<sup>11</sup>. En cette année 1943, *Le Musée Grévin* d'Aragon fait à son tour l'objet de plusieurs éditions, en volume et sous forme de tracts. Louis Martin-Chauffier publie les paroles du *Chant des Partisans* de M. Druon et J. Kessel, appelé à devenir l'hymne de la

<sup>9</sup> Le poème a d'abord paru sans nom d'auteur, dans *Les Lettres françaises* (15 juin 1943) ; il est recueilli dans *La Diane française* (1945).

<sup>10</sup> *Op.cit.*, p. 263.

<sup>11</sup> Sauf pour Benjamin Péret, ajoute P. Seghers, faisant allusion au pamphlet que nous étudierons plus loin, *Le Déshonneur des poètes* (1945) ; quant aux Editions de Minuit, rappelons qu'elles furent fondées à Paris, en février 1942, par Vercors et Pierre de Lescure, et qu'elles publièrent une trentaine de volumes, clandestinement, sous l'Occupation.



Résistance <sup>12</sup>. Dans un discours prononcé à Alger (31 octobre 1943), le général de Gaulle rend hommage à tous ceux qui ont pris part aux "grandes batailles spirituelles et morales" de la guerre, et il lit des fragments de plusieurs poèmes (d'Aragon, E. Thomas et P. Emmanuel). La fin de l'année voit encore la publication de *Domaine français*, un très gros recueil de textes signés de cinquante-huit écrivains français, qui constitue pour Vichy "le plus cinglant des camouflés", à un moment où Drieu la Rochelle a dû saborder *La NRF*, faute d'auteurs <sup>13</sup>. Puis Aragon, Eluard et Vercors publient une autre anthologie, *Europe*, qui réunit cette fois des poètes de nombreux pays en guerre <sup>14</sup>. Louis Parrot consacre à Eluard le premier volume de la collection "Poètes d'aujourd'hui" lancée par P. Seghers (mai 1944). Le second volume de *L'Honneur des poètes* fait lui aussi une place à des textes venus d'autres pays d'Europe, des textes le plus souvent anonymes, écrits par des déportés, qui côtoient ici les grands noms qui se sont illustrés en France dans la Poésie de la Résistance. Il faut d'ailleurs ajouter que beaucoup de poèmes écrits en déportation seront connus et publiés au cours de l'année 1945, à mesure que sera révélée l'effrayante réalité des camps de la mort. Ce sont donc aussi, avec les poèmes des prisonniers <sup>15</sup>, ceux des témoins de l'horreur nazie qui relèvent de ce recours généralisé à l'expression poétique qui caractérise les années de guerre. En ce sens, la Poésie de la Résistance aura été le fait, non pas seulement de poètes consacrés (ou appelés à l'être), mais de tous ceux qui ont alors réagi aux circonstances dramatiques du temps par le moyen du poème. C'est ainsi que P. Seghers accorde une place aux poètes obscurs, occasionnels, anonymes, dans l'anthologie qui complète son étude historique, car ils sont à ses yeux eux aussi "poètes qui affirment une indestructible résistance" <sup>16</sup>.

Cette dernière formule nous invite donc à mettre en relief ce qui est commun à ceux que l'on nomme "les poètes de la Résistance", l'expression étant à la fois appropriée et embarrassante. Car ils n'ont pas tant chanté la Résistance (celle qui se faisait les armes à la main), comme d'autres ont chanté la Révolution (ou la République, aussi bien), qu'ils ont résisté par la poésie : ils ont éprouvé que, dans les circonstances de la guerre, écrire des poèmes était en soi un acte de résistance, c'est-à-dire un refus de céder. De céder à

---

<sup>12</sup> Dans *Les Cahiers de Libération*, nouvelle publication clandestine (septembre 1943) ; Chauffier, catholique libéral, compagnon de route, a été rédacteur en chef de *Vendredi*.

<sup>13</sup> P. Seghers, *op.cit.*, p. 300 ; *Domaine français* constitue un numéro spécial de la revue *Messages*, et est publié par François Lachenal aux éditions des "Trois Collines" (Genève, novembre 1943).

<sup>14</sup> Ed. de Minuit, 1<sup>er</sup> mai 1944.

<sup>15</sup> P. Seghers publie un cahier spécial de *Poésie 43* sous le titre "Poètes prisonniers", Albert Béguin un "Cahier des Prisonniers", numéro spécial des *Cahiers du Rhône*, etc.

<sup>16</sup> P. Seghers, *op.cit.*, p. 381.

l'accablement, au désespoir, à l'humiliation, à la terreur. A la limite, en dehors même des thèmes de cette poésie, c'est écrire qui avait en lui-même un sens plein : le sens d'une réaction de défense contre les forces de destruction, d'une sauvegarde de l'humain en l'homme <sup>17</sup>. Cela nous semble particulièrement vrai de ceux qui, prisonniers ou déportés, poètes en cette seule circonstance, ont trouvé dans la poésie un recours, un moyen de survivre à l'avilissement, à la faim, à la fatigue, et une façon de témoigner. Même si les choses sont plus complexes avec ceux qui ne se sont pas trouvés dans ces situations extrêmes et qui pratiquaient "le métier d'écrire", on peut supposer que pour eux aussi, et à un niveau élémentaire, la poésie a joué le rôle d'une défense et illustration, non pas d'abord des lettres françaises, mais de l'homme offensé et humilié. Il y a donc là une dimension de la Poésie de la Résistance qui se situe en deçà des justifications idéologiques, politiques et esthétiques, même si celles-ci entrent pour quelque chose dans les diverses pratiques poétiques. Après avoir relié étroitement la poésie à ses circonstances, P. Seghers formule l'idée de cette manière :

*La poésie de la Résistance ne sera pas la poésie d'un parti politique, mais celle de l'homme en danger de mort. Catholiques, juifs, protestants, communistes, agnostiques, tous se retrouveront pour défendre l'Homme à nouveau mis en croix, sur le bûcher ou sur la roue* <sup>18</sup>.

D'autres soulignent fortement l'idée que cette poésie n'est pas à proprement parler une poésie "engagée" : elle ne milite pas en faveur de telle opinion partisane, ni même pour telle conception de l'homme et des valeurs. Max-Pol Fouchet le dit avec une grande netteté :

*L'ennemi était si clairement celui de l'esprit qu'il était naturel que les poètes et les écrivains prissent parti contre lui. Si la première place revient à ceux qui participèrent à la résistance en armes, il n'en reste pas moins que la parole*

---

<sup>17</sup> C'est de cette manière qu'Aragon considère les "33 sonnets composés au secret" par Jean Cassou (pseudonyme Jean Noir), dans sa préface à leur publication (Editions de Minuit, mai 1944). Il y souligne que ces poèmes, écrits en prison (décembre 1941-février 1942) ne renvoient guère aux circonstances de leur rédaction, ni aux idéaux de l'auteur. Mais plutôt qu'une forme d' "évasion" ou d'abandon à "la poésie pure", il y voit "la riposte de grandeur de l'homme aux mains des pygmées", et conclut : "Non, le prisonnier, ce n'est pas sur la réalité qu'il a fermé ses yeux, mais sur la défaite passagère qui lui est infligée" (in *L'Œuvre poétique*, t. X, pp. 379 et 383).

<sup>18</sup> *Op.cit.*, p. 27.

*poétique fut, dans son ensemble, une action [...] L'art, la liberté de créer, le respect de l'homme était notre patrie, nous avions à les défendre, c'est tout* <sup>19</sup>.

La façon dont le terme de "patrie" est ici utilisé n'est pas gratuite ; elle indique une volonté de ne pas l'invoquer comme l'un de ces grands mots qui font de la Poésie de la Résistance autre chose que l'expression de l'humanisme élémentaire qui, selon nous, en fonde la nécessité (nous y reviendrons à propos du patriotisme parfois tapageur d'Aragon). L'ancien directeur de *Fontaine* la décrit aussi comme un "engagement" mais en un sens beaucoup plus radical que l'engagement politique ; ou comme "un acte pur et grave" <sup>20</sup>, qui s'imposait, et n'avait pas à se justifier. Car ce n'est pas tant le poète qui a choisi de s'engager que les circonstances elles-mêmes qui ont engagé le poète à prendre la parole, pour dire non à ce qui l'écrasait. Elsa Triolet propose une explication semblable dans sa préface au livre de nouvelles qu'elle écrit à ce moment-là :

*La littérature de la Résistance aura été une littérature dictée par l'obsession et non par une décision froide. Elle était le contraire de ce qu'on décrit d'habitude par le terme d'engagement, elle était la libre et difficile expression d'un seul et unique souci : se libérer d'un intolérable état de choses* <sup>21</sup>.

Du même coup, la Poésie de la Résistance apparaît bien comme le reflet fidèle du rassemblement qui présida à la lutte clandestine, de la conviction identique de "celui qui croyait au ciel" et de "celui qui n'y croyait pas" <sup>22</sup>, de la réunion des rebelles en un seul "parti de la Foi", un seul "parti de l'Espérance" <sup>23</sup>. Le commun refus de céder fonde une fraternité authentique et une poésie à vocation universelle. Nés des circonstances, des drames quotidiens de l'Occupation, les poèmes sont autant d'actes de négation de ces circonstances ; ils sont l'affirmation d'une communauté en acte. Sous cet angle, les écrits des poètes communistes ne peuvent donc pas se différencier beaucoup de ceux des autres poètes. C'est ce que montrent l'identité des thèmes traités et le fait que, le plus souvent, le poème thématise l'acte même qu'il constitue : il parle de ce qu'il est, un geste de refus et d'espérance (un non et un oui) <sup>24</sup>. Dans de nombreux cas, cette opposition thématique

<sup>19</sup> Article cité, pp. 55-56.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>21</sup> "Préface à la clandestinité", in *Le Premier accroc coûte deux cents francs* (Ed. Folio, p. 12).

<sup>22</sup> "La Rose et le réséda", in *La Diane française* (Ed. Seghers, 1976, p. 16).

<sup>23</sup> Les termes sont de Guillain de Bénouville (in Seghers, *op.cit.*, p. 240).

<sup>24</sup> Seghers reproduit un poème anonyme qui formule en clair cette règle valable pour l'ensemble de la Poésie de la Résistance : "Nous avons reçu pour armes / L'espérance et le refus" (*op.cit.*, p. 455).

fondamentale se traduit, chez les uns et les autres, dans la structure même du poème : les premiers vers évoquent ce qui est refusé (le mal, l'oppression, l'humiliation, etc.) et les derniers ce qui est attendu (la bonté, la liberté, la fraternité, etc.). Une formule de Luc Decaunes suggère le caractère irrépissible d'un tel mouvement : "*De tant d'épreuves, de tant de patiences, douloureusement exaucées, ne pouvait sortir qu'un chant d'espérance*" <sup>25</sup>. A titre d'exemples, parmi beaucoup d'autres, citons le début et la fin de deux poèmes dont les auteurs ne sont pas communistes et de deux autres écrits par des poètes qui le sont. Ainsi, à "*Ravensbrück*" de René-Guy Cadou <sup>26</sup>:

*A Ravensbrück en Allemagne*  
*On torture on brûle les femmes*  
*On leur a coupé les cheveux*  
*Qui donnaient la lumière au monde*  
 .....  
*Elles voient Le bourreau qui veille*  
*A peur soudain de ces regards*  
*Elles sont loin dans le soleil*  
*Et ont espoir en notre espoir*

répond chez Eluard un poème comme "*Courage*" <sup>27</sup> :

*Paris a froid, Paris a faim*  
*Paris ne mange plus de marrons dans la rue*  
*Paris a mis de vieux vêtements de vieille*  
*Paris dort tout debout, sans air, dans le métro*  
 .....  
*La force idiote a le dessous.*  
*Les esclaves, nos ennemis,*  
*S'ils ont compris,*  
*S'ils sont capables de comprendre,*  
*Vont se lever*

<sup>25</sup> Luc Decaunes, militant d'extrême-gauche, avait fondé la revue *Soutes* (1936) ; ses poèmes ont été écrits en captivité. Dans le texte en prose que cite P. Seghers (*op.cit.*, p. 459), il précise ainsi sa pensée : "*Arrachez à l'homme tous ses biens, donnez-lui des fers, retirez-le de la vie : voici pourtant que jaillit une pure flamme, et qu'avec la langue de la liberté, il exprime sa foi la plus vivace dans l'avenir, dans le bonheur, dans l'ordre*".

<sup>26</sup> In Seghers, *op.cit.*, p. 436.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 481.

De même peut-on rapprocher, de ce point de vue structurel et thématique à la fois, "Au-devant de la vie" de Louis Parrot <sup>28</sup> :

*Quand vous vous êtes en allés  
 Au-devant de la vie sordide  
 Les wagons fuyaient le ciel vide  
 Le malheur ouvrait le chemin  
 .....  
 Et nous entendions sur les routes  
 Dans les nuits blanches des usines  
 Dans les gares où l'ombre file  
 Comme une lampe qui s'éteint  
 Le chant d'un amour libéré.*

et "Ciel d'orage" de Claude Morgan <sup>29</sup> :

*O mon Paris, meurtri, sanglant,  
 Bafoué dans ta pensée claire,  
 Dans ta conscience, dans ta foi.  
 Que tu es beau dans ta colère !  
 .....  
 Que tu es beau, ô mon Paris,  
 Avec ton regard qui te dénonce  
 Et ton lourd silence qui mûrit  
 Pareil à un ciel d'orage !*

Cette structure très simple, presque rhétorique, se rencontre chez les poètes accomplis comme chez les poètes occasionnels ; elle appartient en propre à une poésie qui, aussi sombres soient les réalités qu'elle évoque, est une poésie optimiste, puisque c'est l'acte même d'écrire de la poésie qui est une manifestation d'espoir. L'intérêt pour nous est qu'elle s'apparente en cela à une poésie militante, dont l'optimisme est la règle, tout en s'en écartant profondément. Ce qui constitue pour l'un sa raison même d'exister, relève chez l'autre de la commande politique. Mais le problème se pose alors de savoir si cet

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 583-584. "Au-devant de la vie" est le titre d'une célèbre chanson du Front populaire.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 576-578 ; C. Morgan a publié lui-même ce poème dans *Les Lettres françaises* (n° 3, novembre 1942).

optimisme comporte chez les poètes communistes de la Résistance d'autres implications, s'il peut revêtir une double signification. Ajoutons que même quand les poèmes ne sont pas structurés de cette manière, on aboutit aux mêmes conclusions quant à la parenté des thèmes traités, et quant à celle des fonctions dévolues à l'acte poétique : déploration des victimes, célébration des martyrs, éloge des partisans, volonté de justice, appel au combat et à la vengeance, incitation à haïr les bourreaux, hymnes à la France et à sa capitale, dénonciation des collaborateurs, éloge de la fraternité, etc. Les différences d'accent parfois sensibles dans le traitement de ces thèmes semblent tenir davantage à la diversité des démarches poétiques qu'à celle/des options idéologiques.

### \* *La poésie communiste de la Résistance*

D'une façon générale, l'on trouve peu de manifestations voyantes, chez les poètes communistes de la Résistance, du point de vue de classe propre au discours marxiste, d'autant plus que l'invocation du peuple et de la patrie, la référence à des valeurs universelles, toutes deux pleinement justifiées par les circonstances, rendent peu perceptible l'éventuelle allusion politique. Toutefois, l'on peut se demander si le discours du refus de "l'oppression" et de la foi en une "libération" ne se charge pas chez eux de connotations révolutionnaires, à l'image de l'engagement "patriotique" des autres militants du PCF. Mais il faut évidemment distinguer ici entre les différents poètes concernés : les contributions d'Aragon et d'Eluard sont de très loin les plus importantes, par l'abondance, la qualité et le retentissement qui fut celui de leurs poèmes, par la continuité de leur démarche à la fois poétique et politique, et par leur influence sur les jeunes poètes communistes dans l'après-guerre. Aussi Aragon fera-t-il à lui seul l'objet du chapitre suivant, et c'est Eluard qui nous retiendra le plus longtemps dans celui-ci, après que nous aurons brièvement évoqué les autres contributions : celles de Jean Marcenac, Léon Moussinac, Loys Masson et Madeleine Riffaud, qui ont en commun d'avoir contribué à publier, après 1945, des recueils de poésie plus ou moins marqués par le souci politique ; celles de Pierre Gamarra et de Claude Morgan, beaucoup plus réduites et dont les auteurs s'illustreront surtout par le roman ; celle de Jacques Gaucheron, auteur de quelques poèmes confiés à un "*carnet clandestin*", et qui publiera ensuite plusieurs recueils de poésie militante. Retenons enfin que trois poètes liés au PC, et non des moindres, sont demeurés en marge de la Poésie de la Résistance : Tristan Tzara a d'abord choisi le silence, avant de publier en 1944 deux minces plaquettes fort éloignées de la poésie de circonstance <sup>30</sup>; Eugène Guillevic et Francis Ponge font paraître en 1942 deux recueils

<sup>30</sup> Il s'agit de *Une Route Seul Soleil* (Bibliothèque française, Toulouse, 1944) et de *Ça va* (centre des intellectuels, Cahors, 1944) ; les deux poèmes qui donnent leur titre respectif à ces deux plaquettes ont

appelés à faire date dans l'histoire de la poésie moderne, *Terraqué*<sup>31</sup> et *Le Parti pris des choses*<sup>32</sup>, mais qui se situent à contre-courant du lyrisme dominant des années de guerre (en même temps qu'à contre-courant de l'idéologie surréaliste des années précédentes).

En ce qui concerne J. Gaucheron et P. Gamarra, relevons simplement que, chez l'un, le thème du malheur des temps appelle celui de la vengeance, selon une loi que nous retrouverons fréquemment formulée - "*La fleur du vase funéraire / Réclame une terre abreuvée*"<sup>33</sup> - tandis que chez l'autre s'énonce clairement l'acte de foi des résistants : "*Après un hiver revient le printemps*"<sup>34</sup>. Quant à C. Morgan, dans l'unique poème dont nous ayons trouvé mention, et dont nous avons cité plus haut le début et la fin, il fait usage de termes qui, tout en recevant leur sens du contexte de l'Occupation, rendent un son révolutionnaire : "*Sous le ciel noir de l'oppression*", Paris gronde de la colère de ses fils "*qui regardent vers l'avenir / Et qui savent mourir / Au cri de "liberté"*", un Paris "*chargé de chaînes*", où "*jaillit la haine*" : "*C'est le Paris des Partisans ! / Soudé au peuple des campagnes*"<sup>35</sup>.

De même certains poèmes de Madeleine Riffaud évoquent-ils un espoir qui ne se limite pas à l'issue du combat présent :

*Et nous partirons réveiller les hommes  
Qu'ils le veuillent ou non.  
Et nous leur ouvrirons la porte des prisons  
Pour leur montrer le feu, le vent libre, le ciel,  
Pour leur donner le fer, le combat. Et du pain*"<sup>36</sup>.

---

d'abord été confiés à *Confluences* (décembre 1943). Dans son édition des *Œuvres complètes* de T. Tzara (Flammarion, 5 vol., 1975-1982), Henri Béhar fait remarquer que le titre du premier poème est un acrostiche désignant le pays de la révolution victorieuse, et d'une façon générale, que sa poésie, même en devenant plus politique, demeurera une poésie codée, très transposée par rapport aux circonstances historiques où elle puise (voir t. III, pp. 606-618) - nous reviendrons sur ce point à propos du débat sur "la poésie de circonstance" et "la littérature engagée". Ajoutons que le rapprochement de Tzara avec le PC remonte à 1935, date à laquelle il rompt avec les surréalistes et milite à l'AEAR ; il adhèrera en 1947.

<sup>31</sup> *Terraqué* est publié chez Gallimard en décembre 1942 grâce à M. Arland et Drieu la Rochelle, le livre rassemblant des poèmes écrits depuis 1932 ; c'est à cette date (fin 1942) que Guillevic adhère au PC.

<sup>32</sup> *Le Parti pris des choses* paraît chez Gallimard en juillet 1942 ; F. Ponge est membre du PC. depuis 1937 (il rompra en 1947).

<sup>33</sup> In P. Seghers, *op.cit.*, p. 504.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 503.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 578-578.

<sup>36</sup> In *Le Cheval rouge*, E.F.R., 1973, pp. 25-28 ; ce volume rassemble, en deux parties des poèmes écrits de 1939 à 1972 (I- "*On l'appelait : Rainer (1939-1946)*" ; II- "*Au rythme des télescripteurs (1947-1972)*"). Dans sa préface, Vladimir Pozner indique que, fille d'instituteurs, élevée dans la religion, elle s'engage très tôt dans la lutte armée (elle a 15 ans en 1940), sous le pseudonyme de "Rainer" (en hommage à Rilke) ; adjointe du colonel Fabien, elle est arrêtée en juillet 1944, torturée et condamnée à mort (P. Seghers rapporte les circonstances de sa libération en août 1944, *op.cit.*, pp. 137-139) ; elle deviendra l'épouse de

Plus explicitement, elle proclame qu'après le dernier soir de la Libération "*De beaux jours de bataille se lèveront encore*"<sup>37</sup>. Dans sa préface pour *Le Poing fermé*, Eluard souligne la nature de ce grand espoir : "*Cette poésie s'accorde, comme aucune autre en France, aux voix des millions d'hommes qui ne cessent de rêver qu'ils pourront un jour chanter leur fraternité. Le mot camarade y revient sans cesse, comme une poignée de mains loyale qui crée des égaux, à l'infini*"<sup>38</sup>. Ajoutons que cette très jeune fille qui a choisi l'action terroriste ne doute pas que soit légitime la violence qui répond à la violence et qui accomplira le rêve de fraternité universelle, le rêve de "*vider le mot / ennemi / de tout son sens*" (dit encore Eluard dans sa préface) : "*Neuf balles dans mon chargeur / Pour venger tous nos frères*" - même si, confesse-t-elle, "*ça fait mal de tuer*"<sup>39</sup>. Mais surtout, on sent chez elle un refus des certitudes confortables du manichéisme : elle dit refuser, à la veille d'être exécutée, d'être elle-même vengée : "*Ceux-là, demain, qui me tueront / Ne les tuez pas à leur tour. / Ce soir, mon cœur n'est plus qu'amour*"<sup>40</sup> - peut-être pour avoir éprouvé que tuer n'atteint pas que la victime :

*Nous n'avions même pas  
Le temps d'être étonnés  
De sentir en nous tant de haine.*

*Tous mes amis sont morts  
Tout au moins à eux-mêmes*<sup>41</sup>.

---

P. Daix en septembre 1945, et militera comme journaliste et reporter (en Grèce, au Vietnam, en Algérie, etc.).

<sup>37</sup> "*Le Soir de la République*", *ibid.*, p. 57 ; ce poème évoque la prise de la dernière place forte allemande dans Paris (le 25 août 1944) par un groupe de résistants à la tête duquel M. Riffaud s'est portée, à peine sortie de prison.

<sup>38</sup> *Op.cit.*, t. II, p. 871. Certains poèmes du *Poing fermé* (L'Ancolie édit., Paris, 1945) sont repris dans *Le Cheval Rouge*. D'autres, qui ne le sont pas, font en effet grand usage du mot "camarade", ou du mot "copain" (davantage utilisé par les militants) ; ainsi, la dernière partie du recueil s'intitule "*Sur la terre des copains*" et le poème de mai 1945 qui porte ce même titre proclame : "*La terre est peuplée de copains / Grands rires clairs ! / Et regards clairs ! [...] / D'un bout à l'autre de la terre / C'est le grand printemps des copains !*".

<sup>39</sup> "*Neuf balles*", *op.cit.*, p. 32.

<sup>40</sup> "*Chanson*", *ibid.*, p. 50.

<sup>41</sup> Nous aurons l'occasion de vérifier que ce vers "*Ne les tuez pas à leur tour*" contrevient totalement aux mots d'ordre du PCF à la Libération. V. Pozner souligne que M. Riffaud elle-même l'a transformé en son contraire lors de la publication du poème (dans *Le Poing fermé*) : "*Vous les tuerez tous à leur tour*".



Nous ne trouverons pas fréquemment ce genre d'aveu chez les poètes communistes, alors que beaucoup partagent avec M. Riffaud la référence, *a priori* paradoxale, à des valeurs et à des mythes chrétiens<sup>42</sup>. Loys Masson est évidemment ici un cas particulier puisqu'il a voulu concilier sa foi avec son adhésion au communisme, en adoptant sur les deux plans une position antidoctrinale : "*Croyant sincère, il est le catholique de l'évangile primitif, inscrit au parti, il est le communiste des temps de la défaite, de la colère et de la souffrance*"<sup>43</sup>. En cela, il représente fort bien ce que peut être l'adhésion lyrique, nourrie du rêve de justice et de communion universelles, et pleine de ferveur messianique. Dans "*Le poème des camarades*", l'exaltation de la lutte présente contre le mal s'achève en rédemption lumineuse :

*Oh mes camarades, je suis venu vous apprendre un chant de joie  
appuyé sur l'épaule de ma femme - et un chant de combat  
avec mes mains trempées dans la poudre des plaies du Christ  
et que je ferai exploser devant nous, lorsque nous nous  
enfoncerons sur les pistes  
dures de la Lumière...<sup>44</sup>.*

Amour du prochain et fraternité militante se confondent et animent la recherche d'une émancipation totale de l'homme, dont la Résistance ne marque qu'une étape.

Si, pour Loys Masson, le Christ est l'Homme-Dieu, la personne du Fils ne supprime pas celle du Père, ni le futur paradis sur terre le royaume céleste. Il n'en va pas de même chez Léon Moussinac qui, selon l'usage matérialiste, s'approprie les mythes chrétiens pour les vider de leur contenu religieux et chanter à travers eux l'avènement de l'Homme : le recueil de ses *Poèmes impurs* s'achève sur l'évocation "*d'un dieu fait homme*", tandis qu'éclate "*le cri suprême et désertique de la croix*"<sup>45</sup>. Car l'Homme sera le nouveau Dieu,

<sup>42</sup> M. Riffaud intitule "*Prière pour eux*" un poème où elle s'adresse au Christ en ces termes : "*Christ, sauvez nos camarades / Ils vous aiment en camarade / Même s'ils n'ont pas cru en vous / - Un qui a lutté avant nous*" (p. 51).

<sup>43</sup> Charles Moulin, *Loys Masson*, Seghers édit., coll. "Poètes d'aujourd'hui" n° 88, 1962, p. 40 ; venu de l'île Maurice, L. Masson est arrivé à Paris le 29 août 1939 ; il adhère au PC fin 42, et publie deux recueils de poèmes sous l'Occupation : *Délivrez-nous du mal* (Seghers, 1942) et *Poèmes d'ici* (Cahiers du Rhône, 1943). Il s'éloignera des communistes dès 1948-1949 ; C. Roy consacre un très beau chapitre de *Nous* à "*Loys l'exclu*" (Gallimard, 1972, pp. 453-481).

<sup>44</sup> Cité par Ch. Moulin, *op.cit.*

<sup>45</sup> *Poèmes impurs* (Edition du Sagittaire, 1945) réunit des poèmes écrits de novembre 1939 à octobre 1944 ; seule la première partie ("*Les vents de pourpre*") relève de la poésie de Résistance, la seconde ("*Volcans et colombes*") étant d'une inspiration plus intimiste, parfois assez sombre. C'est ce qui fait dire

comme les résistants sont "*les nouveaux archanges*"<sup>46</sup>. Il faut, par conséquent, révoquer les enseignements et l'imagerie de l'Église : "*Pèlerin, jette ton bâton ! Le Christ enfin ferme à jamais ses plaies*"<sup>47</sup>; ou encore : "*J'ai déchiré hier les messages / Des vains évangiles divins / Le sens d'autres mots me délivre*"<sup>48</sup>. Les francs-tireurs, en effet, "*hommes de la liberté*", apportent la preuve que "*Nous sommes maîtres des ténèbres en nous-mêmes ! Grâce aux morts qui se sont levés dans leur tombeau*"<sup>49</sup>. Mais précisément, les images du sacrifice, du martyr, de l'apocalypse, de la résurrection, sont fréquemment convoquées pour exalter avec force le combat héroïque des partisans, et comme pour en faire une cause sacrée, d'une tout autre dimension que celle qu'un œil profane y verrait<sup>50</sup>. Nous nous interrogerons plus longuement à propos d'Aragon sur ce nouvel avatar de la dialectique, c'est-à-dire sur cette étrange façon qu'ont des poètes matérialistes de "conserver" la pensée religieuse qu'ils s'emploient à "dépasser". On peut d'ailleurs estimer, à la lecture de Moussinac, que le gain de l'opération se reporte au moins autant sur le chant de la Résistance que sur celui de la Révolution qui s'y mêle intimement. Car le "*message*" (c'est le titre d'un poème) est sans équivoque : "*Il n'est qu'une loi souveraine : / Celle du peuple révolté / Contre l'injustice et ses chaînes*". A ces vers de 1940 répondront en écho, à travers l'imagerie de 1789, ceux du "*14 juillet 1944 à Saint-Céré*" où l'on voit "*le défilé des partisans*" traverser la ville au son de la Marseillaise "*haute et grave comme un serment*" annonçant pour la France tout entière "*une vengeance sans remords*". Puis le poème des "*Mots libérés*" (daté d'octobre 1944) chante avec allégresse la conviction que la promesse d'un profond renouveau est enfin sur le point de s'accomplir :

*Camarades, allons au-devant de la vie  
Avec le chant des mots que la France aime entendre [...]  
Victoire, Espérance, Amour, Liberté  
Les mots qui l'ont faite éternelle*

---

à Aragon, son préfacer, qu'il se sent incapable de bien rendre compte de son ami, et prétend même : "*Je ne suis pas un peintre de portraits, ni un faiseur d'Epinal, et je regrette que Léon Moussinac ne ressemble pas à l'image toute faite qu'on aime voir d'un communiste qui fait des vers...*" - ce qui est en fait pour Aragon une manière de prendre personnellement la défense de son ami à un moment où celui-ci vient de publier *Le Radeau de la Méduse* (Journal d'un prisonnier politique, 1940-1941), qui a été mal accueilli par le PC à cause de son caractère insuffisamment édifiant.

<sup>46</sup> "Adieux à Henry Sauveplane" (1<sup>er</sup> novembre 1942).

<sup>47</sup> "Ode à la France" (avril 1942).

<sup>48</sup> "Réveil" (juin 1942).

<sup>49</sup> "Adieux à un franc-tireur" (décembre 1943).

<sup>50</sup> Un poème est intitulé "*Le sacrifice*" (juin 1944), un autre "*Ballade apocalyptique*" (mars 1942) ; "*Adieux à un franc-tireur*" lie le thème de la "*résurrection*" de la France à celui du sacrifice (des "*Colombes d'azur et de sang des victoires*").

*Les mots qui te feront, France déjà nouvelle,  
Plus chère à tous les hommes et plus belle  
Que tu ne l'as jamais, France, jamais été.*

Cette belle espérance, Jean Marcenac l'exprimera lui aussi sur un mode très lyrique (poétiquement plus abouti et plus personnel), mais après l'avoir reconquise sur le désespoir des premiers mois de l'Occupation : "*C'est pourtant vrai qu'il n'y a rien à faire / C'est pourtant vrai que nous sommes désespérés*"<sup>51</sup>. La position déroutante prise alors par le PCF ne semble pas étrangère à cet accablement : la présence des "*Fils de Lohengrin*", auxquels certains s'adressent en disant "*Camarades allemands*", devant qui "*les meilleurs ont jeté leurs armes*" parce que "*D'autres ont élevé la honte au ciel comme un drapeau*", n'interdit pas tout espoir, mais c'est dans la mesure où elle ranime le souvenir "*d'un mur impérissable / Que connaissent les justes*", la flamme de la Commune, car

*Qu'on ne s'y trompe pas...Ce mur était en France  
L'ennemi est chez nous...O mur des Fédérés*<sup>52</sup>.

A défaut de reposer déjà sur l'union de tous les patriotes, le salut demeure entre les mains des plus pauvres, de "*ceux qui n'ont rien*" :

*Un jour nous poserons la misère par terre  
Une misère bien plus lourde que la nôtre  
Prisonnier que je suis*

.....  
*Un jour nous parlerons de la vie à voix haute  
Nous dirons Adieu au malheur*

.....  
*Misère qui réconcilie avec l'espoir  
Misère qui réconcilie avec nous-même*<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Prisonnier de guerre, évadé d'Allemagne en septembre 1941, Jean Marcenac rejoint les maquis du Lot. Ses poèmes des années de guerre sont réunis dans *Le Cavalier de coupe* (Gallimard, 1945) et *Le Ciel des fusillés* (Bordas, 1945) ; les deux vers que nous citons sont tirés de : "*Le coup de grâce*" (qui appartient au premier de ces recueils).

<sup>52</sup> "*Les Fils de Lohengrin*" (in *Le Cavalier de coupe* ; reproduit par Seghers, *op.cit.*, pp. 554-556).

<sup>53</sup> *Idem.*

L'espoir se conjugue au futur, ou au passé <sup>54</sup>, en attendant que "*le cœur décide*" <sup>55</sup>, mais non la raison, et surtout que vienne "*le beau matin de juin*", celui de l'entrée en guerre de la Russie <sup>56</sup> : "*Un air venu d'ailleurs entre par les fenêtres / L'air de bravoure d'un ciel jeune / Un air vainqueur...*" Alors la confiance redevient entière, à l'image de la foi illimitée dont sont l'objet les soldats de l'Armée Rouge, "*debout dans la dignité*", forts de "*la pureté invincible de leur regard*", héros d'un nouveau genre de merveilleux : "*Les fleurs et les oiseaux s'éveillent dans leurs mains / Ils seront les maîtres du monde*". Commence alors le temps du combat sans merci, et ce qui domine dans les poèmes du *Ciel des fusillés* ce sont les thèmes de la vengeance, de la violence, et de la haine légitimes. Deux vers définissent avec précision ce nouvel art poétique :

*Comptons nos morts comptons les bien  
Mon seul amour O ma vengeance* <sup>57</sup>

Un poème s'intitule "*Morts à nos ennemis*", un autre "*Le miel des Francs-Tireurs*", ce miel étant celui que secrète le regard quand il va des plaies des victimes aux monstres qui les leur ont infligées. De même "*La critique des armes*" (le titre renvoyant à la célèbre recommandation de Marx de ne pas se contenter de "*l'arme de la critique*") exalte "*le feu pur de la haine*", et avec lui une sorte de manichéisme heureux, sûr de son fait, qui oppose le jour des hommes à la nuit qui "*parle l'allemand*", "*les guerriers du soleil*" aux "*serviteurs de l'ombre*" <sup>58</sup>. Cette vision est au cœur du poème qui donne son titre au recueil : les ennemis se sont placés d'eux-mêmes sous le signe de la "*Bête*" et demeurent à jamais "*maudits dans leur nuit sans pardon*", tandis que les FTP ont pour eux les autres signes de ce zodiaque du temps de guerre, qui compte désormais un treizième signe, celui des "*plaies*". C'est pourquoi le poète peut proclamer :

*Nous entrons dans le signe des Fusillés  
La nouvelle saison des hommes  
Commence avec celles qui montent*

<sup>54</sup> "*La forme des cœurs*" (*ibid.*, p. 97) évoque les espoirs conçus avant la catastrophe de la guerre : "*Nous faisons notre beau métier de déicides [...] Nous avions une main sur l'homme / Et l'autre prête à frapper Dieu...*"

<sup>55</sup> C'est le titre d'un poème (*ibid.*, p. 103) qui se termine par ce vers : "*La lampe ardente de l'espoir au cœur aveugle de la nuit*".

<sup>56</sup> Le poème ainsi intitulé porte la mention : "*Ecrit le 22 juin 1941 dans un Kommando du Stalag VII A, à l'annonce de l'entrée en guerre de la Russie*".

<sup>57</sup> "*Aux courageux*", in *Le Ciel des fusillés*, p. 25.

<sup>58</sup> "*La France héroïque et ses alliés*", *ibid.*, pp. 51-52.

*Du corps lumineux des martyrs.*

Ce dernier vers est tout à fait exemplaire de la façon dont le messianisme révolutionnaire rencontre les mythes religieux du sacrifice et du martyr, et y trouve de nouveaux titres de légitimité. La souffrance et la mort des camarades rendent encore plus tranchée l'opposition du bien et du mal, elles font d'eux les seuls justes, elles innocentent la violence destinée à réparer les offenses. Il importe donc de garder "*la mémoire des morts*", de parler et de lutter "*au nom de l'homme de douleur*"<sup>59</sup> :

*Un homme de douleur se détache du monde  
Il étale à nos yeux l'éventail du malheur  
Dit ce qu'il a souffert par la bouche des plaies  
Et d'un seul geste rend l'univers des vengeurs  
Juste comme la mort des injustes bourreaux  
Et clair comme le jour où les crimes se paient.*

Nous avons déjà fait mention de l'usage politique des martyrs par le PCF : on s'aperçoit maintenant qu'il s'accorde au point de vue propre des poètes quand ils s'emparent des réalités de la Résistance en des termes qui conviennent à la "lutte finale", et quand ils les exaltent en même temps à travers une symbolique fortement imprégnée de religiosité. La charge émotionnelle liée à l'évocation des victimes, l'extrême simplicité des oppositions de valeur, la dimension grandiose conférée aux enjeux du combat, tout concourt au succès de cette poésie et à son assimilation au lyrisme révolutionnaire. On le comprendra mieux encore, au-delà des différences qui les séparent, avec les contributions d'Eluard et d'Aragon à la Poésie de la Résistance.

\* *Eluard poète de l'amour et de la haine*

L'on peut dire d'Eluard que ce sont l'horreur du mal, la haine de la guerre et l'amour de l'homme qui l'ont amené tout naturellement à rejoindre les rangs de la Résistance, puis ceux du Parti communiste (comme auparavant ceux des opposants au fascisme), et qui

---

<sup>59</sup> "*La mémoire des morts*" regroupe une série de poèmes écrits fin 1944-début 1945, comme "*Noël pour les enfants des camarades morts*" (où sont évoqués "*Les fils de nos morts Nouveaux enfants Jésus*", enfants vers qui viennent des Rois mages qui sont simplement des hommes) ou "*Les fleurs de Buchenwald*" (qui dit l'impossibilité du pardon envers tout un peuple qui a regardé l'horreur se perpétrer : "*Ce printemps restera le printemps de la haine*").

animent, pour une large part, sa démarche poétique <sup>60</sup>. Il le suggère lui-même assez clairement dans les premiers poèmes qu'il écrit sous l'Occupation, dans "*Un feu sans tache*" par exemple :

*Et la bêtise et la démence  
Et la bassesse firent place  
A des hommes frères des hommes  
Ne luttant plus contre la vie  
A des hommes indestructibles* <sup>61</sup>.

Résister, combattre, s'unir, ce n'est pas affaire de mot d'ordre politique, c'est prendre le parti de la vie contre les forces de corruption. Car l'infamie de la guerre se mesure à ce qu'elle fait de la mort elle-même "le dieu d'amour" pour les hommes ennemis de l'homme, alors qu'Eros est le principe qui rassemble et relie :

*Le seul rêve des innocents  
Un seul murmure un seul matin  
Et la saison à l'unisson  
Colorant de neige et de feu  
Une foule enfin réunie* <sup>62</sup>.

L'amour est donc la source de toute valeur. Il conduit à dénoncer comme le plus grand scandale celui des innocents mis à mort, et à préserver au plus noir de la guerre la confiance en l'homme et l'espoir que vienne "*la dernière nuit*" du malheur. Le poème qui porte ce titre le dit avec une extrême retenue :

*Ce petit monde meurtrier  
est orienté vers l'innocent  
Lui ôte le pain de la bouche  
Et donne sa maison au feu  
Lui prend sa veste et ses souliers  
Lui prend son temps et ses enfants* <sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Après l'adhésion manquée de 1927, le compagnonnage prolongé avec les surréalistes, l'engagement antifasciste lors de la guerre d'Espagne, Eluard renoue avec Aragon et le PCF fin 1942.

<sup>61</sup> Poème tiré de *Sur les pentes inférieures* (1941), *op.cit.*, t. I, p. 1062.

<sup>62</sup> "*La halte des heures*", *ibid.*, p. 1064.

Face à l'évidence que la guerre présente c'est Guernica recommencé, "le prodige [...] Ce serait d'être unis", de passer du Je (*Je suis né derrière une façade affreuse*) au Nous :

*Nous jetons le fagot des ténèbres au feu  
Nous brisons les serrures rouillées de l'injustice* <sup>64</sup>.

On comprend ainsi que les poèmes écrits par Eluard sous l'Occupation demeurent des poèmes d'amour, même quand ce sont des poèmes de guerre. Il faut d'ailleurs souligner que ceux-ci sont loin de constituer la majeure partie de sa production : dans *Le Livre ouvert II* (1942-poèmes 1939-41), *Le lit la table* (1944), ou même *Poésie et Vérité 42*, c'est l'expression multiforme de l'amour de la vie qui l'emporte sur l'évocation des drames de l'heure. C'est donc le contexte qui donne à ces recueils leur possible valeur de résistance à l'oppression (comme le dit en substance Aragon des sonnets de Jean Cassou). Même quand ils frôlent "la poésie pure", comme le "*Blason des fleurs et des fruits*" <sup>65</sup>, ils disent "le droit le devoir de vivre" <sup>66</sup>. La riposte à la guerre, c'est plus que jamais pour Eluard "*l'amour la poésie*".

Il nous faut toutefois prêter plus spécialement attention aux poèmes qui se réfèrent manifestement aux circonstances, en soulignant bien qu'Eluard ne donne presque jamais dans le récit ou la description de faits précis, datés et situés. Ceux-ci sont par lui prélevés dans la réalité et intégrés dans son univers conceptuel et poétique. C'est à travers cette double opération d'abstraction intellectuelle et de concrétion imaginaire que prennent toute leur portée la célébration des martyrs de Châteaubriant ou la mise en accusation des bourreaux d'Oradour. En même temps, la nature même de ces faits suscite des accents nouveaux à mesure que la guerre se poursuit et que l'horreur s'accroît : chez lui aussi, le temps des massacres appelle le temps de la vengeance et le chant d'amour un chant de haine. Quelques exemples pris parmi les poèmes de 1943-1944 permettent de le montrer, à commencer par *Les sept poèmes d'amour en guerre* <sup>67</sup> : il ne s'agit plus seulement de

---

<sup>63</sup> Poème édité clandestinement aux *Cahiers d'art* (1942) et repris dans *Poésie et vérité 42* (*ibid.*, pp. 1099-1101).

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Le Livre ouvert II*, *ibid.*, pp. 1084-1088.

<sup>66</sup> *ibid.*, p. 1068.

<sup>67</sup> Poèmes publiés clandestinement fin 1943 (pseudonyme "Jean du Haut") et repris dans *Au Rendez-vous allemand* (1944) ; il porte en épigraphe deux vers du *Musée Grévin* de "*François la Colère*" (Aragon).

"montrer le malheur / Tel qu'il est très grand très bête", car il empêche désormais de vivre :

*Mais maintenant c'est la honte  
Qui nous mure tout vivants  
Honte du mal illimité  
Honte de nos bourreaux absurdes.*

Plus rien n'existe que cette honte insupportable dans un monde dévasté par la guerre, "retentissant de haine et de vengeance". Au nom même de l'amour et de l'innocence bafoués, il convient donc de faire la guerre à la guerre, en recourant à une juste violence qui, parce qu'elle est juste, est assurée de l'emporter :

*Au nom des hommes en prison  
Au nom des femmes déportées  
Au nom de tous nos camarades  
Martyrisés et massacrés  
Pour n'avoir pas accepté l'ombre*

*Il nous faut drainer la colère  
Et faire se lever le fer  
Pour préserver l'image haute*

*Des innocents partout traqués  
Et qui partout vont triompher <sup>68</sup>.*

Le thème est repris plus explicitement encore dans "Enterrar y callar" <sup>69</sup>, qui célèbre "la haine sortant de terre / Et combattant pour l'amour", et dans "Les armes de la douleur" <sup>70</sup>, le titre du recueil suggérant à lui seul qu'une violence inverse doit répondre à la violence des bourreaux. Il est donc clair, pour Eluard comme pour les poètes communistes que nous avons cités précédemment, que jamais combat ne fut si peu douteux ; et d'autant moins douteux qu'il ne se limite pas à ses enjeux les plus immédiats. Car il réclame "des guerriers selon l'espoir" :

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 1186-1187.

<sup>69</sup> In *Le lit la table*, *ibid.*, p. 1220 ; le titre est emprunté à l'une des gravures des "Misères de la guerre" de Goya.

<sup>70</sup> Ensemble de quatre poèmes (Toulouse, 1944), repris dans *Au Rendez-vous allemand*.



*Des combattants saignant le feu  
Ceux qui feront la paix sur terre  
Des ouvriers des paysans  
Des guerriers mêlés à la foule*

Ce qu'on est en droit d'attendre de tels guerriers (en qui l'on peut reconnaître les FTP) c'est qu'ils effacent "*la morale de fin du monde / Des oppresseurs*". De ces combattants issus du peuple dépend qu'advienne "*le vrai pays des merveilles / Le pays de l'innocence*" <sup>71</sup>. Ainsi se nouent chez Eluard les thèmes de la violence et de la haine légitimes et le rêve d'un monde pacifié (rendu à l'innocence) ; rêve qui signifie assurément beaucoup plus qu'un simple retour à la paix : on imagine mal que la restauration de la République et de l'ordre bourgeois équivaille à l'instauration du "*vrai pays des merveilles*" ou à celle "*D'un monde nouveau / D'un monde à l'endroit*" promise par un autre poème du recueil <sup>72</sup>.

La publication d'*Au Rendez-vous allemand* en 1944 engage à approfondir cette analyse et à reprendre la question du manichéisme abordée plus haut avec Jean Marcenac. Le premier poème, "Avis", prête à un condamné à mort la pensée que pour sa vengeance "*il n'avait pas UN camarade / Mais des millions et des millions*" <sup>73</sup> ; le second, "*Les belles balances de l'ennemi*", repose entièrement sur l'expression "*faire justice de*" (neuf fois répétée en dix vers) pour dire que c'est la force qui s'est érigée en justice et qu'une autre force rétablira l'équilibre du bien et du mal :

*La haine a fait justice de notre souffrance  
Et nos forces nous sont rendues  
Nous ferons justice du mal.*

A travers les autres poèmes du recueil, on discerne le même infléchissement de la poésie d'Eluard, dont un critique disait en 1945 que "*tout naturellement elle est devenue poésie de la vengeance*" <sup>74</sup>. C'est qu'en effet, aux yeux du poète, les circonstances historiques ont

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 1127-1128.

<sup>72</sup> "*Bêtes et méchants*", *ibid.*, p. 1233 ; "*Courage*", un autre poème de ce mince recueil (dont nous avons cité plus haut le début et la fin) fut reproduit dans *Les Cahiers du communisme* (n° 1, fin 1944) et lu par J. Berlioz lors d'un meeting du PCF fêtant l'anniversaire de la Commune ; on peut y lire : "*Tu ne supportes pas l'injustice / Pour toi c'est le seul désordre / Tu vas te libérer Paris*".

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 1253.

<sup>74</sup> Henri-Jacques Dupuy, article cité par L. Scheler, *ibid.*, p. 1642.

simplifié à l'extrême la distribution des valeurs et la question des choix éthiques : il y a, à n'en pas douter, le camp des victimes et le camp des bourreaux, celui des partisans de la paix et celui des fauteurs de guerre, et des milliers de martyrs innocents pour en témoigner ; et des millions de combattants pour bâtir un monde fraternel... Tout se passe comme si le manichéisme était inscrit dans l'époque elle-même - cette époque qui a commencé, pour Eluard comme pour beaucoup des écrivains de sa génération, avec la Première Guerre mondiale et s'est poursuivie avec la guerre du Maroc, puis avec la guerre d'Espagne. Le "mal" a pris dans l'Histoire un visage de plus en plus grimaçant et un empire de plus en plus despotique ; il n'y a plus d'espoir que dans sa défaite complète, mais sans que l'on puisse songer à en finir avec lui par d'autres moyens que ceux dont il use contre "l'innocence" : de même que Marcenac invoque "*le feu pur de la haine*", Eluard ne voit de recours que dans le crime "*sauvage et pur*" contre les bourreaux :

*Il tombe cette nuit  
 Dans le silence  
 Une étrange lueur sur Paris  
 Sur le bon vieux cœur de Paris  
 La lueur sourde du crime  
 Prémédité sauvage et pur  
 Du crime contre les bourreaux  
 Contre la mort <sup>75</sup>.*

Qui se situe du côté de la vie a tous les droits "*contre la mort*", et même, a le devoir de "*tuer*". Et y a-t-il une meilleure façon d'être du côté de la vie que d'être avec "*les guerriers de l'espoir*", du côté du "*pays des merveilles*", du "*pays de l'innocence*" ?

L'on trouverait d'autres exemples, chez les poètes de la Résistance, de légitimation de la violence et d'appel à la vengeance au nom des plus purs idéaux. Même pour un poète chrétien comme Pierre Emmanuel, la vertu du pardon doit céder la place, pour un temps, à la haine réparatrice des offenses <sup>76</sup>. Mais ce que l'exemple d'Eluard, et d'autres poètes communistes, permet de comprendre, c'est la façon dont "*l'admirable simplification des*

<sup>75</sup> Ces vers forment la deuxième (et dernière) strophe d'un poème au titre très parlant : "*Tuer*" (*ibid.*, p. 1255).

<sup>76</sup> "*Je hais [...] Il y a la haine et c'est assez pour espérer*", écrit P. Emmanuel dans "*Les dents serrées*" (*In Seghers, op.cit.*, pp. 489-490).

*relations humaines*" propre aux années de guerre <sup>77</sup> contient en germe une attitude que le contexte de l'Occupation ne permet pas de justifier tout à fait, et qui devient encore moins justifiable hors de ce contexte. Jean Paulhan refusera, quant à lui, l'opposition trop facile entre "les purs" et "les impurs", le piège où sont tombés des hommes qui "*se sont crus résistants une fois pour toutes : purs, sauvés*" <sup>78</sup>. Pierre Gamarra, résistant, communiste, stalinien quand tout le monde l'était autour de lui, dira son trouble, longtemps après, au souvenir de certaines scènes de représailles qui se déroulèrent à la Libération <sup>79</sup>. Et il y aurait bien d'autres exemples d'hommes pour qui débat moral il y eut, dans la diversité des situations rencontrées <sup>80</sup>. L'important nous semble être de souligner à nouveau que l'idéal joue ici le mauvais tour de supprimer précisément ce genre de débat. L' "attitude lyrique" d'Eluard, son "angélisme" (pour reprendre les termes de M. Kundera et de C. Roy), se nourrissent de la distinction péremptoire faite entre les criminels et les innocents et de l'illusion que c'est l'époque elle-même qui opère cette distinction. Or, au-delà des faits incontestables, des situations réellement simples vécues par chacun, où s'opère de lui-même le partage du bien et du mal, commence pourtant le domaine où il est moins facile de s'y reconnaître et de trancher. A supposer même que ce domaine fût fort réduit dans les circonstances de la guerre, pour ceux qui s'y trouvaient plongés, qu'en advient-il une fois la paix rétablie ? Comment en particulier dresser la liste des "complices" des criminels ? Et

---

<sup>77</sup> La formule est de Jean Cassou (*in La Mémoire courte*) ; son témoignage, que nous avons déjà invoqué, vaut la peine d'être cité plus longuement : "*Comment ne pourrais-je pas appeler du nom de bonheur - et je n'en trouve pas d'autre aussi prestigieux et sacré - un temps où, en quelque lieu que ce fût, en prison ou dans la clandestinité, il était possible à l'homme d'estimer l'homme ? On ne connaissait autour de soi que des gens qui n'avaient rien à gagner que le pire. On n'avait à les soupçonner d'aucun calcul de derrière la tête [...] Heureux donc, bienheureux le moment, exceptionnellement ouvert dans l'épaisseur du temps ordinaire, où l'on a pu connaître une si admirable simplification des relations humaines et aussi franche et lumineuse fraternité*" (pp. 55-56).

<sup>78</sup> *Lettre aux directeurs de la Résistance* (Editions de Minuit, 1951 ; réédit. J.J. Pauvert, coll. "Libertés nouvelles", 1968). Ce pamphlet de Jean Paulhan, qui lui vaudra beaucoup de protestations indignées (et de calomnies de la part du PCF), vise surtout ce qu'il appelle "*l'injustice essentielle de l'épuration*" (édition Pauvert, p. 62). Il a le mérite, à nos yeux, de mettre à nu les dangers d'une attitude manichéenne entretenue au-delà des années de guerre, attitude qui ne fut pas le fait des seuls communistes mais que leur idéologie inclinait tout particulièrement à adopter. Paulhan préfère penser, quant à lui, "*qu'il est faux que les Français se partagent en deux castes, dont les uns seraient les purs et les autres les impurs : les dignes et les indignes. Que l'on n'est pas nécessairement un misérable pour avoir eu confiance dans le Maréchal quatre ans de plus que Léon Blum, trois de plus qu'Edouard Herriot, un de plus que Giraudoux, trois mois de plus que Valéry*" (pp. 109-110).

<sup>79</sup> Voir *Le Fleuve palimpseste*, PUF, 1984. Plusieurs chapitres du roman évoquent une chasse à l'homme, une nuit d'août 1944, contre un délateur, qui sera émasculé avant d'être exécuté : "*on greffe ce soir la haine sur la nuit*", écrit P. Gamarra à propos de cet acte qui "*venait de très loin dans le passé, d'une très ancienne cruauté, d'une millénaire vengeance*" (pp. 204 et 227).

<sup>80</sup> Eluard lui-même dit son "remords" d'avoir vu des filles être maltraitées et tondues en manière de représailles, à la Libération ("*Comprenez qui voudra*", *in Au Rendez-vous allemand, op.cit.*, p. 1261).

d'où vient qu'Eluard consentira à l'exécution des innocents des procès de Prague <sup>81</sup>, comme Aragon avait hurlé avec les loups lors des procès de Moscou, sinon de ce que l'attitude lyrique supprime par principe tout débat moral et tout examen critique ?

L'on ne peut donc ignorer combien cette attitude engage à donner raison au discours qui prétend se faire le porte-parole des idéaux de justice et de fraternité ; combien, par exemple, la poésie d'Eluard en vient à coïncider, sans répondre à une quelconque demande, avec la préoccupation constamment rappelée dans la presse du Parti de "tuer des Boches" et de "châtier les traîtres" <sup>82</sup>. Ce qu'il y aura de plus explicitement politique dans sa production d'après guerre se prépare ici, en s'inscrivant dans la logique même d'une poésie amoureuse et fraternelle, à un moment où les circonstances historiques et le rapprochement avec le PC sont venus nourrir cette poésie, l'enrichir peut-être, mais en la déportant aussi du côté d'une thématique appauvrie. Il n'est pas rare, en effet, que dans les poèmes du *Rendez-vous allemand*, l'expansion des images soit freinée par l'imagerie manichéenne, qui oppose sans cesse la lumière à la nuit, la vie à la mort, les innocents aux bourreaux, etc. Eluard peut bien affirmer "*Je dis ce que je vois / Ce que je sais / Ce qui est vrai*", ce qui relève de l'évidence poétique peut malheureusement se trouver parasité par les fausses certitudes idéologiques, y compris par celles, mieux fondées, du temps de la Résistance, dans la mesure où elles doivent une partie de leur assurance à la foi politique, à ce que le poète nomme "*Connaissance par l'espoir / Rêve où rien n'est inventé*" <sup>83</sup>. Une telle "*connaissance*", qui échappe à toute procédure de véridiction, peut se permettre d'associer tranquillement réalisation de la communauté et mise à mort des exclus :

*Il n'y a rien d'essentiel à détruire  
Qu'un homme après un homme  
Il n'y a rien d'essentiel à créer*

<sup>81</sup> Eluard refusera de s'associer à la démarche d'André Breton (lettre ouverte du 13 juin 1950) pour tenter de sauver leur ami surréaliste Zavis Kalandra, en lui répondant (dans *Action*, 19 juin 1950) : "*J'ai trop à faire avec les innocents qui clament leur innocence pour m'occuper des coupables qui clament leur culpabilité*". Kalandra fut condamné à la pendaison et exécuté (puis totalement réhabilité dans les années soixante). Kundera fait l'analyse de l'aveuglement d'Eluard dans *Le Livre du rire et de l'oubli* (Gallimard, 1979, pp. 79-82).

<sup>82</sup> Le journal des FTP lance le mot d'ordre "*Chacun son boche*" (en 1943) ; le refrain de leur hymne officiel ("*France d'abord*", créé et chanté dès 1942) se termine par : "*Chassons le boche et son engeance / Au cri de France d'abord*". Nous verrons comment le terme même de "boche", a priori peu compatible avec l'internationalisme prolétarien, est justifié dans le roman réaliste-socialiste ; et comment, par ailleurs, le PCF s'est fait le champion de l'épuration.

<sup>83</sup> "*Chant du feu vainqueur du feu*", *ibid.*, p. 1265.

*Que la vie tout entière en un seul corps* <sup>84</sup>.

L'Histoire montre suffisamment hélas qu'il s'agit bien d'un "rêve où rien n'est inventé" ; que le bonheur des uns se paie de l'exclusion des autres ; ou de l'obligation faite à tous d'être du bon côté, comme le suggère ce poème euphorique de la Libération, "En plein mois d'août" :

*Nous allons imposer l'espoir  
Nous allons imposer la vie /  
Aux esclaves qui désespèrent* <sup>85</sup>.

De même, les autres poèmes du recueil (écrits fin 1944-début 1945) répètent à satiété qu'il y a des hommes innocents, "forts de leurs droits impérissables" <sup>86</sup>, qu'il y a "des mots innocents", qui sont "des mots qui font vivre" (chaleur, confiance, amour, justice, liberté, frère, camarade...) <sup>87</sup> ; et qu'il y a dans le camp opposé "les soldats du mal" <sup>88</sup> et leurs complices, "les vendeurs d'indulgence" qui osent prêcher le pardon, alors que "le salut des justes passe par le châtement des "traîtres" :

*Il n'y a pas de pierre plus précieuse  
Que le désir de venger l'innocent*

*Il n'y a pas de ciel plus éclatant  
Que la matin où les traîtres succombent*

*Il n'y a pas de salut sur la terre  
Tant que l'on peut pardonner aux bourreaux* <sup>89</sup>.

<sup>84</sup> "D'un seul poème entre la vie et la mort", *ibid.*, p. 1256.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 1259.

<sup>86</sup> "Charniers", p. 1271 ; le poème, au titre suffisamment explicite, se termine par l'annonce triomphale que "la revanche d'amour rayonne", que "les innocents ont reparu / Légers d'air pur blancs de colère / Forts d'une terre sans défauts".

<sup>87</sup> "Gabriel Péri", *ibid.*, p. 1262.

<sup>88</sup> "A l'échelle humaine", *ibid.*, p. 1273 ; le poème est dédié à la mémoire du colonel Fabien (tué fin 1944 dans les derniers combats de la Libération) ; il reedit une fois encore, très littéralement, que le combat des résistants était celui de la vie et du bien contre la mort et le mal : "Et le premier attentat / Contre les soldats du mal / Contre la mort répugnante / C'est la première lumière..."

<sup>89</sup> "Les vendeurs d'indulgence", *ibid.*, p. 1274.

Redisons une dernière fois que cette "poésie de la vengeance" doit assurément beaucoup aux circonstances, surtout à un moment où, début 1945, l'on découvre l'horreur sans bornes des camps de la mort ; et que rien n'est plus compréhensible que l'appétit de justice dont elle témoigne. Mais redisons aussi qu'elle ne se réduit pas à ses circonstances : si le manichéisme est une tentation très forte à laquelle toute l'époque invite, cette poésie y cède d'autant plus aisément qu'elle se nourrit d'une vision du monde et d'une éthique elles-mêmes très schématiques, qui appartiennent en propre au romantisme révolutionnaire (et à l'univers de "l'idylle" qui est le sien)<sup>90</sup>. Si bien que ce qui est en cause dans la violence vengeresse que cette poésie en/vient à célébrer, ce n'est pas sa noirceur, c'est la pureté même de ses intentions, la certitude de son innocence, l'angélisme de ses arguments. Confronté à la réalité du mal, l'idéal n'en ignore que mieux la nature, puisque, au lieu de s'interroger sur elle, il y trouve un aliment à sa propre logique. Eluard, après Aragon qui nous l'a rendue familière, en énonce la loi :

*L'épée qu'on n'enfonce pas dans le cœur des maîtres des coupables  
On l'enfonce dans le cœur des pauvres et des innocents*<sup>91</sup>.

Qui n'est pas avec les innocents est complice des coupables, et s'il n'est pas du côté des pauvres, c'est qu'il est du côté des maîtres. Pour peu que le mal demeure, au-delà de la Libération (sous une forme à la fois différente et semblable), cette loi pourra s'exercer dans toute sa rigueur (qui n'est pas avec nous est contre nous), et la religion de l'amour fraternel se faire un devoir d'appeler à "la haine sainte"<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Kundera voit dans "l'idylle de justice pour tous" l'essentiel du "programme grandiose" des communistes, et il explique ainsi la fascination exercée par un tel programme : "L'idylle et pour tous, car tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière. Là-bas, chacun est une note d'une sublime fugue de Bach, et celui qui ne veut pas en être une reste un point noir inutile et privé de sens qu'il suffit de saisir et d'écraser sous l'angle comme un pou" (*Le Livre du rire et de l'oubli*, p. 15).

<sup>91</sup> "Le même jour pour tous", *ibid.*, p. 1263.

<sup>92</sup> Cette expression figure dans "Nuits", poème écrit par Eluard le 2 avril 1948, et qui appartient à *Grèce ma rose de raison* (1949), *op.cit.*, t. II, pp. 287-288. Si cette notion de sainteté est rare chez le poète, on va voir qu'elle ne l'est pas dans la poésie d'Aragon. Nous aurons également l'occasion de citer quelques-uns des poèmes de Jean Fréville (recueillis dans *A la gueule des loups*, Seghers, 1945), poèmes qui apparaissent le plus souvent comme du sous-Aragon, mais qui ont au moins l'intérêt de témoigner du lien étroit qui s'établit entre le "Credo" matérialiste (c'est le titre d'un poème) et la célébration des héros et des martyrs en termes empruntés au christianisme.

### 2.1.3 Aragon poète de la Résistance

Nous avons laissé Aragon à ses tentatives de donner un visage national au réalisme socialiste, à l'heure de la mobilisation des intellectuels contre le fascisme et pour la défense de la culture ; tentatives vaines dans la mesure où les écrivains rassemblés par leur commune opposition à la barbarie menaçante n'acceptaient pas pour autant les présupposés idéologiques et les implications littéraires de la doctrine du "réalisme français". La guerre et l'Occupation créent, on vient de le voir, une situation fort différente : alors que les appels répétés d'Aragon se heurtaient tout naturellement à la diversité des opinions, des démarches créatrices et des manières de concevoir les fonctions de la littérature, les circonstances nouvelles engagent la plupart des écrivains à manifester par leurs écrits eux-mêmes leur refus d'une oppression dont ils sont devenus très directement les victimes. D'une certaine manière, l'Histoire réussit là où Aragon avait échoué. Du moins peut-il, quant à lui, éprouver le sentiment d'avoir enfin raison et d'être désormais en plein accord avec l'événement. Dès octobre 1939 sa plume s'envole, les premiers poèmes du *Crève-cœur* donnent le ton, bientôt le "*chant national*" prend son essor <sup>1</sup>.

Ce que Jean Cassou ou Jean-Paul Sartre <sup>2</sup> ont dit de l'étrange bonheur et de la liberté paradoxale vécus sous l'Occupation vaut davantage encore pour Aragon, plus assuré que jamais de mener le bon combat. Claude Roy, qui le rencontre pour la première fois en 1942, à Nice, en témoigne en ces termes :

*Il me semble que jamais Aragon et Elsa n'ont été plus heureux et plus libres qu'en ces années de malheur et d'entraves. La parole d'Aragon s'élevait avec une violence et une aisance qui se répercutaient d'un bout de la France à l'autre [...] En même temps qu'il avait la certitude de prendre la parole, "légale" ou clandestine, tout à fait nécessairement, et la ressource intérieure d'alterner la longue rêverie amoureuse d'Aurélien avec les cris de colère du Musée Grévin,*

<sup>1</sup> Les trois premiers poèmes (écrits en octobre) paraissent dès le 1<sup>er</sup> décembre dans la NRF ; le même jour, Madeleine Renaud lit le second de ces poèmes, *Le Temps des mots croisés*, à la Comédie Française.

<sup>2</sup> Nous faisons référence à la célèbre formule de Sartre : "*Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande*" ("*La république du silence*", 1944, in *Situations III*) ; le témoignage de Cassou a été cité dans le chapitre précédent.

*Aragon connaissait dans sa vie de militant une liberté joyeuse qu'il n'avait pas, je le crains, connue depuis le Congrès de Kharkov...*<sup>3</sup>

Ayant approuvé et justifié immédiatement le pacte germano-soviétique dans le cadre même de ses convictions antifascistes, mobilisé dès le 3 septembre 1939 et coupé du Parti avec lequel il ne retrouvera le contact que début 1941, il n'est pas touché par les directives clandestines qui recommandaient de ne pas participer à la "guerre impérialiste". Il est inconcevable qu'il n'en ait rien su, et assez probable qu'il les ait désapprouvées<sup>4</sup>, mais on peut penser aussi qu'il n'a guère hésité sur l'attitude à adopter ; il se conduit personnellement en soldat discipliné et courageux, au sein du groupe sanitaire dans lequel il a été affecté, ce qui lui vaudra d'être décoré de la Croix de guerre et de la Médaille militaire (pour avoir sauvé des blessés à quelques mètres des chars allemands en juin 1940). Le passage dans la Résistance, une fois la France occupée, s'est pareillement imposé à lui, et très vite Aragon y fait feu de tout bois, en poète mais aussi en organisateur, "*sur le plan des idées comme sur celui des hommes*"<sup>5</sup>. Écoutons encore le témoignage de Claude Roy :

*En novembre 1942, quand les Italiens occupèrent Nice, Aragon s'en alla quelques jours avant nous. Il débarquait à Paris à l'improviste, arrivant d'Avignon, de Lyon, de Saint-Donat dans la Drôme, organisant le Front National des intellectuels, le Comité National des Écrivains, chargé de poèmes frais surgis, de projets, de tracts, d'articles ...*<sup>6</sup>

C'est lui qui, parmi les intellectuels communistes, fait prévaloir dès le début une ligne d'union sans exclusive, en donnant un sens plein et concret aux déclarations de

<sup>3</sup> *Moi je* (Gallimard, 1969), pp. 444-445.

<sup>4</sup> Dans sa thèse sur *Aragon journaliste communiste* (Strasbourg, 1984), Yves Lavoine propose une analyse qui va dans ce sens : en particulier parce qu'Aragon avait proclamé dans son journal (*Ce soir*, juste avant qu'il ne soit interdit) sa conviction que l'URSS aiderait la France si celle-ci devait se porter au secours de la Pologne agressée par Hitler.

<sup>5</sup> P. Daix, *Aragon, une vie à changer*, p. 324.

<sup>6</sup> *Moi je*, pp. 457-458 ; Aragon a fondé début 43 le réseau des "Étoiles" et devient le principal responsable du mouvement des intellectuels en zone Sud, "*ayant également à sa charge l'organisation sanitaire des maquis*", précise Hubert Juin (*Aragon*, Gallimard, 1960, p. 40). Ajoutons encore qu'il assume la responsabilité, avec Elsa Triolet, d'un journal de grand format, *La Drôme en armes* et celle du périodique des *Étoiles* ; qu'il a fondé en 1942 avec Eluard et Seghers les éditions clandestines de "*La Bibliothèque française*" (dont la fusion avec les éditions "*Hier et Aujourd'hui*", créées en décembre 1944, donnera naissance aux "*Éditeurs Français Réunis*" en mars 1949).



patriotisme affichées par le PCF depuis le Front Populaire, en même temps qu'à l'idée du rassemblement antifasciste.

Dans ces conditions, il est fort compréhensible qu'on ne trouve plus de référence explicite au réalisme socialiste dans ses écrits des années 1939-1945. Mais cela prouve bien qu'aux yeux mêmes d'Aragon ce mot d'ordre ne pouvait pas fournir la base d'un véritable rassemblement; ou, plus exactement, qu'un tel rappel aurait même pu aller à l'encontre du mouvement d'union imposé par les circonstances de la guerre. Au demeurant, l'autorité morale et l'admiration qui lui seront accordées, iront beaucoup plus au poète et à l'organisateur de la résistance intellectuelle qu'au partisan et à l'homme de discours. Cependant, cela ne signifie pas qu'Aragon ait renoncé à l'essentiel de ses convictions en matière littéraire (non plus, évidemment, qu'en matière politique). Nous allons montrer que ce qui s'estompe dans sa réflexion théorique et dans son oeuvre, c'est bien la mise en perspective *socialiste* de son réalisme français, à proportion que son aspect *national* devient plus patent ; mais aussi que l'interdépendance des deux notions n'est pas pour autant supprimée, dans la mesure où ce qui est national demeure défini à partir des mêmes présupposés idéologiques que précédemment. On s'en rendra compte à travers l'étude des deux thèmes doctrinaux les plus importants, sur lesquels Aragon a clairement attiré l'attention par les titres de deux de ses poèmes, "*Pour un chant national*" et "*Contre la poésie pure*"<sup>7</sup>. Ces titres indiquent suffisamment que le poète de la Résistance ne se contente pas d'écrire de la poésie : il milite *pour* une certaine conception de la poésie et *contre* une autre, en illustrant cette prise de position par le poème lui-même en même temps que par ses essais critiques. C'est à ces derniers que nous allons d'abord nous arrêter<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ces deux poèmes sont recueillis et disposés l'un à la suite de l'autre dans *Les yeux d'Elsa* (mars 1942).

<sup>8</sup> Voici la liste de ces essais, avec la mention des éditions dans lesquelles nous les citerons :

- "*La rime en 1940*" (avril 1940), in *Le Crève-cœur* (réédit. Gallimard, coll. "Poésie", 1980).
- "*La leçon de Ribérac*" (juin 1941), in *Les yeux d'Elsa* (réédit. Seghers, 1966).
- "*Sur une définition de la poésie*" (mai-juin 1941), *ibid.* ; il s'agit d'un échange de lettres avec Joë Bousquet paru à l'époque dans *Poésie 41*.
- "*Arma virumque cano*" (février 1942), *ibid.* ; il s'agit de la préface du recueil.
- "*La Conjonction Et*" (novembre 1942), in *L'œuvre poétique*, tome X.
- "*Les Poissons noirs ou De la réalité en poésie*" (août-septembre 1943), *ibid.* ; texte remanié en 1945 et donné en préface du *Musée Grévin*.
- "*Poésie et défense de l'homme*" (mars 1944), *ibid.* (le texte n'est pas formellement attribué à Aragon par Jean Ristat).
- "*De l'exactitude historique en poésie*" (avril 1945), in *La Diane française* (réédit. Seghers, 1976).

\* *Réalisme et chant national.*

Depuis *Hourra l'Oural* (1934), Aragon n'a plus fait paraître de livres de poésie. Le passage au cycle romanesque du *Monde réel* et la recherche d'un réalisme socialiste français semblent avoir écarté toute perspective d'expression poétique. Aucune formule satisfaisante, en tout cas, n'a été trouvée qui se serait substituée à la dépoétisation délibérée des poèmes militants des années 1930-1934. Pourtant, la mutation poétique qui se révèle soudain avec l'entrée en guerre a été longuement préparée. D'abord, parce qu'Aragon n'a cessé d'écrire de la poésie : "Pendant dix ans j'ai écrit des poèmes dont peu furent publiés, beaucoup déchirés, d'autres perdus simplement (notamment pendant la guerre d'Espagne), et qui m'ont amené, lorsque je me suis trouvé devant le fait de la guerre de 1939, à ces poèmes que j'ai commencé d'écrire dès septembre" <sup>9</sup>. Ensuite, parce que ces poèmes traduisaient la volonté de retrouver un "langage de tradition nationale" <sup>10</sup>, compréhensible par le plus grand nombre, capable d'"unir", selon "la grande leçon thorézienne" du Congrès d'Arles <sup>11</sup>. Enfin, parce qu'Aragon, déjà mobilisé lors de la Première Guerre, a réfléchi de longue date à ce que l'écrivain pourrait et devrait faire en manière de protestation si un nouveau conflit venait à éclater : selon son propre témoignage, il lui était apparu que la poésie pourrait jouer un rôle semblable à celui qu'avait joué le roman avec *Le Feu* de Barbusse, dont le retentissement immédiat l'avait beaucoup frappé <sup>12</sup>. Ces raisons se sont conjuguées pour le conduire, dans les années trente, à remonter aux sources de la poésie française et à se donner la culture proprement nationale dont il avait besoin (par une sorte de prescience de la guerre, selon P. Daix, mais assurément aussi pour donner corps à sa théorie du réalisme français). C'est ainsi qu'il s'est passionné pour l'art des trouvères et des troubadours, pour les chansons de geste et les romans courtois, pour les héros et les mythes nés dans cette extraordinaire époque d'invention littéraire que fut la seconde moitié du XII<sup>ème</sup> siècle <sup>13</sup>. Les leçons qu'il en tire sont multiples, que ce soit sur le plan des formes ou sur celui des thèmes, mais toutes sont dominées par l'idée de "la grandeur française" et du sentiment national, qu'il appartient au poète de faire revivre.

<sup>9</sup> Aragon parle avec D. Arban, p. 137.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>11</sup> *L'Homme communiste*, Gallimard, 1946, p. 228.

<sup>12</sup> Aragon s'en explique dans ses entretiens avec D. Arban (*op.cit.*, pp. 132-133) ; rappelons que *Le Feu*, paru d'abord en feuilleton (dans *L'Œuvre*), publié par Flammarion en novembre 1916, obtint le Prix Goncourt quelques jours plus tard.

<sup>13</sup> Cf. "La leçon de Ribérac", pp. 122 sq.

Sur le plan formel, l'enseignement premier est que le poète moderne ne doit pas hésiter à faire retour, en les renouvelant, à la métrique et aux techniques de versification léguées par les inventeurs du Moyen Age. Il s'agit en particulier d'en revenir à la rime, dont la disparition dans la poésie contemporaine est le signe d'une "décadence", d'une "dégénérescence" qui vient "de ce que toutes les rimes sont connues ou passent pour être connues, et que nul n'en peut plus inventer de nouvelles" <sup>14</sup>. Mais, en allant encore plus loin qu'Apollinaire et sa redéfinition des rimes masculines et féminines (elle-même anticipée par la poésie populaire), il est possible, explique Aragon en prenant des exemples dans ses propres poèmes du *Crève-cœur*, de faire rimer tous les mots de la langue sans exception <sup>15</sup>. Il souhaite ainsi indiquer la voie aux "chercheurs d'équations poétiques nouvelles" <sup>16</sup>, en leur permettant d'allier tradition et modernité, liberté et rigueur, et de rejeter "la tyrannie du vers libre" <sup>17</sup>, "l'affreux peigne à dents cassées du vers libre" <sup>18</sup>. S'approprier ainsi l'héritage de la rime c'est se donner le langage capable d'appréhender l'étrangeté du monde moderne : "Nous sommes en 1940. J'élève la voix et je dis qu'il n'est pas vrai qu'il n'est point de rimes nouvelles, quand il est un monde nouveau" <sup>19</sup> ; c'est donc inventer un langage poétique capable d'exprimer la "poésie inconnue et terrible" de la guerre, conformément à l'essence même de la poésie qui est d'être "une méthode de connaissance", de connaissance par le chant <sup>20</sup> : "Alors la rime cesse d'être dérision, parce qu'elle participe à la nécessité du monde réel, qu'elle est le chaînon qui lie les choses à la chanson, et qui fait que les choses chantent" <sup>21</sup>.

Ce qui est très frappant à nos yeux, c'est qu'Aragon reconduit ici le même raisonnement que précédemment à propos du réalisme dans le roman (lui aussi défini

<sup>14</sup> "La rime en 1940", p. 64.

<sup>15</sup> Le procédé de l'enjambement du son fait rimer "battre" avec "là-bas/Trop proche..." ; celui de la rime complexe décompose en plusieurs mots le son rimé : "est-ce" fait ainsi écho à "ivresse" ; à l'inverse un mot peut opérer la synthèse de la rime décomposée : "emphysèmes" pour "nos fils aiment" et "qu'un défi sème" (*ibid.*, pp. 68-69).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 70

<sup>17</sup> "De l'exactitude historique en poésie", p. 99.

<sup>18</sup> "Arma virumque cano", p. 15.

<sup>19</sup> "La rime en 1940", p.66

<sup>20</sup> Nous reviendrons sur la notion de "chant", qui est fondamentale dans la poétique d'Aragon (comme l'atteste le titre même de ses *Chroniques du bel canto*) : elle est au carrefour du lyrisme comme "propagande affective" (selon le mot de Jouvet) et de la mise en oeuvre symbolique de la langue ; au carrefour du discours et du texte.

<sup>21</sup> "La rime en 1940", p. 67.

comme une méthode de connaissance) : tout se passe comme si la réalité elle-même réclamait le moyen "réaliste" de sa propre saisie, et disqualifiait du même coup toute forme d'art littéraire qui peut sembler, dans cette perspective, se dérober à ses sollicitations, à cette "nécessité du monde réel" à nouveau invoquée. De même que la réalité terrible du fascisme appelait l'avènement du "roman terrible"<sup>22</sup>, de même ici la réalité non moins terrible de la guerre appelle l'écllosion d'une poésie qui soit à sa mesure. Et de façon très symptomatique, Aragon suggère que la poésie ("*inconnue et terrible*" de la guerre) est d'abord dans la réalité elle-même avant d'être dans le poème chargé de lui faire écho en liant "*les choses à la chanson*", la rime étant cet extraordinaire "*chaînon*" qui permet de souder la réalité au langage, comme si ces deux entités n'étaient pas radicalement hétérogènes. De ce point de vue, le réalisme transposé dans le domaine de la poésie pourrait être considéré, paradoxalement, comme l'une des variantes possibles de ce que Gérard Genette appelle le "*cratylisme*", qui suppose aboli le divorce des mots et des choses<sup>23</sup>. Simplement, leur adéquation résulte d'un mouvement qui va des choses aux mots, et non plus des mots aux choses, puisqu'elle repose non sur une théorie du langage mais sur une théorie de la réalité. Mais si, dans les deux cas, une telle fiction autorise les poètes en général et Aragon en particulier à laisser l'initiative aux mots, à s'adonner par exemple à ce jeu du son et du sens qu'est la rime, à "*traiter, pratiquement, le langage comme s'il était un moyen de révélation*"<sup>24</sup>, le présupposé majeur du réalisme (romanesque ou non) demeure dans le discours critique d'Aragon, sinon dans sa pratique poétique, que c'est "la réalité" qui a tout pouvoir sur les mots. Et partant, sur le romancier ou le poète. Ce n'est donc pas la rime qui est usée, "*mais seulement le cœur lâche de ceux qui croient que tout a été rimé*"<sup>25</sup> et qui ne savent pas se mettre à l'écoute de la réalité nouvelle, ni comprendre que rimer, en 1940, a "*cessé d'être un jeu*"<sup>26</sup>. Car l'heure est venue "*où la déraisonnable rime redevient la seule raison. Réconciliée avec le sens*"<sup>27</sup>. Somme est donc faite à l'écrivain de se montrer digne des tâches qui l'attendent :

<sup>22</sup> Nous avons rencontré cette formule précédemment (dans l'article de décembre 1938 sur Nizan).

<sup>23</sup> Voir *Mimologiques* (Le Seuil, 1976). Le cratylisme, dans ses nombreuses variantes, repose sur l'idée de motivation des signes linguistiques ; chez Aragon, c'est la rime qui permettrait à la langue de mimer le réel, en compensant l'arbitraire du signe.

<sup>24</sup> La formule est de Michel Leiris, rêveur cratyléen par excellence (*in Biffures*, Gallimard, 1948, p. 52).

<sup>25</sup> "*La rime en 1940*", p. 66.

<sup>26</sup> Nous démarquons ici la formule d'Aragon : "*Peindre a cessé d'être un jeu*" (article de novembre 1951).

<sup>27</sup> La rime est donc bien un opérateur réaliste : elle permet l'adéquation du "sens" et de la "réalité", parce qu'elle est porteuse de "*jour*", de "*raison*", "*et non de nuit*", comme le précise Aragon dans son dialogue épistolaire avec Joë Bousquet. Celui-ci avait écrit, à l'inverse : "*A chaque vers, la rime apporte un peu*

*Jamais peut-être chanter les choses n'a été plus urgente et noble mission à l'homme, qu'à cette heure où il est plus profondément humilié, plus entièrement dégradé que jamais. Et nous sommes sans doute plusieurs à en avoir conscience, qui aurons le courage de maintenir, même dans le fracas de l'indignité, la véritable parole humaine, et son orchestre à faire pâlir les rossignols*<sup>28</sup>.

Nous savons que cette prise de position a été, de fait, largement partagée par les poètes de la Résistance, réunis par la même volonté de sauvegarder certaines valeurs élémentaires, et par le même refus vital de céder au désespoir<sup>29</sup>. Mais cela n'empêche pas qu'elle représente davantage chez Aragon, dans la mesure où elle est prise en charge par un discours qui lui assigne d'autres significations ; un discours qui s'est élaboré avant 1940 (et qui survivra à la guerre), qui demeure identique dans sa stratégie, ses enjeux et ses thèmes, même si certaines de ses implications plus proprement politiques passent pour un temps à l'arrière-plan.

On peut le vérifier sur un point essentiel, à savoir qu'il n'y a, dans cette théorie du réalisme, de réalité que nationale. L'argument n'était pas développé à propos de la rime dans l'essai de 1940, mais il l'est dans "*Arma virumque cano*" (février 1942) :

*Si le problème de la rime est tout d'abord celui sur lequel j'ai voulu m'exprimer en 1940, c'est parce que l'histoire du vers français débute où apparaît la rime, c'est que la rime est l'élément caractéristique qui libère notre poésie de l'emprise romaine, et en fait la poésie française*<sup>30</sup>.

Aragon reconnaîtra plus tard avoir un peu trop francisé l'histoire de la rime, poussé en cela par son "*souci en tout domaine de la revendication nationale*"<sup>31</sup>. Il était évidemment tentant de faire de la vaillante rime française une sorte de Jeanne d'Arc qui libérait la poésie nationale d'une occupation étrangère... Mais au-delà de la rime,

---

*de nuit sur la pensée, elle empêche la raison de tirer ses plans. Je l'appelle l'interlocuteur nocturne* (op.cit., p. 149).

<sup>28</sup> "*La rime en 1940*", p. 67.

<sup>29</sup> Dans sa préface aux *Poèmes impurs* de L. Moussinac, Aragon dit qu'il n'aurait pas survécu sans le recours à la poésie, que ses premiers poèmes de 1939 lui sont venus "*d'une sorte d'horreur folle du désespoir, d'une volonté de ne pas être vaincu par les ténèbres*" (p. 17).

<sup>30</sup> *Op.cit.*, p. 16.

<sup>31</sup> Dans une note de 1962 à "*Sur une définition de la poésie*" (op.cit., p. 154).

c'est tout l'héritage qu'il entend recueillir qui est marqué du sceau de *"la grandeur française"* (expression qu'Aragon affectionne et qui appartient aussi au vocabulaire politique du PCF). Tel est le thème dominant de *"La leçon de Ribérac"* (juin 1941) : Ribérac, cette bourgade de Dordogne où Aragon a échoué après l'évacuation de Dunkerque, fut le pays d'Arnaud Daniel, reconnu comme un maître par Dante et Pétrarque. Grâce à lui et au foisonnement d'inventions littéraires de son temps, *"la France connut cette gloire, cet orgueil immense d'envahir poétiquement l'Europe"* <sup>32</sup>. La leçon de son siècle est aussi celle de la diffusion des innovations méridionales dans les provinces du Nord, de la suppression donc d'une *"frontière intérieure, tout artificielle"* (comme l'est celle de 1940) : l'esprit du génie d'oc *"ne grandit qu'autant qu'il devient celui de la France entière [...] C'est au douzième siècle que dans la poésie apparaît pour la première fois le sens français, le patriotisme des mots, qui parle de notre pays avec toutes les câlineries de l'amour"* <sup>33</sup>. Rayonnement européen et unité nationale sont donc étroitement liés. Chrétien de Troyes en est la plus prodigieuse illustration à l'époque même des dissensions princières, *"il incarne à lui seul la leçon de notre unité, il est notre premier poète national"* <sup>34</sup>, et celui qui offre aux littératures d'Europe les Chevaliers de la Table Ronde et la riche matière du cycle arthurien. Aragon privilégie entre toutes la noble figure de Perceval, *"le chevalier errant qui protège les femmes, les faibles [...], le porteur de vérité, le justicier"* <sup>35</sup>, celui qui amène à sa plus noble expression la morale courtoise, cette *"réaction prodigieuse à la barbarie féodale"* <sup>36</sup>. En cela, *"il est l'incarnation la plus haute du Français, tel qu'on voudrait qu'il soit, tel qu'il est quand il est digne de ce nom"* <sup>37</sup>. Autrement dit, il est par excellence en 1941 le héros en qui se reconnaître.

Comme précédemment avec la réflexion sur la rime, il s'agit en effet pour Aragon d'interpréter le passé à la lumière du présent, d'en tirer *"une leçon pour le présent et pour l'avenir"*, de pratiquer une manière de "contrebande" semblable à celle des poèmes eux-mêmes : car, explique-t-il, *"il y a des milliers d'exemples vivants qui*

<sup>32</sup> *"La leçon de Ribérac"*, p. 124 (le titre complet de l'essai précise : *"ou l'Europe française"*, ce qui fait pièce à l'idée hitlérienne d'une Europe allemande).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 125 ; Aragon se plaît à voir en Chrétien de Troyes *"le miroir de la société féodale française"*, au sens où Lénine avait dit, *"par une expression d'une grande beauté"*, que Tolstoï avait été *"le miroir de la révolution russe..."* (p. 130).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 136.

*dispenseraient de revenir aux héros du moyen âge, mais en peut-on aujourd'hui parler ? Assurément pas. C'est eux que je salue en Perceval, le Chevalier vermeil*<sup>38</sup>. Ajoutons qu'Aragon trouve le modèle de la poésie de contrebande dans le passé médiéval, c'est à dire dans "l'art fermé" d'Arnaud Daniel et des trouvères, qui permettait au poète de parler de sa Dame en présence même de son Seigneur. En 1941-1942, il est loisible de chanter la patrie en ayant l'air de ne chanter que la femme aimée. Ainsi le "Cantique à Elsa" se double-t-il d'une sorte de cantique à la France, comme c'est le cas dans le poème des *Yeux d'Elsa* intitulé "Lancelot". Nous verrons que si la poésie a beaucoup à gagner à recourir ainsi à l'allusion, à transfigurer le présent par le mythe, à tirer l'Histoire du côté de la légende, il n'en faut pas moins continuer de distinguer entre le mouvement propre de l'écriture, les multiples effets de sens qu'il produit, et le discours critique qui l'accompagne, qui pour une part le commande, mais pour une part seulement. Dans ses essais des années 1941-1945, Aragon plaide pour une conception large et concrète de la France, de son génie et de son unité, compte tenu de ce qu'est "le héros français" : celui qui, chrétien ou communiste par exemple, place sa patrie plus haut que toute autre considération. Dans le contexte de l'Occupation, la ligne de partage passe entre la majorité des Français, qui se reconnaissent dans leurs héros (les résistants) et "cette méprisable et infime minorité qui se fait un métier du déni de toute grandeur", la minorité de ceux qui "se retirent ainsi de la communauté nationale"<sup>39</sup>. Inutile donc d'opposer tradition chrétienne et tradition matérialiste : "La France c'est Jeanne d'Arc et Diderot, c'est Corneille et Racine, Pascal et Montaigne : on pousserait très loin ce petit jeu, où seule est caractéristique la conjonction et, le plus français des mots du dictionnaire, parce qu'il est le mot qui exprime l'union"<sup>40</sup>. Chacun doit comprendre que l'heure du rassemblement est aussi celle de "la synthèse de ces deux grands courants mêlés dans le génie de la France", synthèse que résume le terme d'"humanisme français"<sup>41</sup>.

Plusieurs remarques s'imposent ici : l'humanisme ainsi défini peut fort bien s'accorder avec celui que partagent les autres écrivains de la Résistance, mais la

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 137-138

<sup>39</sup> "La Conjonction Et", pp. 42 et 44. Relevons qu'avec des contenus différents le discours communiste tend toujours à opposer une majorité (très large : le peuple, la nation), dont il se fait le porte-parole, à une minorité (très réduite : les deux cents familles, le grand patronat). Ce faisant, le P.C. nie sa situation réelle de parti minoritaire et laisse penser qu'il suffirait d'un rien pour que le consensus soit total (et donc, que la Révolution s'accomplisse d'elle-même).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 52.

différence est qu'ils n'éprouvent pas, quant à eux, le besoin de le désigner comme "français", et encore moins de prétendre avec Aragon "*Français, et pour cette raison même : homme*"<sup>42</sup> ; de plus, le terme de "synthèse" fait difficulté : imagine-t-on qu'un chrétien puisse se sentir engagé par là à composer avec le matérialisme ? A l'inverse, cela signifie-t-il que le chantre de la conjonction *et* ait renoncé à la théorie de la lutte des tendances, qui prévoit la déroute de l'idéalisme sous toutes ses formes et le triomphe du réalisme en littérature ? Comment comprendre qu'il en soit venu, de proche en proche, à associer étroitement marxisme et religion au nom de ce qui est spécifiquement français<sup>43</sup> ? Certes, comme il le souligne lui-même "*ces propos sont tenus en 1942*"<sup>44</sup>, il faut les rapporter aux circonstances, à la prise de conscience de "*la hiérarchie des périls*", à l'expérience de "*la fraternité des combats*" et du respect peu à peu appris envers une foi qu'on ne partage pas, envers "*ce qu'il y a de généreux, d'humain dans cette foi divine*" - Aragon ne pouvant s'empêcher d'ajouter : "*Pour tout dire, de français*"<sup>45</sup>. Mais alors, faut-il ne voir là qu'un discours de circonstance dont la portée se limiterait à la durée de la Résistance ? La réunion de Jeanne d'Arc et Diderot n'est-elle, après tout, qu'une mesure "tactique", analogue à l'alliance des FTP et de l'Armée Secrète ? L'on répondra par la négative si l'on accorde à l'écrivain qu'il est en son domaine moins tacticien que les dirigeants de son parti et plus profondément sensible à la diversité et à la richesse de l'héritage culturel. Mais faut-il en inférer que l'expérience de la Résistance a pour effet de modifier durablement les ambitions stratégiques de son discours, ce qui reviendrait à prendre tout à fait au sérieux l'idée de synthèse propre à l'humanisme français ? C'est ce qui nous semble très douteux.

La façon même dont la notion est introduite est révélatrice : "*l'humanisme français*" apparaît non comme une réalité mais comme "*le terme même dans lequel se fait la synthèse*" (du matérialisme et du christianisme). Celle-ci ne s'opère donc pas ailleurs que dans le mot, grâce à l'habileté du discours. C'est si vrai que la suite de la phrase la désigne comme un but à atteindre : "*...le christianisme et le matérialisme, que*

<sup>42</sup> *Idem* ; prise au pied de la lettre, la formule reviendrait à définir l'humaniste comme celui à qui rien de français n'est étranger...et à qui rien de ce qui est étranger n'est humain - ce qui, évidemment dépasse de beaucoup la pensée d'Aragon. Mais l'excès même de ses propos l'oblige à se défendre longuement contre l'interprétation extrême qui pourrait en être faite.

<sup>43</sup> La série des inférences pseudo-logiques de ce discours pourrait être schématisée ainsi : matérialisme > réalité > réalité nationale > réalisme (français) > humanisme (français) = synthèse du christianisme et du matérialisme.

<sup>44</sup> "*La Conjonction Et*", p. 47.

<sup>45</sup> "*De l'exactitude historique en poésie*", p. 102.



*peut-être, parlant du héros, nous avons d'abord ici l'ambition de concilier*"<sup>46</sup> ; de plus, au "*peut-être*" fort compréhensible du texte de 1942, puisque la proposition est franchement hérétique dans le cadre du marxisme, une note de 1945 adjoint la mention "*dans l'action*", ce qui écarte le plan doctrinal<sup>47</sup>. Par conséquent, le matérialisme préserve dans l'affaire toute son intégrité. Le réalisme peut continuer de s'en prévaloir, même s'il est amené, parce qu'il se veut pleinement "français", à mêler l'inspiration chrétienne à l'enseignement athée<sup>48</sup>. Ce qui vaut en 1942 vaut encore en 1945, et au-delà, non parce que le discours se trouve durablement modifié par le contexte de la guerre, mais parce qu'il n'a cessé de jouer son propre jeu en s'appropriant des concepts qui lui sont étrangers. Ce qui est vrai aussi, c'est que cette appropriation n'est pas sans conséquence, ne serait-ce que par les équivoques qu'elle introduit. On peut en juger, en même temps que de la permanence de ce discours, à travers la question plusieurs fois effleurée précédemment des risques d'interprétation chauvine auxquels s'expose le "*souci en tout domaine de la revendication nationale*".

Dans "*La Conjonction Et*", Aragon croit devoir protester contre le "*dandysme littéraire de l'étranger*", c'est-à-dire contre l'engouement de beaucoup pour des auteurs fort estimables mais qui ont le tort, en 1942, de n'être pas français :

*Souvent des raisons excellentes poussent d'excellents esprits à s'attacher à l'étude, à la popularisation d'œuvres éminentes : mais ne sommes-nous pas en 1942, il faut bien s'enfoncer ce clou-là dans la tête, et ne voit-on pas qu'il y a rupture d'équilibre, excès dans l'engouement qu'elles rencontrent [...] quand il ne se publie rien en France pour faire aimer les nôtres, et que grandissent des générations, ici un nom suffit, élevées par exemple dans le mépris de Victor Hugo*<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> "*La Conjonction Et*", p. 52.

<sup>47</sup> Dans son édition de *L'Oeuvre poétique*, J. Ristat reproduit les annotations qu'Aragon avait portées en 1945 sur son exemplaire des *Cahiers du Rhône* où figurait son essai sur "*la conjonction Et*". Pour l'essentiel, elles actualisent, au prix de corrections minimales le texte de 1942. Ainsi à la formule citée plus haut : "*Ces propos sont tenus en 1942*", Aragon ajoute : "*et je les reprends en 1945*" (t. X, p. 398).

<sup>48</sup> Aragon conclut en effet son argumentation, destinée principalement dans "*De l'exactitude*" à justifier la thématique chrétienne de Brocéliande, par ces mots : "*Et cela ne fait pas de moi, j'en suis sûr, un plus mauvais matérialiste qu'en 1930*" (p.103) - renvoyant par cette date à une époque où son propre anticléricalisme s'accordait à la ligne "antireligieuse" du PCF.

<sup>49</sup> *Op.cit.*, p. 46.

Conscient des objections qui pourraient lui être faites, Aragon s'évertue à montrer qu'il n'est en rien suspect de "*nationalisme étroit*", ni d'une quelconque "*xénophobie*", que pas un instant il ne songe "*à retrancher la civilisation française de la grande civilisation humaine dont elle n'est qu'une part*"<sup>50</sup>. Mais là encore, les circonstances, qui sont censées tout expliquer, n'expliquent pourtant pas son intransigeance, sa façon de considérer que lire Kafka, Kierkegaard, Rilke ou même Lorca (qui lui est cher) nuit à la cause nationale. C'est qu'il met en cause une situation qui déborde largement les circonstances de l'année 42, et qui concerne ici les mœurs littéraires françaises dans ce qu'elles ont et ne cesseront d'avoir, à ses yeux, d'intolérable. D'une façon générale, ses emportements circonstanciels, ses choix même tactiquement justifiables sont surdéterminés par une visée plus lointaine : les premiers s'accordent à l'Histoire en train de se faire, la seconde préjuge d'une orientation de l'Histoire, en anticipant sur un avenir à la lumière duquel le passé et le présent sont en partie déchiffrés. La façon dont il clôt, dans la "*Conjonction Et*" le débat sur "*le héros français*" le montre très bien : ceux qui se battent sont des gens simples, obscurs, leur seul souci est d'"*être utile, efficace*", "*ce ne sont pas des héros en quête de statues*". Pourtant, ils sont aussi désignés comme "*les Lancelots du temps qui court, et qui portent en eux ce feu qui vient du fond des temps, cet esprit renouvelé de la chevalerie française*"<sup>51</sup>. Enfin, cette façon de lire le présent dans le miroir d'un passé mythique se révèle elle-même tributaire d'une projection dans l'avenir, sur un mode qui n'est guère moins mythique :

*O héros, on viendra vous chercher la paille dans l'œil. Vous n'aurez pas été héroïques selon les règles [...] Ma foi, tant pis. Ce qui vous jugera, ce n'est pas la France d'avant-hier, ce sera la France de demain : et elle sera telle que vous l'aurez faite, à votre image. Car les héros sont un peu des dieux, n'est-ce pas ? et façonnent à leur manière le nouvel Adam*<sup>52</sup>.

Ainsi, en 1942, la rêverie romantique-révolutionnaire ne cède pas. "*L'humanisme français*" ressemble comme un frère à "*l'humanisme de type nouveau*". L'homme qu'ils célèbrent l'un et l'autre a le visage du "*nouvel Adam*", et Aragon lui prêterait bientôt celui de "*l'homme communiste*"<sup>53</sup>. Mais l'ironie de l'Histoire, nous le verrons,

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>52</sup> *Op.cit.*, p. 52.

<sup>53</sup> Le livre qui porte ce titre (Gallimard, 1946) est un recueil de textes écrits entre 1937 et 1946. Le héros de la Résistance n'est donc bien qu'une étape dans la formation de "l'homme nouveau".

voudra que le Parti lui-même mette au rancart ses nouveaux "dieux", les héros de la Résistance, et avec eux le rêve de façonner "la France de demain". Ne demeureront que les "statues" dressées par le poète de *La Diane française* (statues dont il dit lui-même qu'ils ne voulaient pas) et le bon usage politique que son parti se réserve d'en faire.

\* *Poésie et engagement*

L'idée de chant national est donc bien à rapporter aux présupposés permanents du discours "communiste français" d'Aragon. Dans un commentaire d'avril 1945 sur ses propres essais, il ne cache pas que Politzer l'avait encouragé à approfondir le thème du héros français, "qui va de la Table Ronde aux premiers partisans de 1940, de Gauvain à Charles Debarge"<sup>54</sup>. De même réfère-t-il à "la leçon donnée par M. Thorez" l'idée d'opposer "aux mythes de la race [...] les images de la Nation". Il concède d'ailleurs que ces images sont elles-mêmes mythiques, mais "mythiques au sens initial français du mot, qui ne préjuge pas de l'emploi nazi du mythe". Ce qui revient à distinguer l'authenticité des mythes du mensonge des mystifications, avec cette précision qu'éclairées par "la réalité moderne de l'héroïsme français" les images anciennes prennent valeur de "mythes remis sur leurs pieds". Cette nouvelle application de la célèbre formule de Marx (dont Aragon fait un grand usage) désigne, on le sait, le renversement de l'idéalisme en matérialisme, la conversion de l'illusion idéologique en vérité pratique : "Les mythes remis sur leurs pieds ont force non seulement de faire rêver, mais de faire agir, de donner à l'action et aux songeries de chez nous cette cohésion, cette unité qui paraissait alors, en 1941, si hautement désirables"<sup>55</sup>. Mais si ces mythes héroïques sont vrais parce qu'ils font agir efficacement, on voit mal ce qui en cela les distingue des mythes nazis, eux aussi très mobilisateurs, si ce n'est les fins "hautement désirables" qu'ils permettent d'atteindre. Aragon devrait donc se contenter de les justifier par leur "vertu" à la fois tactique et éthique : c'est précisément ce qu'il ne fait pas. Ce qu'il ne fait jamais, la logique de son discours exigeant davantage : ici, que l'héroïsme ainsi remis sur ses pieds ait une valeur autre que circonstancielle, qu'il plaide pour "l'éternelle réalité française"<sup>56</sup> qui ne se maintient qu'en se transformant (puisque, on vient de le voir, "la France de

<sup>54</sup> "De l'exactitude historique en poésie", p. 95 ; le militant communiste donné ici en exemple, cadre politique important de la Résistance en zone Nord, sera célébré par M. Riffaud dans ses *Carnets de Charles Debarge*.

<sup>55</sup> *Idem* (pour toutes les citations ci-dessus).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 97.

*demain*" sera faite à l'image des héros d'aujourd'hui). C'est pourquoi, autant Aragon souligne lui-même à quel point ses essais critiques des années de guerre sont des discours de circonstance, datés et situés, autant il s'emploie à les arracher à leurs circonstances, en y dégagant des leçons pour l'avenir. C'est pourquoi également, il cherche à montrer que son "*chant national*", dont une fonction essentielle est de célébrer "*la réalité nouvelle de l'héroïsme français*", relève à la fois de la poésie de circonstance (il prend grand soin de dater et de situer ses poèmes dans leur contexte) et de l'essence même de toute poésie digne de ce nom. Ainsi s'explique qu'il en fasse un argument décisif "*contre la poésie pure*".

Aragon, en effet, ne se contente pas de se réjouir que la poésie ait pu devant les épreuves se rapprocher des hommes, exprimer leurs drames, et contribuer à maintenir une communauté. Il ne lui suffit pas que la poésie de la Résistance ait été pleinement justifiée par ses circonstances et que, pour avoir prêté sa voix aux souffrances et à l'espoir des hommes, elle ait sauvé "*l'honneur des poètes*". Il lui faut y reconnaître l'illustration de "*la résistance ininterrompue de toute vraie poésie*"<sup>57</sup>. C'est en fait la poésie tout entière, et pas seulement les mythes où elle puise, qui s'est trouvée remise sur ses pieds :

*Résister à l'oppression, affirmer la dignité de l'homme, voilà certes où la poésie se connaît essentielle. Cette haute voix de l'indignation prend à charge l'événement. Elle y trouve à nommer clairement ces forces obscures de l'oppression de l'homme qui se camouflaient auparavant jusque dans les versifications laborieuses de l'académisme et de la poésie réactionnaire*<sup>58</sup>.

La formulation ne laisse place ici à aucune équivoque : le contexte de l'Occupation a permis à la poésie de devenir pleinement adéquate à sa propre essence, d'en révéler concrètement la vocation réaliste et la fonction de résistance à l'oppression, de désigner comme poésie de circonstance "*toute vraie poésie*". Du même coup, il a disqualifié toute forme de poésie dont le masque de "pureté" ne peut plus dissimuler qu'elle est en fait la plus compromise. Ainsi Aragon peut-il croire réalisées ses prophéties des années antérieures, et plus fondé que jamais son combat contre les poètes qui cultivent l'art poétique pour lui-même, sans se soucier d'être d'abord des hommes, solidaires des autres hommes. Car au cœur de cette essence de la poésie

<sup>57</sup> "*Poésie et défense de l'homme*", p. 22.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 19.

(historiquement accomplie avec la Résistance), plus essentielle que le poétique lui-même est sa dimension humaine, et en dernière analyse, sa dimension sociale et politique : à l'inverse, derrière la poésie pure se cache "*la poésie réactionnaire*".

Par conséquent, refuser la poésie de circonstance, ou se servir de façon péjorative de ce terme pour désigner la poésie de la Résistance, c'est s'en prendre à la poésie tout court, et avec elle au juste combat des hommes : "*c'est la poésie dans la circonstance, la poésie dans la réalité que l'on vise ; et la réalité enfin nommée de la colère et de l'espoir [...] c'est refuser aux poètes le droit à l'existence, c'est leur dénier la faculté d'être ici, d'être dans l'histoire, c'est leur refuser l'honneur des poètes qui est d'être des hommes*"<sup>59</sup>. Aussi intimidant que soit un tel raisonnement, il achoppe pourtant sur l'attitude de quelques grands poètes qui se sont fait une autre idée de l'honneur d'être homme et de l'honneur d'être poète. Nous avons évoqué le cas de poètes communistes comme Guillevic, Ponge et Tzara, qui ont fait des choix poétiques fort différents de ceux d'Aragon. Mais il faut en outre rappeler les positions exemplaires d'un René Char ou d'un Pierre-Jean Jouve, le premier s'interdisant de publier pour toute la durée de la guerre et se consacrant à l'action armée, le second participant à la Résistance littéraire mais en refusant les facilités de la poésie de circonstance. Deux attitudes assurément honorables aux yeux mêmes d'Aragon, et qui pourtant s'inscrivent en faux contre le discours qu'il tient.

Pour René Char, la guerre engage le poète, sinon à se taire, du moins à ne rien faire paraître : "*Je ne désire pas publier dans une revue les poèmes que je t'envoie [...] Ils resteront longtemps inédits, aussi longtemps qu'il ne se sera pas produit quelque chose qui retournera entièrement l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés. Mes raisons me sont dictées en partie par l'assez incroyable et détestable exhibitionnisme dont font preuve depuis le mois de juin 1940 trop d'intellectuels*"<sup>60</sup>. La remarque peut fort bien viser Aragon comme à l'inverse ceux qui parodent et pactisent avec l'ennemi. C'est que pour Char les tribunes ne sont pas l'affaire du poète et que l'action réclame plus de sang-froid que d'exaltation : la difficulté est de demeurer "*intelligent et muet, contenu et révolté*"<sup>61</sup>, mais c'est la seule façon de se préparer à la brutalité de la guerre et de préserver intacts "*beauté et vérité*" pour "*les*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>60</sup> "*Billets à F.C.*" (1941), in *Recherche de la base et du sommet* (Gallimard, coll. "Poésie", 1971, p. 9).

<sup>61</sup> *Idem.*

*salves de la délivrance*"<sup>62</sup>. Devenu "le capitaine Alexandre" de l'Armée Secrète<sup>63</sup>, Char écrit en 1943 : "*Je ne veux oublier jamais que l'on m'a contraint à devenir - pour combien de temps ? - un monstre de justice et d'intolérance, un simplificateur claquemuré, un personnage arctique qui se désintéresse du sort de quiconque ne se ligue pas avec lui pour abattre les chiens de l'enfer*"<sup>64</sup>. Le plus remarquable est qu'acceptant lucidement le manichéisme inévitable, et provisoire, du combat, il comprend d'autant mieux que la poésie a tout à perdre qui prétend s'en faire l'expression, et l'auxiliaire. Quant à écrire pour soi, "*tracer avec de l'encre silencieuse la fureur et les sanglots de notre humeur mortelle*", ce n'est de toute façon que "*dérisoirement insuffisant*"<sup>65</sup>. Rien donc ne lui est plus étranger que de chercher à tirer argument, poétique et idéologique, des luttes et des drames de la Résistance. Son "*Chant du refus*" est un refus du "*chant national*".

Quant à Pierre-Jean Jouve, exilé en Suisse à partir de l'automne 1940, il n'est pas moins conscient des dangers qui guettent "*une poésie simplement civique, retraçant l'événement brut et la passion politique, et destinée à "servir" même si cette poésie enseigne les vertus les plus désirées, dans le sens d'une politique que nous souhaitons*"<sup>66</sup>. Il attend des poèmes nés de la guerre cela même qu'il exige de sa propre poésie : qu'elle touche à l'événement "*d'une main très profonde, et puisse être lue, tantôt comme une traduction directe des faits bouleversants, tantôt comme la méditation beaucoup plus éloignée de ce qui est à sa racine*"<sup>67</sup>. Pour lui, l'honneur du

<sup>62</sup> La position de R. Char est clairement affirmée dans ce fragment de "*Seuls demeurent*", intitulé "*Chant du refus*" (et sous-titré "*Début du partisan*") : "*Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père. Ne l'appellez pas, vous tous qui l'aimez. S'il vous semble que l'aile de l'hirondelle n'a plus de miroir sur terre, oubliez ce bonheur. Celui qui panifiait la souffrance n'est pas visible dans sa léthargie rougeoyante.*"

Ah ! beauté et vérité fassent que vous soyez présents nombreux aux salves de la délivrance ! " (*Fureur et Mystère*, Gallimard, coll. "Poésie", 1976, p. 48).

<sup>63</sup> Le numéro des *Cahiers de l'Herne* (1971) consacré à René Char fournit des témoignages sur ses activités dans les maquis de la zone Sud. En y faisant référence, Raymond Jean, dans son article pour le numéro d'*Europe* sur "*La poésie et la Résistance*" ("*Char ou le refus*", *op.cit.*, pp. 84-92), tente de transformer en "*poète-partisan dont le but n'est pas le maintien de l'ordre établi, mais sa destruction révolutionnaire*", celui qui précisément a choisi d'opposer en lui-même le partisan au poète !

<sup>64</sup> *Recherche de la base et du sommet*, p. 10.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>66</sup> "*Poésie et catastrophe*" (novembre 1942), préface à *La Colombe* de Pierre Emmanuel (Egloff, Fribourg, 1942).

<sup>67</sup> *Ibid.* ; pour Jouve, il importe donc que le poète ne se retranche pas hors du monde, qu'il parle contre la catastrophe, contre "*les séduisants instincts de mort*" : "*mais il est non moins important que la Poésie reste libre ; qu'elle ne reçoive de disciplines que d'elle-même, qu'elle ne dépende jamais d'un*"

poète n'est pas seulement dans la défense de valeurs immuables (la langue, la liberté), mais dans le maintien de l'essentielle indépendance de la poésie. Il s'en est fort clairement expliqué dans son *Apologie du poète* : "Il y a quelque chose d'irréductible dans la Poésie, qui est au-dessus et qui va au-delà. C'est pourquoi l'on peut dire a priori que la Poésie ne peut appartenir à aucun système d'idées, ne peut servir ni une éthique, ni une science, ni une politique" <sup>68</sup>. Loin qu'elle ait immanquablement, comme le pense Aragon, tout à gagner à se rapprocher de la réalité, elle risque d'y perdre sa propre réalité, de s'aliéner en aliénant "cette indépendance qui est son être", dans la mesure où "son objet devient simplement l'actuel de l'époque, l'action dans la bataille, l'espoir, la douleur, la description de la catastrophe" <sup>69</sup>. Il n'y a donc pas lieu d'idéaliser la poésie de la Résistance, ni d'incriminer la poésie pure. Au demeurant, il n'y a pour Jouve ni poésie pure, ni poésie non pure, et pas plus de poésie engagée que de poésie dégagée. Seule compte la façon dont le poète approfondit dans la langue sa relation au monde. Eluard et Aragon peuvent en cela être de grands poètes, et Jouve leur dédie, en même temps qu'à Supervielle et Pierre Emmanuel, son poème *Le Bois des pauvres* (écrit en 1943). D'Aragon il admire surtout *Brocéliande*, pour sa richesse symbolique et sa distance par rapport à l'événement. Mais ce texte n'est pas le seul que son auteur ait écrit sous l'Occupation, et l'on voit mal que celui-ci ne soit pas visé par la recommandation de n'accepter jamais "de figurer dans la moderne fatalité qui est la politique", non plus que par cet avertissement qui résume bien la position de Jouve : "La Poésie doit garder le pouvoir de profondeur, faute de quoi elle sera changée en propagande affective" <sup>70</sup>. Le moins qu'on puisse dire est que le mot touche juste : plus que par la leçon politique explicite, c'est sur le terrain de la "propagande affective" (de l'appel aux "bons sentiments" progressistes) que se préparent ici la poésie et la prose réalistes-socialistes.

Pierre-Jean Jouve et René Char ont donc en commun de refuser l'alternative tranchée entre le chant national et la poésie pure, les tribunes et la tour d'ivoire, l'honneur et l'infamie. Bref, tous deux refusent d'avoir à "choisir leur camp", parce que ce choix n'existe que pour un discours dont le propre est de tracer en tout domaine, et

---

fait historique" (p. 17) ; ou encore : "Oui les temps de la tour d'ivoire, les temps de la facilité et du parasitisme sont révolus. Les temps de la garde nationale en poésie ne doivent non plus jamais revenir" (p. 19).

<sup>68</sup> *Apologie du poète* (1947), "Le temps qu'il fait" éditeur, Cognac, 1982, p.12 (ce petit livre est placé sous le signe de cette formule d'Elisabeth Browning : "Le poète est celui qui dit les choses essentielles").

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

en toute circonstance, une ligne de démarcation. Invoquer la réalité, "la leçon d'évidence" des faits, n'a en soi aucun sens sinon de permettre (au discours qui tire cette "leçon" nullement évidente) d'opposer à la bonne poésie réaliste la mauvaise poésie pure, à celle qui a "le sens épique", c'est-à-dire "le sens national", celle "qu'on appelle dans la langage politique la réaction" <sup>71</sup>.

Que la poésie pure soit avant tout une fiction polémique, on le mesure à la difficulté de discerner à quoi Aragon s'en prend exactement quand il la pourfend. On a déjà signalé que Jean Cassou, par exemple, trouve grâce à ses yeux alors que ses sonnets évoquent fort peu la situation dans laquelle ils ont été écrits (l'emprisonnement pour fait de résistance). Serait-ce que cette situation et l'engagement concret dont elle témoigne plaident en faveur d'un homme qui est de surcroît un fidèle compagnon de route du PCF ? Sinon, l'on voit mal pourquoi il échapperait au sort d'un Alain Borne, qu'Aragon prend pour cible dans "Pour un chant national" (sur un ton encore très aimable, qui contraste fortement avec celui de la préface du *Musée Grévin*). Le tort de ce poète est apparemment d'avoir publié (en 1941, chez P. Seghers) un recueil, *Neige et 20 poèmes*, où rien ne passe des drames du temps ; d'avoir donné dans la poésie gratuite, comme le suggère la strophe qui ouvre et clôt le poème :

*Alain vous que tient en haleine  
Neige qu'on voit en plein mois d'août  
Neige qui vient je ne sais d'où  
Comme au mouton frise la laine  
Et le jet d'eau sur la baleine* <sup>72</sup>

Son tort est donc de n'avoir pas compris qu'il y avait, en 1941, beaucoup mieux à faire, comme de "donner voix aux morts aux vivants" <sup>73</sup>. Que sa première plaquette révèle "un vrai poète" n'est même pas versé au compte de "la grandeur française", comme c'était le cas pour Jean Cassou <sup>74</sup>. Mais l'important n'est pas qu'il y ait deux poids deux

<sup>71</sup> "Les poissons noirs", *op. cit.*, pp. 155 et 157.

<sup>72</sup> *Op.cit.*, pp. 75 et 78.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>74</sup> Pierre Seghers témoigne de ce que les premiers vers publiés d'Alain Borne (jeune avocat, correspondant de la revue *Poésie*), révélèrent "un vrai poète, rêveur, au langage frémissant et blessé", mais que "les anges" dont il était question dans l'un de ses poèmes étaient probablement ce qui avait fait bondir Aragon (*op.cit.*, p. 133). Pourtant, si "Pour un chant national" prescrit au poète de revenir sur terre, il ne proscribit pas l'imagerie religieuse, puisque c'est afin "que le long chapelet de France égrène enfin ses terribles pater ses terribles ave" (*op.cit.*, p. 77).



mesures : il est dans la sommation faite à une poésie tenue pour trop légère de s'effacer devant une poésie qui a pour elle la gravité des circonstances.

De la même façon, dans le poème qui porte le titre même de *"Contre la poésie pure"*, s'oppose au *"Doux mentir de tes eaux poésie ô miroir"* le *"Je pleure tout un ciel de morts"* qui dépeint l'attitude du poète responsable, pour lequel *"C'est une insulte qu'une fleur"*. Pourtant, qu'Eluard ait écrit, à côté de ses poèmes de Résistance, le long *"Blason des fleurs et des fruits"* montre pour le moins qu'il y a plusieurs façons d'être poète, même au cœur de la guerre.

La remarque vaut d'ailleurs pour Aragon lui-même, dont il faut également ajouter qu'il est loin de se comporter seulement en doctrinaire dans les essais que nous venons d'étudier. Il se plaît aussi à y évoquer le métier d'écrire, le travail de langage qu'est la poésie, l'importance des contraintes formelles, la part d'imitation qui entre dans la création, l'art de transgresser les règles que l'on se donne, etc. Il est vrai que cette tendance à dévoiler ses propres *"secrets de fabrication"*<sup>75</sup> n'est pas étrangère au souci matérialiste de démystifier l'art poétique ; mais dans certaines limites, semble-t-il : *"Je prétends qu'on voie dans ce que j'écris ce qui est faux comme ce qui est vrai, qu'on en fasse avec moi le tour : persuadé, nullement modeste, que la promenade finie on en saura moins qu'avant de la commencer, ou enfin qu'on se sera persuadé que le mystère est ailleurs, si mystère il y a"*<sup>76</sup>. L'hésitation est sensible, la pente d'Aragon essayiste (et polémiste, ce qui chez lui est tout un) est de dénier à la création poétique toute prétention au mystère, mais cela répond-t-il à l'expérience d'Aragon poète<sup>77</sup> ? Et quand il plaide pour le droit de la poésie à mêler la légende et les mythes à la vérité historique, quand il affirme n'avoir *"voulu donner d'autre exemple que celui de la liberté dans l'écriture"*, et n'avoir pas *"voulu faire école"*<sup>78</sup>, n'est-ce pas l'essayiste qui vole au secours du poète ? Ce faisant, il reconnaît à la création proprement dite une *"indépendance"* qu'au contraire de Jouve (qui y voit son *"être même"*) il ne cesse par ailleurs de suspecter ou qu'il va jusqu'à dénoncer comme étant une mystification

<sup>75</sup> *"Secrets de fabrication"* est le titre donné par Aragon au texte d'un entretien sur *La Semaine sainte* (in *J'abats mon jeu*, pp. 45-69).

<sup>76</sup> *"De l'exactitude historique en poésie"*, p. 87.

<sup>77</sup> Ironisant sur le *"fameux mystère poétique"*, Aragon fait référence à Jean Paulhan qui, cherchant à l'élucider, n'en a rien dit sinon *"en d'autres termes mais en substance qu'il est essentiellement mystérieux"* (*ibid.*, pp. 90-91). Aragon reviendra à la charge beaucoup plus longuement dans les *Chroniques du bel canto*.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 99.

réactionnaire. L'on se demandera donc dans quelle mesure Aragon, dans ses poèmes, "compose" avec son propre discours critique : comment il se joue de ce discours en en jouant le jeu.

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

Les poèmes écrits tout au long des années de guerre (de l'automne 1939 au printemps 1945) ne sont pas tous au même titre des poèmes de circonstance et des poèmes de Résistance. Ils sont tributaires des contextes précis et changeants de leur composition, mais aussi d'autres facteurs, où se mêlent l'histoire personnelle du poète et les implications politiques de la Résistance, celles-ci se faisant plus pressantes à mesure que se dessinent plus franchement les perspectives de la Libération. Il faut donc tenir compte, tout en prenant une vue synthétique de l'ensemble, du mouvement qui va du lyrisme élégiaque du *Crève-cœur* au chant épique de la *Diane française*, ces deux titres donnant à eux seuls une idée de l'itinéraire d'Aragon <sup>79</sup>.

A l'intérieur même du *Crève-cœur*, les différences sont sensibles entre les poèmes de la drôle de guerre et ceux des débuts de l'Occupation. Les premiers sont écrits d'octobre 39 au 10 mai 40, "*Le poème interrompu*" datant du jour même de l'offensive allemande. On n'y trouve aucune évocation de la patrie menacée, aucun appel à combattre et pas non plus d'allusions à l'ennemi nazi. Ce que disent ces poèmes, c'est le désarroi des hommes destinés à la mort, le sort déplorable des jeunes soldats et de ceux qui, comme Aragon lui-même, sont à nouveau mobilisés, "*vingt ans après*" :

---

<sup>79</sup> Voici la liste des recueils, dans l'ordre chronologique de leur parution ; les éditions mentionnées sont celles dans lesquelles nous les citerons :

- *Le Crève-cœur* (avril 41), Gallimard, coll. "Poésie", 1980.
- *Les Yeux d'Elsa* (mars 42), Seghers, 1966.
- *Brocéliande* (décembre 42), in *La Diane française*, Seghers, 1976.
- *En Français dans le texte* (septembre 43), *ibid.*
- *Le Musée Grévin* (octobre 43), in *L'Œuvre poétique*, tome X.
- *La Diane française* (1<sup>er</sup> trimestre 45), Seghers, 1976.

NB - Le recueil paru sous le titre *En étrange pays dans mon pays lui-même* (juillet 45) réunissait *Brocéliande* et *En Français dans le texte* ; *Les Neuf chansons interdites 1942-1944* parues en 1944 ont été intégrées à *La Diane française* dès la première édition de ce recueil.

*Vingt ans l'espace d'une enfance et n'est-ce  
Pas sa pénitence atroce pour notre ânesse*

*Que de revoir après vingt ans les tout petits  
D'alors les innocents avec nous repartis*<sup>80</sup>

Dès ce premier poème apparaît l'autre thème majeur du recueil, qui découle tout naturellement du précédent: celui des amants séparés, de l'absence, de l'amour brisé par la guerre imminente :

*O mon amour ô mon amour toi seule existes  
A cette heure pour moi du crépuscule triste  
Où je perds à la fois le fil de mon poème  
Et celui de ma vie et la joie et la voix*

*Parce que j'ai voulu te redire Je t'aime  
Et que ce mot fait mal quand il est dit sans toi*

Le ton dominant est celui de la déploration, de la mélancolie amoureuse, ou de l'ironie amère, ainsi que les titres le suggèrent, comme "*Deux poèmes d'outre-tombe*", "*J'attends sa lettre au crépuscule*", ou "*Le printemps*", car sous ce titre ne perce encore aucune note d'espoir :

*Et le plus beau printemps je ne saurais qu'en faire  
Sans toi mais le plus bel avril le plus doux mai  
Sans toi ne sont que deuil ne sont sans toi qu'enfer*<sup>81</sup>

La force de ces poèmes, ce qui a fait leur succès immédiat, tient probablement à ce lyrisme élégiaque qui pouvait être entendu comme une protestation devant la guerre et la folie des hommes, une plainte dénuée de toute implication idéologique. Le jeune soldat n'est pas dépeint comme un futur Lancelot, il est seulement "*Bon pour la marche et pour la boue et pour les balles [...] Bon pour l'amour et pour la mort bon pour l'oubli*"<sup>82</sup>. Le mal n'a pas de visage identifiable, il règne partout :

<sup>80</sup> "*Vingt ans après*", p. 12 ; ce poème ouvre le recueil du *Crève-cœur*.

<sup>81</sup> "*Le printemps*", p. 34.

<sup>82</sup> "*La valse des vingt ans*", p.27.

*Homme il est pourri ton royaume*

.....

*Le cœur humain n'a pas changé*

*Il est aussi fou sinon pire*

*Qu'il était aux jours de Shakespeare*<sup>83</sup>

Il y a bien des fauteurs de guerre, mais ils ne sont pas nommés ; le poète répète simplement : "*Je ne suis pas des leurs*"<sup>84</sup>. Pierre Daix y voit une allusion à ceux qui mènent à l'époque la répression contre les communistes, suggérant par là que le poète pratique dès ses poèmes de la drôle de guerre une manière de contrebande clairement déchiffrable par ses camarades de parti. Selon lui, "*Aragon fait passer sa conviction de communiste et elle est sans ambiguïté pour ceux qui la partagent, qui en déchiffrent les obscurités (sic)*"<sup>85</sup>. En bonne logique grammaticale, ces "*obscurités*" se rapportent à "*sa conviction de communiste*" et non à "*elle*" (c'est-à-dire à la poésie) : le lapsus s'explique facilement puisque rien n'est moins clair à l'époque que l'état d'esprit des militants (nous l'avons vu, et Daix vient lui-même d'évoquer cette question dans les pages précédentes de son livre). "*Je ne suis pas des leurs*" pourrait tout aussi bien s'entendre, après tout : je ne suis pas de ceux qui veulent la guerre, cette guerre n'est pas mon affaire, ni la vôtre, camarades, c'est une guerre impérialiste, etc. Dans ce cas, et en supposant un lecteur communiste qui s'interroge sur la nouvelle ligne du Parti, la contrebande politique aurait vraiment un contenu, alors qu'on le discerne assez mal dans l'hypothèse de P. Daix : qu'Aragon dise ne pas être du côté des persécuteurs des communistes, c'est une évidence qui n'a nul besoin d'être déchiffrée<sup>86</sup>. Qui plus est, le militant ne trouverait dans ces premiers poèmes aucune incitation à participer à la guerre et à "résister" au nazisme ; et de là à se sentir invité à choisir la solution du défaitisme ou du pacifisme

<sup>83</sup> "*Romance du temps qu'il fait*", pp. 35-37.

<sup>84</sup> "*Le temps des mots croisés*", p. 17; l'expression "*Je ne suis pas des leurs*" est quatre fois reprise.

<sup>85</sup> *Aragon, une vie à changer*, p. 303.

<sup>86</sup> G. Sadoul estime, pour sa part, que "*Je ne suis pas des leurs*" renvoie à ceux qui se sont éloignés du Parti, à ceux qui "*quelquefois par "crise de conscience", mais trop souvent pour d'ignobles motifs, avaient abandonné la cause*" (*Aragon, Seghers*, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1967, p. 26). Sans rien dire de la façon de traiter ici (en 1967) ceux qui ont mis leur honneur dans la condamnation du pacte germano-soviétique et du partage de la Pologne, on ne voit rien qui puisse fonder, dans le poème, une telle interprétation. Sadoul est surtout préoccupé de relever des traces de contrebande politique (à l'intention des lecteurs communistes) dès les poèmes de 1939 et du début de 1940, ce qui apparaît plausible, Aragon faisant allusion aux persécutions dont sont victimes ses camarades. Mais du même coup, il veut y voir "*une forme de ce que l'on commence d'appeler en 1940-1941, Résistance*" (p. 30), ce qui est jouer sur les mots puisque cela revient à assimiler la protestation contre la répression anticommuniste, "*incompréhensible pour beaucoup*", selon ses propres termes, à la dénonciation de l'oppression nazie.

révolutionnaire...En réalité, il nous semble plus pertinent de voir dans ces poèmes d'avant la guerre de mai-juin 40 une dénonciation de la guerre en général, de toute guerre :

*Je ne suis pas des leurs puisque la chair humaine  
N'est pas comme un gâteau qu'on tranche avec le fer*

Et à "*Je ne suis pas des leurs*" s'oppose finalement "*Je suis à toi Je suis à toi seule*", de même qu'à la guerre, cette "*nuit du moyen âge*", s'opposent la vie et l'amour. Aragon ne fait donc en cela que reprendre un thème séculaire, maintes fois traité dans toutes les littératures.

Avec les poèmes écrits après la débâcle (de juillet à octobre 1940), la France est cette fois nommée. Le lyrisme personnel demeure, mais le chant de l'amour blessé se tourne vers la patrie, meurtrie et livrée à l'ennemi. Il ne s'agit plus seulement d'exprimer l'effroi des hommes devant la guerre, mais aussi l'immense stupeur de la défaite et de la liberté perdue. La fidélité au pays ravagé par "*la nouvelle barbarie*" constitue à elle seule un premier signe de "résistance" : "*Je n'oublierai jamais les jardins de la France [...] Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses*"<sup>87</sup>. Le thème devient plus explicite avec "*Richard II Quarante*", qui succède aux tableaux très sombres de l'exode (dans "*Enfer-les-Mines*", "*Tapiserie de la grande peur*", "*Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie*"). L'allusion finale à Jeanne d'Arc y donne un sens moins amer au leitmotiv repris dans chacune des strophes, "*Je reste roi de mes douleurs*" :

*Il est un temps pour la souffrance  
Quand Jeanne vint à Vaucouleurs  
Ah coupez en morceaux la France  
Le jour avait cette pâleur  
Je reste roi de mes douleurs*<sup>88</sup>

Le poème suivant, "*Zone libre*", est à sa manière le récit d'une prise de conscience : après le "*Fading de la tristesse oubli*" du premier vers se fait entendre "*Un sourd*

<sup>87</sup> "*Les lilas et les roses*", pp. 40-41.

<sup>88</sup> "*Richard II Quarante*", p. 51.

reproche dans la brise", qui amène l'aveu que "le désespoir démobilise". La dernière strophe, en nommant le mal, suggère à mots couverts le remède :

*Mon amour j'étais dans tes bras  
 Au dehors quelqu'un murmura  
 Une vieille chanson de France  
 Mon mal enfin s'est reconnu  
 Et son refrain comme un pied nu  
 Troubla l'eau verte du silence*<sup>89</sup>

L'art de la contrebande poétique prend toute son importance avec ces poèmes de l'automne 1940, à travers le jeu des références historiques, l'emploi de formes prosodiques apparemment très classiques, et le recours au lyrisme amoureux. "Elsa je t'aime" exprime la confiance retrouvée, celle qui fait défaut aux "Ombres", c'est-à-dire à ceux qui doutent de l'amour et du soleil pour "avoir mangé trop de mensonges"<sup>90</sup>. Aux poèmes des "Ombres" fait suite celui des "Croisés" : ceux qui partirent en Terre sainte pour l'amour d'Eléonore d'Aquitaine finirent par comprendre le sens véritable de leur combat, ils "surent qu'Eléonore /C'était ton nom Liberté Liberté chérie"<sup>91</sup>.

Le ton est cette fois clairement donné, le chant de l'espoir prend son essor avec les poèmes (écrits de décembre 1940 à février 1942) qu'Aragon va rassembler dans *Les Yeux d'Elsa*. On y perçoit les premières mesures de "la nouvelle épopée", parmi "les plaintes" élégiaques qui font écho aux malheurs du temps<sup>92</sup>. Le lyrisme amoureux est au carrefour des thèmes et des registres principaux, il ouvre sur une sorte de religion de l'amour qui mêle dans un même culte Elsa et la France. Cet amour est d'autant plus idéalisé qu'il est plus profondément meurtri, mais c'est d'être ainsi exalté qu'il offre une perspective de salut. On peut en juger diversement, mais la distance ne nous paraît parfois plus très grande entre l'hymne lyrique et ce que Jouve appelle "la propagande affective". L'idéalisation, qui fait entrer l'amour profane dans le domaine

<sup>89</sup> "Zone libre", pp. 52-53.

<sup>90</sup> "Ombres", pp. 54-55 : "Ils doutent du soleil quand le sort les accable / Ils doutent de l'amour pour avoir vu la mort" ; le poème fait clairement allusion aux propos du maréchal Pétain : "Je hais les mensonges qui nous ont fait tant de mal", pour les retourner contre ses partisans.

<sup>91</sup> "Les Croisés", pp. 56-57.

<sup>92</sup> "Les Plaintes" est le titre d'un ensemble de trois longs poèmes ; quant à l'expression "la nouvelle épopée", rappelons qu'Aragon (dans un texte de 1938 qui porte ce titre) a ainsi désigné le réalisme romanesque dont il souhaitait l'avènement (et que préfigurait à ses yeux un roman comme *L'Espoir*). C'est à la poésie de la Résistance qu'il l'applique désormais.

du sacré, se nourrit de références chrétiennes en même temps que d'allusions à l'amour courtois. La France doit être, pour les jeunes gens que le poète apostrophe, la Dame qu'il faut servir noblement. Ainsi le recueil s'achève-t-il sur cet appel :

*Mon amour n'a qu'un nom c'est la jeune espérance  
J'en retrouve toujours la neuve symphonie  
Et vous qui l'entendez du fond de la souffrance  
Levez les yeux beaux fils de France  
Mon amour n'a qu'un nom Mon cantique est fini*<sup>93</sup>

C'est donc cette religion de l'amour qui fait ici rimer "souffrance" et "espérance", termes dont nous avons vu que la relation dialectique parcourt toute la poésie de la Résistance. C'est elle qui est censée ouvrir les yeux de tous (des "fils de France"), comme elle a ouvert ceux du poète fasciné par les yeux d'Elsa. Elle sous-tend le mouvement d'ensemble du recueil depuis ses tout premiers vers :

*Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire  
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer...*

Et dès le premier poème (qui donne son titre au recueil), à travers le langage de l'adoration amoureuse se préparent la prière pour la patrie et le long "cantique à Elsa" des dernières pages :

*Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche  
Par où se reproduit le miracle des Rois  
Lorsque le cœur battant ils virent tous les trois  
Le manteau de Marie accroché dans la crèche*<sup>94</sup>

La religion de l'amour épouse donc le langage de la religion et amène le poète à faire un ample usage des mythes chrétiens. Nous savons qu'Aragon a même été tenté de concilier matérialisme et christianisme au nom de "l'humanisme français". Nous avons vu aussi que les poètes communistes se réfèrent volontiers au symbolisme de la foi, et avons émis l'hypothèse que tout ne s'explique pas par les circonstances, à savoir par l'expérience de la fraternité d'armes des chrétiens et des communistes dans la

<sup>93</sup> "Cantique à Elsa", p. 113.

<sup>94</sup> "Cantique à Elsa", pp. 33-34.

Résistance. Qu'on reconnaisse là, chez Aragon, une pente du lyrisme amoureux, n'est pas non plus une explication suffisante, puisque c'est sa façon de ne pas s'adresser seulement à l'être aimé qui est ici le fait notable. *A fortiori*, que l'objet du culte puisse être aussi la France ou, en d'autres circonstances, la Révolution, l'URSS, ou le Parti, nous invite, tout en ne confondant pas ces objets et les poèmes qui les célèbrent, à nous interroger sur le langage commun qui les désigne. Le problème qui se trouve à nouveau posé nous semble donc être celui de l'attitude lyrique en général, dans la diversité de ses aspects, chez un poète où elle se déploie avec une particulière vigueur. Avec la "passion" d'Aragon (amoureuse, créatrice, nationale, politique), elle est par excellence dans son élément.

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

Disons d'abord d'un mot que cette attitude lyrique se traduit, pour une part, sur le plan des formes poétiques, par la fréquence des structures fondées sur la répétition (refrain, litanie, anaphore), par le recours à l'invocation, à la prière, à l'exhortation, à l'éloge, etc. Ces formes récurrentes, et familières, sont destinées à susciter l'adhésion non critique du lecteur, à lui faire épouser une cause dont la justesse et la grandeur lui sont sans cesse rappelées. Toutefois, elles sont loin de définir à elles seules la poétique d'Aragon, et l'on n'oublie pas ce qui fait la richesse et l'intérêt de nombreux poèmes, au-delà de leur fonction d'incitation à résister : l'appropriation de nombreux éléments de l'héritage poétique y débouche souvent sur une réelle modernité d'écriture, et sur une complexité symbolique que n'épuise pas une lecture simplement attentive aux circonstances. C'est pourquoi d'ailleurs le caractère populaire souvent reconnu à cette poésie n'en constitue qu'un aspect et ne concerne au total qu'un assez petit nombre de poèmes. Dans *Les Yeux d'Elsa*, le jeu des références historiques et mythiques est souvent très érudit : par exemple, dans la "*Plainte pour le quatrième centenaire d'un amour*", qui évoque la rencontre de Louise Labé et d'Olivier de Magny<sup>95</sup>. Seul le sens du rapprochement à établir avec l'époque présente est clairement formulé :

---

<sup>95</sup> Dans *De l'exactitude historique en poésie*, Aragon explique lui-même certaines des obscurités de ses poèmes, et justifie les libertés qu'il a souvent prises avec la vérité des faits par la primauté accordée au message qu'il entendait faire passer, dans les circonstances où il écrivait. Ce faisant, il tend à réduire l'usage des analogies (historiques et mythiques) à une simple fonction de contrebande et le sens de ses poèmes à leur valeur pragmatique (d'appel à la Résistance). Là encore, c'est donc contre le discours qui les escorte que les poèmes d'Aragon méritent d'être lus.



*Les temps troublés se ressemblent beaucoup  
Rien n'est changé ni nos cœurs ne le sont  
C'est toujours l'ombre et toujours la mal'heure*<sup>96</sup>

Par conséquent, plus la contrebande poétique se fait compliquée et subtile, et moins elle est apte à remplir la fonction qui lui est dévolue. Plus le poème est riche, allusif, ambigu, plus il s'arrache à ses circonstances, et moins il est un "poème de Résistance". Aragon joue parfois d'équivoques plus aisément déchiffrables, mais surtout pour ses lecteurs communistes, comme dans les derniers vers de la "*Plainte pour le grand descort de France*" :

*Je n'oublierai jamais pour ses fleurs la muraille  
Je n'oublierai jamais  
Les morts du mois de mai*<sup>97</sup>

Au-delà du mois de mai 1940 et des morts de la débâcle, c'est le mois de mai 1871 et les morts de la Commune que le poète invite à ne pas oublier, si l'on comprend que "*la muraille*" n'est autre que le mur des Fédérés (que chaque année les militants viennent fleurir).

Cet exemple amène à souligner aussi que c'est bien, cette fois, sa conviction de communiste qu'Aragon commence à faire passer dans ses poèmes, d'une façon peu transparente pour les non-initiés (les non-communistes) et voulue obscure pour les censeurs. Il en va ainsi de l'allusion au Congrès d'Arles de "*Plus belle que les larmes*" :

*Il y a dans le vent qui vient d'Arles des songes  
Qui pour en parler haut sont trop près de mon cœur*<sup>98</sup>

Ce poème est aussi celui où le chant national prend pour la première fois toute son ampleur. Il peut donc à la fois faire vibrer la corde militante, en évoquant "*Paris qui n'est Paris qu'arrachant ses pavés*", et émouvoir la fibre patriotique puisqu'il se

<sup>96</sup> *Op.cit.*, pp. 61-64.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>98</sup> Nous avons rappelé que la leçon du Congrès d'Arles (1937) était celle de la nécessité de l'union contre le fascisme. Aragon répond ainsi à un article de Drieu qui fustigeait "*le communiste militariste et belliciste de 1935-1939*" et dénonçait le patriotisme déclaré de cet "*internationaliste impénitent*" pour un simple "*truc à l'usage des badauds littéraires*" (cité par Jean Ristat, *L'Œuvre poétique*, t. IX, p. 404).

conclut sur "*Ma patrie est la faim la misère et l'amour*", et que l'essentiel de ses trente-deux strophes est constitué par "*le grand tournoi des noms de villes et provinces*". Y sont chantées tour à tour les beautés et les richesses des régions de France, qu'il s'agit de reprendre à l'occupant : "*Les lauriers sont coupés mais il est d'autres luttes [...]* *L'espoir parle à la nuit le langage des sources*". A la discrète allusion politique de ce chant national s'ajoute enfin la connotation religieuse, qui réapparaît avec l'idée du sacrifice, puisqu'il vaut la peine de mourir pour que renaisse un jour "*le visage sacré*" de la patrie<sup>99</sup>.

Du même coup, le thème des chevaliers et des croisés, qui n'était qu'esquissé dans *Le Crève-cœur* devient beaucoup plus fréquent dans *Les Yeux d'Elsa*, ce qui va nous conduire à approfondir les problèmes posés plus haut à propos du lyrisme amoureux et de la symbolique chrétienne dans les poèmes de Résistance d'Aragon. Dans le court poème intitulé "C", "*Une chanson des temps passés / Parle d'un chevalier blessé*". A "*l'oubli le bel oubli*" de "*La chanson de récréance*" s'oppose l'appel de "*la liberté comme un bruissement d'ailes*" de "*Richard Cœur-de-Lion*". Mais c'est avec "*Lancelot*" que le thème du service que le chevalier doit à sa Dame est le plus longuement orchestré :

*Ma Dame veut savoir que rien ne m'humilie  
Par elle demandé tout s'en métamorphose  
Elle exige de moi de si terribles choses*

---

<sup>99</sup> "*Plus belle que les larmes*", pp. 82-87 ; allusion politique et symbolisme religieux avaient déjà été associés dans "*Santa Espina*", un poème du *Crève-cœur* : G. Sadoul révèle que c'était le titre d'un air de sardane joué dans les meetings des Républicains espagnols, titre qui désigne évidemment la couronne d'épines du Christ. Le poème joue de cette double référence

*Je me souviens d'un air que l'on sifflait dans l'ombre  
Dans les temps sans soleils ni chevaliers errants  
Quand l'enfance pleurait et dans les catacombes  
Rêvait un peuple pur à la mort des tyrans*

*Il portait dans son nom les épines sacrées  
Qui font au front d'un dieu ses larmes de couleur*

.....  
*O Sainte Epine ô Sainte Epine recommence*

Selon un schéma que nous commenterons plus loin, la dernière strophe substitue "*l'homme*" au "*Fils de l'Homme*".

*Qu'il faut que mon cœur saigne et que mon genou plie*

Le sens du devoir, le courage, l'obéissance sont les vertus du "Chevalier à la charrette", comme elles doivent être celles des résistants (appelés, nous l'avons vu, "les Lancelots du temps qui court"). Mais elles sont, par excellence, les vertus du militant, dont nous savons qu'il place plus haut que tout la volonté de servir. Qu'il soit donc, entre tous, désigné pour être le digne émule de Lancelot, ces autres vers y font immanquablement songer :

*Et je saurai baisser le front pour obéir  
Soleil du devenir brûlante discipline*

*J'aime et ne dirai qui d'une amour aveuglée*<sup>100</sup>

Le fait remarquable est que soient ainsi dépeints, dans le langage de l'amour courtois, les traits d'une psychologie qui ressemble fort, en effet, à celle du militant : n'est-il pas celui dont le regard est fasciné par le "soleil du devenir", et qui se sent tenu, afin que ce soleil brille un jour au présent, à la plus "brûlante discipline" ? Et si le service de la Dame (de la France, mais aussi d'Elsa, on va le voir) suppose "une amour aveuglée", n'en va-t-il pas de même du service du Parti ? Certes, les deux derniers vers du poème ont un sens clair par rapport au contexte historique :

*En étrange pays dans mon pays lui-même  
Je sais bien ce que c'est qu'un amour malheureux*

Mais l'on peut se demander si Aragon ne fait pas passer dans ce poème (en usant de la première personne), à son insu ou par une autre sorte de contrebande, quelque chose de son expérience personnelle au sein du Parti, dont nous savons qu'elle fut longtemps très difficile. Que le thème de la souffrance d'aimer revienne très fréquemment dans l'ensemble du recueil pourrait s'expliquer aussi par référence à l'univers du militant, en ce qu'il est régi par l'esprit de discipline et l'aptitude à aimer une souffrance qui rime avec espérance. On a vu précédemment Aragon faire l'éloge de cette sorte de mortification volontaire que doit s'infliger l'intellectuel communiste pour se rendre digne du "parti de la classe ouvrière" ; à travers l'autocritique et une rééducation jamais achevée, celui-ci apprend à aimer son propre martyr : il y va de son salut personnel, et du salut de tous ceux au côté de qui il souffre et se bat. On aurait

<sup>100</sup> *Op. cit.*, pp. 89-90.

scrupule à évoquer ici la figure de Saint Sébastien si Aragon ne nous y invitait lui-même, dans un autre poème des *Yeux d'Elsa* :

*O Saints Sébastiens que la vie a criblés  
 Que vous me ressemblez que vous me ressemblez  
 Sûr que seuls m'entendront ceux qui la faiblesse eurent  
 De toujours à leur cœur préférer sa blessure*<sup>101</sup>

A la réflexion, il nous a semblé que ces vers, en dressant un portrait de l'artiste en Saint Sébastien, livraient une clé de première importance pour comprendre à la fois l'homme, l'écrivain et le militant ; et que la référence au martyr chrétien constituait également, au-delà d'Aragon lui-même, un point de vue très éclairant sur la psychologie du militant communiste. C'est la lecture des textes qui permettra de vérifier cette hypothèse, en apportant du même coup la preuve que si l'écrivain n'est pas confondable avec l'homme de discours c'est bien en ce qu'il aborde, dans et par l'écriture, à ce qu'il y a de plus profond et de plus complexe dans sa propre expérience. Or, l'on ne peut qu'être frappé, chez Aragon, par le ton de confiance intime de beaucoup de poèmes dits "de Résistance", ainsi que par la fréquence des images de défaite, de douleur ou de blessure qu'on y rencontre.

Là encore, les circonstances n'expliquent pas tout. La Résistance est faite de drames quotidiens, elle implique le risque permanent d'être arrêté ou tué, d'être torturé et exécuté comme otage : comment Aragon, lui-même plongé dans la tourmente depuis septembre 1939, pourrait-il ne pas en témoigner ? En cela, il ne se comporte pas différemment des poètes qui ont choisi eux aussi de faire entendre leur voix. Pourtant, la voix d'Aragon est singulière entre toutes, et la lecture des *Yeux d'Elsa*, celle d'autres textes de l'époque (dont *Aurélien*, écrit de 1942 à 1944), ainsi qu'un certain nombre d'indices biographiques, nous invitent à inverser la perspective : les circonstances de la guerre ont surtout pour effet de raviver d'anciennes blessures, elles ne fournissent pas tant des thèmes nouveaux à l'écrivain qu'une situation qui suscite en lui un profond retentissement. Dans une certaine mesure, elles libèrent une parole jusque là interdite.

Il faut ici parler d'Elsa, pour mieux comprendre la récurrence du thème du malheur d'aimer dans une poésie destinée à exprimer la confiance et l'espoir.

<sup>101</sup> "La nuit de Dunkerque", pp. 39-40.

L'ouverture du "*Cantique à Elsa*" évoque en ces termes les retrouvailles des amants (séparés par la mobilisation et l'exode) :

*C'est toi tu vas tu viens et je suis ton empire  
 Pour le meilleur et pour le pire  
 Et jamais tu ne fus si lointaine à mon gré  
 .....  
 C'est elle dans mes bras présente et cependant  
 Plus absente d'y être et moi plus solitaire  
 D'être plus près de son mystère.*

Nous sommes loin de la scène d'allégresse attendue et des clichés rassurants. Ce que révèle la séparation momentanée due à la guerre, c'est une séparation plus essentielle : l'impossible de la possession amoureuse, l'absence au cœur même de la présence ; c'est aussi l'angoisse jalouse constamment éprouvée depuis la première rencontre :

*Mon ciel mon désespoir ma femme  
 .....  
 J'aurai tremblé treize ans sur le seuil des chimères  
 Treize ans d'une peur douce-amère  
 Et treize ans conjuré des périls inventés<sup>102</sup>*

Les circonstances de la guerre ont rendu plus concrète la possibilité d'une séparation définitive, parce que la mort rôde et peut frapper l'un des amants, et que la lutte clandestine interdit le plus souvent la poursuite d'une vie commune. Aragon a lui-même expliqué de cette manière qu'Elsa ait voulu alors le quitter, tout en ajoutant : "*Cependant, l'essentiel de cette histoire est ailleurs. Elsa m'avait arraché mes lunettes masculines, ces préjugés de l'homme qui, sous le prétexte d'assumer toutes les responsabilités du couple, confine la femme à n'être que sa femme, son reflet*"<sup>103</sup>. Mais même cette explication est insuffisante, et ne dément pas "*l'existence d'une crise plus intime*", comme l'a montré Pierre Daix<sup>104</sup>. Écoutons encore quelques passages du "*Cantique*" :

<sup>102</sup> "*Cantique à Elsa, I. Ouverture*", pp. 95-96. La mention des "*treize ans*" renvoie bien, sur le plan biographique, à la rencontre d'Aragon et Elsa en novembre 1928, puisque le poème est écrit fin 1941.

<sup>103</sup> *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 100.

<sup>104</sup> *Aragon, une vie à changer*, p. 334. P. Daix fonde son hypothèse sur certains indices biographiques et sur la lecture d'*Aurélien* : la matière de ce roman contemporain des poèmes de la Résistance, ce

*Un soir j'ai cru te perdre et de ce soir je garde  
Le pathétique espoir d'un miracle incessant  
Mais la peur est entrée en moi comme une écharde*

*Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle  
Ce soir mortel pour moi jamais n'a pris de fin*<sup>105</sup>

Il est difficile de n'entendre que l'écho d'un drame passager, "circonstanciel", dans cette méditation angoissée sur les tourments de la passion amoureuse, qui entrent eux-mêmes en résonance avec d'autres tourments :

*Cauchemar renaissant souvenir tyrannique  
Il éveille en mon cœur des accords souterrains  
Il déchaîne à l'écho tout un jeu d'harmoniques*

Voici qui renvoie bien sûr à la passion elle aussi douloureuse pour la patrie menacée - "mon pays faut-il que tu meures", lit-on ensuite - mais précisément, l'important est que vienne ainsi s'investir dans ce sentiment largement partagé à l'époque ce qu'il y a de plus intime et de plus contradictoire dans l'expérience amoureuse ("*Rien ne ressemble à la mort comme l'amour*", écrit Aragon dans *Aurélien*). On commence alors à mieux s'expliquer que *Les Yeux d'Elsa* (mais c'est vrai déjà du *Crève-cœur*) fasse la part belle à toute une poésie de la défaite et du deuil, puisque celle-ci témoigne d'une "débâcle" profonde, qui n'est pas qu'historique ; ou que ce soit dans le poème de "*La Nuit de Dunkerque*"<sup>106</sup> que surgisse le symbole troublant de Saint Sébastien (auquel le poète dit tant ressembler) ; que dans l'ombre de Lancelot passe la figure énigmatique d'un "chevalier blessé", et que, d'une façon générale, l'intensité émotionnelle et la densité poétique du texte portent sur le pôle de la souffrance et non sur celui de l'espérance, en dépit de ce qu'il y a là d'intempestif au regard des exigences du combat :

*Le deuil que dans mon sein comme un renard je cache*

---

sont les souvenirs des années vingt, ceux des femmes rencontrées avant Elsa ; c'est le désarroi d'un homme qui ne s'est jamais tout à fait remis de la guerre, entouré de personnages rongés par la jalousie ; et selon Aragon lui-même, "*l'impossibilité du couple*" est le sujet principal de ce roman.

<sup>105</sup> op.cit., p. 108.

<sup>106</sup> Aragon évoquera longuement dans *Les Communistes* l'apocalypse de Dunkerque, dans laquelle il fut lui-même plongé, de même qu'il brossera un tableau de la débâcle, déjà esquissé dans l'épilogue d'*Aurélien* ; et *La Semaine sainte* dans son entier sera le roman d'une autre débâcle.

*Dites si vous voulez qu'il n'est pas de saison* <sup>107</sup>

En d'autres termes, on s'explique ainsi que l'optimisme affiché dans certains poèmes (surtout dans les derniers vers, on l'a vu précédemment, le "*Cantique*" n'échappant pas à la règle), cet optimisme qui apparaît presque comme une loi du genre dans la poésie de la Résistance, en soit aussi le thème faible. Il se situe du côté de l'idéalisation et du culte de l'objet aimé, qui se révèlent avoir surtout pour fonction de panser les blessures, de surmonter un "*déchirement persistant*" <sup>108</sup>, qui est avivé par les circonstances et exorcisé par l'écriture (dans le double sens du terme, les circonstances le "font passer" par l'écriture). Cet optimisme a aussi pour effet de recouvrir le thème opposé et, dans une certaine mesure, de brouiller les cartes. Aux deux vers cités ci-dessus fait suite cette manière d'explication :

*Le sens de ma chanson qu'importe qu'on le sache  
Puisque règne aujourd'hui la hache  
Que venez-vous parler au nom de la raison*

La violence de l'époque et son défaut de raison autoriseraient donc le poète à ne pas parler clair, à céder à un certain hermétisme ? N'est-ce pas plutôt que l'époque s'accorde à sa propre violence passionnelle et à sa propre déraison ? Qu'elle se prête tout particulièrement à la formulation symbolique (polysémique et ambiguë) d'une expérience vécue sur ce mode passionnel (excessif et douloureux), dans la pluralité de ses aspects : la blessure jamais refermée de la guerre précédente <sup>109</sup>, le bonheur et le malheur d'aimer intimement mêlés, la ferveur et l'humiliation du sentiment national, les conflits nés de l'adhésion au communisme ? L'image de Saint Sébastien s'imposerait d'autant plus vivement, dans "*La nuit de Dunkerque*", que chez Aragon tout est *passion* et tout est *déchirement* : c'est de la nuit même du poète que surgit cette image. On comprend qu'il lui faille, à l'inverse, beaucoup invoquer la clarté du grand jour pour conjurer les périls et dissimuler les secrets de cette "*nuit qui vient du cœur*" <sup>110</sup> : que ce soit dans la profession de foi optimiste, l'hymne à la raison, ou l'éloge de la fidélité (amoureuse et politique), Aragon en remet toujours.

<sup>107</sup> "*Cantique à Elsa*", p. 109

<sup>108</sup> L'expression est de Claude Roy, *Moi je*, op.cit., p. 447.

<sup>109</sup> On en trouve des indices nombreux dans l'œuvre d'Aragon, en particulier avec les romans qui traitent du thème de la débâcle, dans de nombreux poèmes du *Roman inachevé* également, ainsi que dans les confessions tardives de *L'Œuvre poétique*.

<sup>110</sup> "*La nuit d'exil*", p. 44 ; "*Les Nuits*" forme un ensemble de quatre poèmes dans *Les Yeux d'Elsa*.

Il y a donc beaucoup plus qu'une simple concession aux circonstances dans cette première ébauche d'"*art poétique*"<sup>111</sup> formulée dans *Les Yeux d'Elsa* :

*Si toute passion puise dans sa défaite  
Sa grandeur sa légende et l'immortalité  
Le jour de son martyr est celui de sa fête*<sup>112</sup>

Tout porte Aragon à se faire "*le témoin des martyrs*", le poète qui exalte la "passion" des camarades de combat, qui compose "*la ballade de celui qui chanta dans les supplices*", en trouvant des "*harmoniques*" dans le supplice de Saint Sébastien ou dans la passion du Christ. Etant de ceux qui préfèrent "*à leur cœur sa blessure*", il n'a de cesse de sanctifier la souffrance, de convertir, par son chant, la défaite elle-même en triomphe. Que ce faisant, il serve au mieux les intérêts de son parti, "*le parti des fusillés*", ne peut que nous inviter à nous interroger plus avant sur la nature exacte de la foi en "*des lendemains qui chantent*", et sur le sens profond de la célébration des martyrs au sein du Parti communiste<sup>113</sup>.

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

Lire *Brocéliande* dans cette perspective réserve quelques surprises intéressantes. Il s'agit, non d'un recueil, mais d'un long poème, composé de sept parties, où "*coexistent le merveilleux païen, le merveilleux chrétien, le merveilleux antichrétien du moyen âge avec ses racines celtes, et le merveilleux moderne des machines et de la*

<sup>111</sup> Sous ce titre d'"*Art poétique*", Aragon écrira un poème (publié en août 1942 et repris dans *En Français dans le texte*) qui évoque la mémoire de ses camarades fusillés au Mont-Valérien en mai 1942 (J. Decour, G. Politzer, J. Solomon, G. Dudach) : "*Pour mes amis morts en mai / Et pour eux seuls désormais / Que mes rimes aient le charme / Qu'ont les larmes sur les armes ...*".

<sup>112</sup> "*Cantique à Elsa*", p. 106.

<sup>113</sup> Aragon écrit en février 1942 un texte qu'il signe "*Pour les martyrs, leur Témoin*", à partir de documents sur les derniers instants des otages de Châteaubriant (fusillés en octobre 1941) ; ces documents étaient accompagnés d'un mot bref : "*Fais de cela un monument*", qui était de l'écriture de Jacques Duclos. Aragon apporte cette précision dans *L'Homme communiste* (p. 102), à l'occasion de la reprise de ce texte et de celui de 1943, "*le crime contre l'esprit*" (qui dresse les portraits d'autres victimes communistes), sous le titre de : "*Le Témoin des martyrs*". Dans le second de ces textes, il dit de la carrière de Châteaubriant qu' "*elle est devenue l'un des lieux saints de notre pays*" (p. 138), et il désigne le Mont-Valérien comme "*ce Golgotha de Paris*" (p. 144). Le premier texte se termine sur la mention des dernières paroles de Gabriel Péri, qui se réfère lui-même à Vaillant-Couturier pour dire sa conviction que le communisme prépare "*des lendemains qui chantent*" - Aragon concluant pour sa part : "*Péri nous a dicté notre devoir : préparons des lendemains qui chantent !*" (p. 133).



*publicité*" <sup>114</sup>. Il est peut-être le meilleur exemple de ce que fut la poésie de contrebande, et en dépit de sa relative obscurité il connut une grande vogue <sup>115</sup>. L'étrangeté de ce texte, à nos yeux, c'est que, d'une part, le recours aux mythes et aux légendes contribue à lui donner une grande richesse symbolique, que n'épuise pas son déchiffrement en termes de contrebande, et que, d'autre part, en se commentant lui-même, il en vient à se doubler d'un discours (versifié), aisément identifiable, puisqu'il s'agit du discours matérialiste sur la religion. Tout se passe comme si le texte lui-même se défendait contre son propre usage des diverses formes du merveilleux. Aragon a d'ailleurs tenu après coup à se justifier d'avoir dérogé au réalisme dont il se réclame, de "*n'avoir pas été le photographe lyrique des années de la tyrannie allemande en France*" qu'on attendait qu'il fût <sup>116</sup>.

Conformément à la règle souvent rencontrée, le mouvement du poème va du constat de l'oppression à l'espoir d'une libération. Mais ce qui est moins banal est précisément que ce mouvement soit double et se traduise dans la structure du poème par l'enchâssement de la fable (poétique) dans une sorte de commentaire (méta-poétique). En gros, le mouvement de la fable va de la deuxième à la sixième partie, de "*la prière pour faire pleuvoir*" (la sécheresse symbolisant l'Occupation) à la nuit de la délivrance ("*la nuit de feu qui défait les défaites*"), tandis que le mouvement du commentaire va de la première à la septième (et dernière) partie, de l'annonce du caractère symbolique du poème <sup>117</sup> au thème du dépassement de la pensée mythique par la connaissance objective : "*Connaître est la doublure blanche du mystère*" <sup>118</sup>. De cette façon, la lutte victorieuse contre les fléaux (ces "*sauterelles*" que sont les occupants) trouve son apothéose dans le triomphe de l'Homme sur les Dieux. Pour reprendre la formule chère à Aragon, les mythes, qui sont la matière même du poème, se trouvent alors "*remis sur leurs pieds*" :

*Faisant sur l'infini les calculs qu'il lui plaît*

<sup>114</sup> *De l'exactitude historique en poésie*, p. 102.

<sup>115</sup> Aragon écrit que son livre, qu'il avait cru "*assez hermétique*", fut "*un bréviaire*" de "*la chevalerie sans nom*" des résistants (*ibid.*, p. 96).

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 97. Aragon invoque à nouveau les circonstances : la nécessité de tourner la censure et de plaider pour "*l'éternelle réalité française*" (en puisant dans l'ensemble du patrimoine national des chansons et des légendes). Mais la lecture du texte permet d'aller au-delà de cette explication (pertinente, mais insuffisante).

<sup>117</sup> "*Et le monde est pareil à l'ancienne forêt [...] les rêves de chez nous sont mis en quarantaine / Mais le bel autrefois habite le présent*" (p. 162).

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 184.

*L'Homme y pâit les troupeaux turbulents des problèmes  
Et renversent le ciel que les dieux étoilaient  
Il marque l'univers au sceau de son emblème*<sup>119</sup>

On reconnaît là, de toute évidence, le schéma canonique du "renversement" de l'idéalisme en matérialisme ; schéma qui fonde la critique de la religion comme "opium du peuple", et qui concerne en fait toute forme de croyance en des entités supérieures (mythe, superstition, légende), par quoi les hommes aliènent leur liberté : ne songeant qu'à une libération imaginaire, ils renforcent l'oppression réelle dont ils sont victimes. Le poète se charge de le leur rappeler :

*Je démonte pour vous ces démons mécaniques  
Voyez leur sourcil d'ombre est fait de vos soucis  
Et votre force fait leur force tyrannique*

Puis il les invite à en tirer la conclusion logique : "*Il n'appartient qu'à vous de les chasser d'ici*"<sup>120</sup>. Ce qui s'entend de soi-même par rapport à l'occupant tire tout son sens, dans le contexte de cette dernière partie du poème, de l'exhortation à renverser toutes les idoles, dieux ou démons, maîtres de toute espèce, et à instaurer le règne de l'Homme sur la terre, le règne de la connaissance objective, des sciences et des techniques :

*Car jamais le soleil n'était monté si haut  
Car les hommes jamais n'eurent les yeux si clairs  
Dans le ciel radieux chante la radio*

*Le héros foudroyé reconnaît dans l'éclair  
Sa science [...]*

<sup>119</sup> *Idem.* Le titre de la septième partie indique clairement le point d'aboutissement du poème: "*Le ciel exorcisé*".

<sup>120</sup> *Idem.*

Relevons que l'infiltration du discours matérialiste dans le poème se traduit par la pure et simple célébration, le recours à des images stéréotypées (le soleil, les yeux clairs, le ciel radieux), et un certain didactisme (dans les six dernières strophes conduites à la première personne). Le réalisme socialiste n'est pas loin, et ce n'est pas l'aspect le moins surprenant de *Brocéliande*. Qu'on en juge encore avec les vers qui prolongent la description du héros moderne :

*Et son algèbre d'aube explique le destin*

*La fable y refléurit sous le nom d'hypothèse*

*Ouvre l'Olympe au peuple et lui montre qu'il est*

*L'Hercule aux pas de qui les sirènes se taisent*

Ces vers sont également très symptomatiques de ce qui est au principe même du renversement marxiste de la religion : quand l'Homme est mis à la place des Dieux, l'essentiel est conservé, à savoir la place ("*l'Olympe*")<sup>121</sup>. S'institue ainsi une religion de l'Homme ("*Homo homini deus*", aime à répéter Ernst Bloch), qui se nourrit ici d'une sorte de déification du partisan (le FTP, résistant et militant) : au-delà de la libération du territoire, celui-ci annonce une libération bien plus radicale, c'est-à-dire la naissance de l'homme nouveau, affranchi de toute aliénation. Héros populaire, il "*ouvre l'Olympe au peuple*", le fait accéder à ce "*ciel exorcisé*" où trônent la déesse Raison et le dieu Progrès, à ce "*ciel radieux [où] chante la radio*".

Nous avons déjà rencontré chez d'autres poètes communistes semblable intrusion de leur discours de référence dans le poème. Mais chez Aragon, le scénario est plus complexe. Les mythes "*remis sur leurs pieds*" sont encore des mythes : les mythes propres du discours marxiste. En les intégrant très délibérément dans *Brocéliande*, et en les situant à l'horizon des mythes anciens dont il fait un ample usage poétique, il entend donner une justification idéologique à cette pratique poétique (fort peu réaliste, de son aveu même). Nul doute qu'il escompte ainsi gagner sur les deux tableaux (la poésie et l'idéologie). Et le fait est que le triomphe final du discours

---

<sup>121</sup> Nous nous référons ici au commentaire de Gilles Deleuze sur la critique nietzschéenne du nihilisme moderne : "A-t-on tué Dieu quand on a mis l'homme à sa place, et qu'on a gardé l'essentiel, c'est-à-dire la place ? [...] Les valeurs peuvent changer, l'homme se mettre à la place de Dieu, le progrès, le bonheur, l'utilité remplacer le vrai, le bien ou le divin - l'essentiel ne change pas, c'est-à-dire les perspectives ou les évaluations dont dépendent ces valeurs, vieilles ou nouvelles" (Nietzsche, PUF, 1968, p. 18).

ne rompt pas le mouvement de structuration du poème par les images mythiques : on demeure dans le merveilleux, et dans les registres de la prière, de l'invocation, du culte ou de la prédiction. L'on peut estimer que le merveilleux moderne, asservi à la démonstration militante, implique une dénaturation de la pensée mythique et une dépoétisation de son langage. Il reste que, dans la mesure où le merveilleux est poétiquement pris au sérieux dans l'ensemble du poème, *Brocéliande* plaide davantage en faveur du mythe qu'il ne constitue une critique marxiste versifiée des croyances et des superstitions. Plus précisément, son originalité n'est pas tant de proposer un éclairage de la pensée mythique par le marxisme que l'inverse : il témoigne de la dette du rationalisme marxiste envers la pensée mythique.

On s'en rend mieux compte en soulignant le rôle essentiel que joue dans *Brocéliande* la notion de sacrifice, qui renvoie précisément à un trait fondamental de la pensée religieuse et mythique <sup>122</sup>. Nous avons déjà indiqué les raisons profondes qui portent Aragon à la privilégier, à travers les thèmes insistants de la blessure, de la souffrance et du martyre. Cette fois, c'est la puissance mythique du sacrifice qui apparaît au premier plan : c'est lui qui, en effet, amène le double mouvement du poème à sa double conclusion euphorique. Au plan de la fable, "*la prière pour faire pleuvoir*" (II) et la célébration du culte solaire (III) ne sont efficaces que par le prix du sang versé ; elles ne sont d'abord suivies que de "*la fausse pluie*" de la destruction (IV), la pluie de sauterelles dans laquelle "*il y a le grincement du meurtre et la grimace du martyre*" ; mais ensuite, l'invocation du "*chêne-Christ*" (qui porte au front "*l'Inri d'une défaite*"), et la reconnaissance du "*martyre secret*" des héros "*pareils à ceux jadis à qui l'on fit des temples*" (V), permettent de déboucher sur "*la nuit de sel et de sang*" de la délivrance (VI) <sup>123</sup>. Au plan du commentaire, c'est parce que ce sont les hommes, et non les Dieux, qui entendent les prières nées du malheur des temps et qui acceptent de se sacrifier, que leur victoire sur les maîtres étrangers peut être célébrée en même temps comme une victoire définitive de l'Homme sur les Dieux, et de la praxis sur les superstitions <sup>124</sup>. Paradoxalement, le sacrifice délivrerait de la tutelle des mythes dans le moment même où il en réaffirme la toute-puissance.

<sup>122</sup> Le sacrifice (de "facere" et "sacrum"), offrande rituelle à la divinité, est une réaffirmation du sacré ; dans la passion du Christ, l'immolation de la victime permet la rédemption du genre humain. S'agissant d'une cause profane, invoquer le sacrifice est donc le meilleur moyen de la faire passer pour sacrée et de célébrer l'excellence de ses fins.

<sup>123</sup> Les chiffres romains renvoient aux différentes parties du poème.

<sup>124</sup> A la question "*Quels dieux prierais-je*", la réponse donnée est qu' "*un jour viendra bien qui pourrait être proche / Où la pluie et le beau temps seront aux mains capricieuses du premier venu / Homme homme précisément par ce pouvoir sur le ciel*". Suit l'évocation d'un monde libéré : "*Alors il ne fera*

En fait, en conférant une importance centrale à l'idée de la dette du sang, le poème reconduit la dette des hommes envers les puissances qui le dominent. A l'image de Prométhée (figure de prédilection de la mythologie marxiste), l'homme qui s'est révolté contre les Dieux n'en finit pas d'expier une faute, peut-être imaginaire, mais qu'il n'en doit pas moins racheter par un supplice éternel : qui dérobe le feu et rêve de donner aux hommes leur vrai visage solaire ne peut éviter de vouer un culte au nouveau dieu, quel que soit le nom qu'il lui donne <sup>125</sup>. C'est pourquoi, ce qui lie le poète de *Brocéliande* au "*sang versé*" est un lien sacré, indéfectible, qui réclame de lui qu'il célèbre le culte des martyrs, culte sans lequel l'avenir ne pourrait pas être celui du règne lumineux de l'Homme (on se souvient de la formule presque mystique de Marcenac selon laquelle "*la nouvelle saison des hommes*" monte "*du corps lumineux des martyrs*") :

*Je vous entends voix des victimes Vous venez  
A l'heure où se vend la vengeance à la criée  
Réclamer votre dû Vous craignez que j'oublie  
Votre droit sur le grain mûrissant sur l'août glorieux  
Vous craignez que j'oublie ô mes amis le prix payé  
Et le sol arrosé de votre sang versé  
Vos derniers mots sont parés des prestiges de la mort  
Vous craignez que j'oublie aveuglément ce qui me lie  
A vous ce qui me lie à votre sang versé* <sup>126</sup>

Oublier serait la faute la plus impardonnable parce que cela équivaldrait à rompre le lien qui est au fondement même de toute communauté (d'essence religieuse, en tant que communauté d'élus : celle des Français "dignes de ce nom", celle des camarades). Cela signifierait que le poète refuse d'entrer dans l'économie de la dette instaurée par

---

*plus bon pour la sécheresse ni pour la poussière [...] Tu ne seras plus valet des labours chez un maître qui ne sait pas prononcer ton nom..."* (p. 166). Car il y aura eu des hommes pour se battre et s'immoler sur l'autel de ce monde futur : "*Chacun d'eux a l'accent qu'il faut au sacrifice / La gloire n'eut jamais autant de prétendants*" (p. 177).

<sup>125</sup> La troisième partie du poème ("*Vestiges du culte solaire célébré sur les pierres plates de Brocéliande*") s'achève sur cette prière : "*Ne tarde plus bel absolu bel Absalon [...] Du fin fond de l'enfer Soleil nous t'appelons*" (p. 171).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 181 ; Aragon ne distingue pas entre les martyrs, mais en contrebande, par une série de périphrases, il évoque dans la même page la mémoire de cinq militants communistes (Timbaud, Sémard, Politzer, Sampaix, Péri), ainsi que l'a montré Georges Sadoul (*op.cit.*, p. 40). Politzer, par exemple, devient le "*philosophe aux cheveux roux*", tandis que la figure de Gabriel Péri, prestigieuse entre toutes pour Aragon, se profile derrière l'image de celui "*qui chanta comme un cygne / Et semblait un prince fait de cette argile de Phénicie Dont on n'a jamais depuis l'antiquité retrouvé le secret de finesse*".

le sacrifice, et donc qu'il récuse la valeur symbolique du sang versé : rien ne serait dû aux victimes, les morts pourraient être morts pour rien, aucun gain ne viendrait compenser les pertes subies, aucun "monument" ne serait édifié autour duquel bâtir une nouvelle communauté... Bref, tout serait oublié et rien ne serait réparé, la victoire serait une autre forme de débâcle, plus profonde, et irrémédiable<sup>127</sup>. Ne pas rompre le lien autorise au contraire à réclamer que "*justice justice soit faite*", à proclamer qu'aucune mort n'aura été inutile ("*Malheur est bon à quelque chose / Même la mort n'est pas perdue*", écrit Marcenac), et que l'on a foi en un avenir où les dettes seront remboursées au centuple. Quant à la mission du poète, elle est de faire exister le sacrifice comme tel : en le nommant. Elle est de transfigurer la mort des victimes par le langage du mythe et de la religion, de la faire entrer dans le domaine sacré où les termes de "sacrifice" ou de "martyre" ont leur plein sens : dans le domaine où les mots, selon la formule d'Aragon, sont "*parés des prestiges de la mort*".

Mais si cette dernière formule mérite d'être soulignée, c'est qu'elle laisse entrevoir ainsi ce qu'il y a d'ambivalent dans certains thèmes de prédilection de la poésie d'Aragon, à l'heure de la Résistance non moins qu'en d'autres périodes. Nous venons de voir que le thème du sacrifice permet de convertir toute souffrance en béatitude, toute défaite (présente) en victoire (future) : un monde libéré (de la barbarie nazie, de l'oppression capitaliste) sera le prix du sang versé. Le sacrifice a donc une fonction de médiation : en célébrant la mort des martyrs comme une fête, la poète glorifie la vie. Mieux que n'importe quel argument doctrinal, le sacrifice donne à l'optimisme de cette poésie un fondement sûr, incontestable parce que situé dans le domaine du sacré. La mort sacrificielle étant promesse de résurrection, c'est donc sur le culte des morts que repose l'hymne aux vivants et aux hommes de l'avenir (l'hymne au "*nouvel Adam*")<sup>128</sup>. Mais au-delà du paradoxe qu'il y a à articuler ainsi un message

<sup>127</sup> Nous faisons allusion ici à la formule de Kundera dans *La Plaisanterie* (Gallimard, 1980) : son personnage (Ludvik) finit par prendre conscience que "*tout sera oublié et rien ne sera réparé*", après avoir cru, comme la plupart des êtres, à "*la pérennité de la mémoire*" et à "*la possibilité de réparer*" (p. 284). Il s'est considéré comme une victime innocente du système répressif instauré par les communistes dans son pays. Mais il est conduit à admettre qu'il a été lui-même complice des bourreaux (en partageant leur idéal révolutionnaire), qu'il a agi, sur le plan privé, de la même façon que ses tortionnaires. Il est donc tombé dans le piège du manichéisme qui lui était tendu : il a cru légitimes, et efficaces, la vengeance et les moyens (le mensonge, la violence) dont use "l'innocence" pour obtenir réparation.

<sup>128</sup> C'est bien pourquoi, avec des nuances diverses, cette analyse vaut aussi pour les autres poètes communistes. A côté de ceux que nous avons déjà cités, ajoutons Jean Fréville, chez qui le thème de la résurrection est très explicite, et l'imagerie religieuse très insistante. Dans son poème intitulé "*Gabriel Péri*", il écrit : "*Tu ressusciteras, vainqueur de l'ennemi / Face pâle et meurtrie, / Messenger de l'amour universel, parmi les saints de la patrie*" ; son "*Épithaphe des années quarante*" se termine par : "*Fils,*

d'espoir sur "*les prestiges de la mort*", on peut se demander si l'invocation du sacrifice et la thématique religieuse n'ont pas aussi pour fonction, chez Aragon, de conjurer - tout en s'en approchant au plus près - ce que nous savons être la tentation mélancolique de sa poésie, son obsession de la débâcle, de la souffrance, de "la passion", en un mot, sa tentation de céder parfois à la séduction de la mort.

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

Alors que dans *Brocéliande*, poème structuré tout entier par le merveilleux mythique, la médiation du sacrifice joue pleinement son rôle euphorique, dans *En français dans le texte* la tension est très sensible entre la volonté de faire prédominer l'optimisme et les suggestions d'un certain romantisme sombre. C'est seulement dans les poèmes de l'été 41 que l'optimisme règne sans partage, avec "*Radio-Moscou*" en particulier : en se mettant à l'écoute de l'URSS, désormais entrée dans la mêlée, la France retrouvera la voie de son salut, car "*il est contagieux l'exemple du courage*", cette leçon de patriotisme étant d'autant plus facile à entendre que c'est "*une chanson française*", "*une autre Marseillaise*", qui retentit là-bas <sup>129</sup>. Dans "*Le jour se lève sur la fontaine des Innocents*", l'on retrouve le thème des martyrs dont le poète doit entretenir la mémoire :

*Il faut bâtir un monument  
En qui survivent nos batailles  
Dans le marbre éternellement  
.....  
Le monument du haut vouloir  
A la gloire de nos héros  
A la gloire de notre gloire* <sup>130</sup>

---

*pour ressusciter les morts, / Lutte comme eux et sers leur cause !*" Un autre poème, "*Aux morts*", compare les héros qui n'ont pas flanché sous la torture à des "*archanges foudroyés*", aux "*saints qu'on bat, qu'on brûle et qu'on empale, / Mais qui voient luire au ciel la face du Sauveur*" (in *A la gueule des loups*, pp. 22, 25, et 45).

<sup>129</sup> Cette façon de désigner "*L'Internationale*" comme une autre "*chanson française*" est fréquente chez Aragon (on la retrouvera avec la "*Ballade*" dédiée à Gabriel Péri). L'hymne communiste devient ainsi, par un paradoxe concerté, le symbole même du patriotisme.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 148 ; on relèvera le terme de "*monument*" dans ce poème de 1942 (terme identique, donc, à celui du message, évoqué ci-dessus, qui fut adressé par Duclos à Aragon).

A l'opposé, un poème comme "*Le paysan de Paris chante*" frappe par la nostalgie profonde dont il est empreint, et qu'aucune lueur d'espoir ne rachète. Le poète demeure inconsolé de la perte de sa ville natale, ressentie comme une perte d'identité<sup>131</sup> ; il désigne sa propre poésie comme :

*Une chanson qui dit un mal inguérissable  
Plus triste qu'à minuit la Place d'Italie  
Pareille au Point-du-Jour pour la mélancolie*<sup>132</sup>

Paris n'existe plus qu'à travers quelques photos anciennes (qui ont suscité l'écriture du poème), la ville appartient à un passé révolu et renvoie au poète un reflet de sa propre mort : "*la mort est un miroir la mort a ses phalènes*". Ce deuil est d'autant plus difficile à surmonter qu'un autre deuil, plus douloureux encore, lui répond dans "*le domaine privé*"<sup>133</sup> : Marguerite vient de mourir, sa mère, jamais nommée telle, puisqu'il a fallu à l'enfant illégitime feindre jusqu'au bout de la considérer comme sa sœur ; et c'est cet autre "*mal inguérissable*", la blessure à jamais liée au "*lourd secret*" des origines, que désigne ce vers laconique et terrible : "*J'avais naissant le tort de vivre*"<sup>134</sup>.

On comprend donc que la poésie d'Aragon ne puisse, en ces années de guerre, éviter de se tourner vers le passé et de se faire le miroir de la mort partout présente, autour de lui et en lui-même. Le long poème intitulé "*Absent de Paris*" en témoigne également, mais le fait remarquable est que le droit que s'accorde le poète de chanter sa nostalgie ou de crier son désespoir y soit, dans la dernière partie, vivement contesté. La leçon de l'expérience était pourtant formelle :

*La mort et non l'amour est l'unique domaine  
Où l'homme se démasque et se découvre enfin  
Les traits décomposés d'un enfant qui a faim  
La mort et non l'amour nous rend la face humaine*<sup>135</sup>

<sup>131</sup> Le titre du poème renvoie bien sûr au *Paysan de Paris* et suggère l'identification profonde du poète à sa ville : "*Arrachez-moi le cœur vous y verrez Paris*" (p. 112).

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 113 ; les mêmes lieux seront au contraire associés au thème de l'insurrection victorieuse ("*Paris Paris soi-même libéré*") dans un poème de *La Diane française* : "*Perpétuel brûlot de la patrie / Du Point-du-Jour jusqu'au Père-Lachaise...*" ("*Paris*", p. 77).

<sup>133</sup> "*Le domaine privé*" forme un ensemble de trois poèmes ("*Le mot*", "*Le temps des cerises*", "*Marguerite*") consacrés par Aragon aux souvenirs de son enfance et à sa mère.

<sup>134</sup> Dans l'ouvrage qu'il a consacré à Aragon, P. Daix a montré toute l'importance de cet étrange "roman familial".

<sup>135</sup> *op.cit.*, p. 119.



Et de nouveau la méditation sur la mort appelait l'imagerie religieuse :

*Regarde-toi mon frère anonyme et sanglant  
La mort et non l'amour soit notre Véronique  
Son linge gardera notre image panique  
A ce portrait divin nous voici ressemblants*

Mais même la promesse de résurrection habituellement associée à la passion chrétienne s'effaçait dans ce poème devant l'évidence que "La vie est après tout une longue agonie". La poésie elle-même apparaissait impuissante à perpétuer le souvenir des victimes anonymes, dont rien ne pouvait donc racheter la disparition :

*Les morts qu'on ne distingue pas des autres gens  
Des morts de tous les jours dont nul ne sait le nom  
Ceux qui sont morts un jour d'avoir répondu non  
Les morts qu'on ne fait pas entrer dans la légende <sup>136</sup>*

Il ne restait donc à la poésie que la ressource d'évoquer "le deuil et l'impuissance", l'absence, l'exil et la mélancolie <sup>137</sup>. C'est ce qu'a fait longuement Aragon dans ce poème. Mais c'est aussi ce qui fait problème à ses propres yeux, car il a ainsi apporté la preuve que l'optimisme n'est pas pour le poète un impératif catégorique, et révélé qu'il n'était pas insensible à la beauté du désespoir et de la méditation sur la mort - ce dont il doit se défendre, en prévenant les reproches :

*Poésie ô danger des mots à la dérive  
.....  
Poésie ô danger dont les flammes simulent  
Les bijoux qu'en mourant Cléopâtre se met  
.....  
Les chants désespérés Niez ce qu'on en dit  
N'ont que faire aujourd'hui sur les bords de la Seine <sup>138</sup>*

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 121 ; faire entrer les morts dans "la légende" est le but que se propose le poète (nous retrouverons le terme à propos de G. Péri).

<sup>137</sup> Ces termes sont plusieurs fois répétés dans le poème.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 126-127, Aragon fait évidemment allusion au vers célèbre de Musset dans "La Nuit de Mai" : "Les plus désespérés sont les chants les plus beaux".

Le danger deux fois dénoncé est bien celui que le poète sait avoir encouru, et il n'est pas moins grave que celui de la poésie pure. La "dérive" mélancolique, la débâcle des mots et les mots de la débâcle, rien ne lui est plus familier. C'est sa propre vérité, la plus intime, qu'il combat comme une vérité ennemie. Et elle est une vérité ennemie parce que la beauté des chants désespérés est incompatible avec le devoir de chanter l'espérance, et la mélancolie romantique inconciliable avec le romantisme révolutionnaire.

Contre le "*danger des mots à la dérive*" le poète doit donc réagir : en mettant de l'ordre dans les mots, en soumettant ses poèmes à des mots d'ordre. C'est au nom d'exigences extérieures à la poésie qu'il doit exercer sur elle un contrôle : au nom de l'espérance nécessaire pour combattre ("*Je ne veux plus pleurer car pleurer nous désarme*"), au nom de la communauté de ceux qui "*sachant vivre debout savent mourir sans larmes*"<sup>139</sup>. L'optimisme a donc le dernier mot, mais seulement le dernier mot, que ceux qui le précèdent ne laissaient guère attendre. Car rien ne joue ici le rôle médiateur qui était celui du sacrifice dans *Brocéliande*. Le message d'espoir y gagne de ne devoir rien au merveilleux mythique et assez peu au messianisme chrétien (en quoi la poésie, elle, trouvait son compte), mais il y perd d'être artificiellement plaqué sur une méditation poétique qui lui est étrangère. En cela, la fin de ce poème peut sembler symptomatique d'une poésie qui, selon le mot de Jouve, en vient à aliéner "*cette indépendance qui est son être*". Est-ce là un danger moins grave que celui dont se méfie Aragon ? Et qu'advient-il quand le poète, loin de s'abstenir de "*figurer dans la moderne fatalité qui est la politique*", n'a de cesse d'y reparaître ?

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

C'est dans cette perspective que nous parlerons, pour terminer, des deux derniers recueils de cette période, *Le Musée Grévin* et *La Diane française* : nous passerons rapidement sur les traits déjà rencontrés dans les livres antérieurs, pour souligner surtout les limitations d'une poésie qui obéit de plus en plus à des contraintes extérieures. C'est ainsi que *Le Musée Grévin* apparaît comme un exemple typique de poésie de combat<sup>140</sup>, avec toutes les simplifications que le genre peut comporter, d'autant que, cette fois, la contrebande ne joue plus aucun rôle. Les ennemis y sont clairement nommés, et ils sont

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 127

<sup>140</sup> *Le Musée Grévin* est un poème unique, en sept parties, publié en 1943 sous le pseudonyme très parlant de "François la Colère" ; l'édition de 1946 sera augmentée de sept poèmes inédits, qui sont typiquement des poèmes de circonstance et de combat, composés pendant l'hiver 1944-1945.

les cibles d'une satire très virulente (Laval, Hitler, Mussolini, Pétain, et la cohorte des "fantômes" que l'Histoire s'apprête à balayer). Le sarcasme, l'injure, l'invective, sont au service d'une poésie vengeresse, qui n'est pas sans rappeler la fureur de *Front Rouge*<sup>141</sup> et dont on a vu d'autres exemples chez les poètes communistes, y compris chez Eluard (mais dans un registre moins agressif). Le même manichéisme plein d'assurance s'y donne libre cours, à la fois incontestable et inutile puisque, précisément, "la cause est entendue". Mais le propre d'une poésie de circonstance est de considérer que ce qui appartient à l'Histoire appartient aussi à la poésie, celle-ci devrait-elle se réduire à n'être que la messagère des bonnes causes. "Oui, le Musée Grévin est un poème de circonstance", dira Aragon, estimant qu'il en va ainsi de toute épopée : mais qui songerait spontanément à rapprocher son poème de *La Chanson de Roland* s'il ne le faisait lui-même<sup>142</sup> ? Et si le sort des victimes de la Résistance ou des déportés d'Auschwitz<sup>143</sup> suscite de lui-même des sentiments de haine, pourquoi la poésie devrait-elle leur apporter sa caution ? Là encore, l'exemple d'un René Char est précieux, qui témoigne d'une autre conception de la poésie, qui n'est pas dissociable d'une autre position éthique<sup>144</sup>.

*Le Musée Grévin* est, pour l'essentiel, une mise à mort symbolique des bourreaux et des traîtres, et il fait peu de place aux victimes. Quand il les évoque (dans la dernière partie), c'est avec une ferveur religieuse encore plus marquée que précédemment :

*C'est vous que je salue en cette heure la pire*

*Marie-Claude en disant Je vous salue Marie*

.....

*Marie-Louise Fleury rendue à la lumière*

<sup>141</sup> A titre d'exemple, voici quelques-uns des vers consacrés à Laval : "Cette vieille terre aux traits de macaron / Un éternel mégot au coin tors de sa bouche / Tenancier de bordel ou marchand de marrons [...] Il a la gueule d'un qui sait ses jours comptés [...] Tu crèveras c'est tout toi l'homme de Montoire / Une vieille charogne à la fin dégrisée ..." (op.cit., pp. 198-201).

<sup>142</sup> Voir "Les Poissons noirs", op.cit., p. 151.

<sup>143</sup> Aragon associe expressément les cris de haine de son poème à la révélation des camps de la mort ("Auschwitz Auschwitz ô syllabes sanglantes").

<sup>144</sup> Nous avons placé en exergue de cette deuxième partie de notre travail un long extrait de *Recherche de la base et du sommet* ("Nous sommes partisans, après l'incendie, d'effacer les traces et de murer le labyrinthe ..."), dans lequel René Char dénonce ceux qu'il appelle "les stratèges", en qui l'on peut reconnaître, entre autres, les révolutionnaires communistes. Pour sa part, il avoue son "peu d'enthousiasme pour la vengeance", tout en n'oubliant pas "le visage écrasé des martyrs". Il est donc exclu pour lui d'inciter à la haine, surtout par le biais de la poésie.

*Au-delà du tombeau Je vous salue Marie*

.....  
*Je vous salue Maries de France aux cent visages* <sup>145</sup>

La prière permet de croire au retour des déportés, et à travers lui au renouveau du pays tout entier ("*Il y aura des fleurs couleur de l'avenir*") : au "*Je vous salue Marie*" se substitue un "*Je vous salue ma France*" six fois répétés dans les dernières strophes (substitution inscrite dans le "*Je vous salue Maries de France*" cité ci-dessus). Le chant national est donc, cette fois, clairement de l'ordre de la prière et de la célébration religieuse - ce qui n'empêche pas l'allusion discrète à la politique du Parti avec l'expression "*heureuse et forte enfin*" <sup>146</sup>. Car l'une des fonctions essentielles des emprunts d'Aragon au langage de la religion est bien de célébrer le discours communiste lui-même.

Plusieurs poèmes de *La Diane française* appellent des remarques semblables, comme la "*Chanson de l'Université de Strasbourg*" <sup>147</sup>, et surtout les deux poèmes dédiés à la mémoire de Gabriel Péri. Nous avons déjà fait mention, à plusieurs reprises, de la "*Ballade de celui qui chanta dans les supplices*", dont la première strophe fait allusion aux fameux "*lendemains qui chantent*" :

*Et s'il était à refaire  
 Je referais ce chemin  
 Une voix monte des fers  
 Et parle des lendemains*

<sup>145</sup> Marie-Claude est la veuve de Paul Vaillant-Couturier ; dans *La Diane française* un poème consacré à Elsa s'intitule "*Une entre toutes les femmes*", formule qui rappelle celle du "*Je vous salue Marie*" ("*Vous êtes bénie entre toutes les femmes*"). Elsa, Marie et la France apparaissent donc comme les objets interchangeables d'un même culte.

<sup>146</sup> On reconnaît là, en effet, les termes utilisés par Thorez au Congrès d'Arles (1937) "*La France libre, forte et heureuse*" - termes qu'Aragon rappelle d'ailleurs dans son article "*Maurice Thorez et la France*" (*L'Homme communiste*, p. 229). Dans l'un des poèmes ajoutés au *Musée Grévin*, "*Pierre-dans-les-Liens*", on retrouve la même alliance de l'allusion politique et du symbolisme religieux (inscrite dans le titre même du poème puisqu'il désigne l'écrivain communiste Pierre Unik, alors prisonnier en Allemagne, d'où il ne reviendra pas) : "*C'est à toi Pierre-dans-les-Liens / Que je parle pour tous les autres / Poète le nom de l'apôtre / Je sais pourquoi j'en fais le tien / Ouvre la porte à tous les nôtres*" (p. 246).

<sup>147</sup> *Op.cit.*, pp. 61-63 ; les FTP, qui vengeront les "*universités martyres*" (Strasbourg, Prague, Oslo) sont désignés par l'image du Messie : "*Le massacre des Innocents / Sachez qu'Hérode s'il l'ordonne / C' est peur d'un enfant de madone*".

et la dernière strophe au message universel de "*L'Internationale*" :

*Une autre chanson française  
A ses lèvres est montée  
Finissant la Marseillaise  
Pour toute l'humanité*<sup>148</sup>

Dans la "*Légende de Gabriel Péri*", l'espérance communiste est à nouveau suggérée à travers la métaphore religieuse du martyr :

*Pourtant le martyr dans sa tombe  
Trouble encor ses assassins  
Miracle se peut aux lieux saints  
Où les larmes du peuple tombent*

La foi qui permet de croire en ce "*miracle*" est celle-là même que la "*légende*" du martyr entretient ; la différence avec la foi divine c'est que son efficace ne dépend pas de Dieu mais du peuple (et en particulier, de ceux qui la nuit viennent fleurir la tombe de leur camarade) :

*Redoutez les morts exemplaires  
Tyrans qui massacrez en vain  
Elles sont un terrible vin  
Pour un peuple et pour sa colère*<sup>149</sup>

Il est donc clair que la célébration, par le poème, d'un martyr communiste de la Résistance, est pour Aragon une façon de militer : en faveur de la Résistance et, en même temps, en faveur de la cause communiste (désignée comme la cause même du "peuple" et de "la France").

Si à cette "*Ballade*" et à cette "*Légende*" on ajoute "*La Passion de Gabriel Péri*" (texte en prose écrit fin 1944, recueilli dans *L'Homme communiste*), on s'aperçoit que l'on dispose là de trois notions-clés de la poétique d'Aragon, toutes

<sup>148</sup> *Op.cit.*, pp. 37-39.

<sup>149</sup> "*Légende de Gabriel Péri*", *ibid.*, pp. 65-66 ; Aragon y désigne la vengeance ("*Le souvenir a les yeux bleus / A qui mourut par violence*") par la même image que la révolution dans *Front Rouge* ("*Les yeux bleus de la Révolution / Brillent d'une cruauté nécessaire*").

associées donc à la figure du martyr et à l'engagement communiste, et toutes trois pareillement ambiguës. La première notion, que présuppose le terme de "ballade", est celle de *chant*, notion parfois inscrite, à travers divers termes, dans le titre même des poèmes<sup>150</sup>, et par laquelle Aragon définit la poésie tout entière : plus exactement, on a vu qu'il la définissait comme une méthode de connaissance par le chant. Mais si cette notion renvoie bien à l'idée d'une activité textuelle spécifique, productrice de sens multiples, et donc porteuse de "connaissances" particulières, irréductibles aux leçons du discours, le chant n'a, en revanche, de portée qu'illustrative et d'effets qu'émotionnels quand il se réduit à la simple célébration lyrique ou à l'exhortation au combat<sup>151</sup>. Son pouvoir ne repose alors que sur l'adhésion affective du lecteur, son sens est absorbé par sa fonction, qui est d'induire un comportement semblable à celui du héros qui est "chanté" : par un effet de miroir très révélateur, chanter Gabriel Péri c'est chanter celui qui, dans les supplices, "*chanta*" ("*La Marseillaise*" et "*L'Internationale*"), c'est-à-dire celui qui lui-même, comme le poète, chante à l'unisson (des patriotes et des révolutionnaires). Le chant de lutte devient, avec la prière, le modèle du chant poétique, qui relève ainsi de ce qu'après Lautréamont Aragon appelle "*la poésie impersonnelle*" : il appartient à tous, il est destiné à être transmis, répété, repris en chœur, comme la prière à l'église ou le chant dans une manifestation, afin de mobiliser les volontés, d'entretenir la foi des fidèles, et de susciter de nouveaux adeptes :

*Dans le cimetière d'Ivry  
Il chante encore il chante encore  
Il y aura d'autres aurores  
Et d'autres Gabriel Péri*<sup>152</sup>

Que Péri ait été inhumé à Suresnes, et non à Ivry (bastion communiste lié au nom de Maurice Thorez), conduit à mettre en évidence l'ambiguïté du terme de *légende* et de la formule "*je te reprends Légende et j'en ferai l'Histoire*".

<sup>150</sup> Il en est ainsi des poèmes : "*Chanson du franc-tireur*", "*Chant français*", "*Chanson du sixième hiver*", "*Distiques pour une carmagnole de la honte*", "*Chanson du siège de la Rochelle*", "*La Carmagnole des enfants*".

<sup>151</sup> Les chansons du *Musée Grévin* (citées dans la note précédente) ne sont que des variations sur des chants révolutionnaires (de 1789), qui appellent à mener jusqu'au bout la libération du territoire et l'épuration intérieure : "*Ah ça ira ça ira ça ira / Les Pétain Laval tous on les pendra*" ("*Distiques pour une carmagnole de la honte*") ; "*Des canons / Par centaines / Et des fusils par milliers*" ("*Chanson du siège de la Rochelle*") ; "*Vive le son vive le son / Vive le son du canon*" ("*La carmagnole des enfants*").

<sup>152</sup> "*Légende de Gabriel Péri*", *op.cit.*, p. 67.

Nous avons vu que dans *Brocéliande* (d'où cette formule est tirée) le propos d'Aragon est à la fois de s'appropriier les légendes anciennes et de créer une légende moderne, accordée à la conception matérialiste du monde. D'une part, le terme renvoie aux droits imprescriptibles du poète de réinterpréter à sa manière l'héritage culturel et de prendre des libertés avec l'exactitude historique (afin de composer la nouvelle épopée que réclame l'époque). Mais d'autre part, la substitution de la légende à l'Histoire s'opère dans le cadre même d'une certaine conception de l'Histoire, pour laquelle la matérialité des faits importe moins que le mouvement orienté dont ces faits sont supposés être la manifestation. La légende revêt alors une fonction apologétique. Plus qu'une licence poétique, "*le cimetière d'Ivry*" est une inexactitude historique qui permet d'associer à jamais l'image de "*l'homme communiste*" à celle du patriote exemplaire : dans une strophe sur deux, c'est-à-dire à neuf reprises, l'expression rime avec "*Gabriel Péri*", pour donner dans la strophe finale :

*Dans le cimetière d'Ivry  
Sous la terre d'indifférence  
Il bat encore pour la France  
Le cœur de Gabriel Péri*

La légende entretenue par le poème, sinon créée de toutes pièces <sup>153</sup>, est donc ce que l'Histoire devra retenir, jusqu'à ce que s'accomplisse ce en faveur de quoi elle milite. Paradoxalement, en proposant sa "leçon" des événements (légende : ce qui doit être lu), elle soustrait au temps historique ce qui est fait pour contribuer à en précipiter la fin heureuse ; elle autorise Aragon à parler de "*Péri l'immortel*" <sup>154</sup>, mais c'est pour suggérer que la réalisation de l'idéal est en marche : "*l'homme communiste n'est pas une vue de l'esprit. Il existe. Et rien ne l'arrêtera plus dans la transformation du monde et la transfiguration de la vie*" <sup>155</sup>. Et cette leçon tirée des circonstances de la guerre ne serait pas aussi convaincante, on le sait, si elle n'était pas déjà contenue dans la célébration de la passion des martyrs.

<sup>153</sup> Dans un commentaire ajouté au poème, Aragon explique qu'il a simplement repris la "*version déformée*" qui se transmettait oralement depuis la mort de Péri ; il voit là le processus même "*par quoi naît une légende aujourd'hui comme au temps de la Chanson de Roland [...] à travers une France alors comme aujourd'hui dévastée et livrée aux soudards et aux chimères*" (*op.cit.*, p. 67).

<sup>154</sup> "*La Passion de Gabriel Péri*", *op.cit.*, p. 200.

<sup>155</sup> "*Ecrit pour une réunion de quartier*" (1946), *ibid.*, p. 50 ; ces lignes viennent en conclusion de l'article, et elles font suite à une nouvelle évocation des martyrs communistes (Gabriel Péri étant désigné comme "*le plus grand de tous*").

Ce qu'il faut remarquer dans *La Diane française*, c'est que le thème de la passion cesse d'être exploité dans la diversité de ses aspects et que ceci coïncide avec le relatif appauvrissement de la poésie d'Aragon dans la dernière période de la guerre. Il n'y a plus, dans le mouvement même de l'écriture, de médiation entre la passion des victimes (leur martyre) et la passion des combattants (leur volonté de vaincre) ; l'ambiguïté même du terme s'estompe, et *a fortiori* son ambivalence, car le romantisme du combat refoule le romantisme de la souffrance, l'optimisme épique étouffe la mélancolie élégiaque. La seule exception, et elle est de taille, est celle d'"*Il n'y a pas d'amour heureux*", qu'il est permis de lire, quoi qu'en ait Aragon, comme l'un de ces chants désespérés dont Musset disait qu'ils sont les chants les plus beaux. Même si l'on refuse d'y voir l'expression d'un pessimisme noir <sup>156</sup>, il faut admettre, à tout le moins, qu'il rompt avec le ton dominant du recueil. Si Aragon l'y a pourtant fait figurer, ne serait-ce pas pour apporter un correctif à la trop grande simplification d'une poésie vouée à ne chanter que la passion nationale ? Car cette passion-ci, même si elle est d'autant plus vive qu'elle a été blessée, est par elle-même sans mystère : il s'agit de se battre, et c'est ce que de nombreux poèmes répètent à l'envi, comme la "*Romance des quarante mille*", la "*Chanson du Franc-tireur*", ou "*La Délaiquée*" (qui se termine par "*Ne t'en va pas Prends ton fusil*"). Passion sans mystère, à ceci près qu'à son caractère proprement national (souligné dans des titres comme "*Chant français*" ou "*Marche française*", outre celui de "*La Diane française*") continue d'être associée, plus ou moins discrètement, une dimension militante qui lui confère toute sa portée. En cela, ce dernier recueil s'inscrit lui aussi, plus nettement que les précédents et plus schématiquement que *Brocéliande*, dans une stratégie discursive qui nous est devenue familière : la passion partisane passe au second plan, mais derrière "la France" il y a "le peuple", et derrière "le peuple" il y a le Parti.

Cette stratégie est lisible dans la structure même de *La Diane française* : le livre s'ouvre sur l'évocation du passé séculaire du pays de France, et il se clôt sur l'hommage "*du poète à son parti*" <sup>157</sup>. Dès le prologue ("*O mares sur la terre au soir de mon pays...*"), l'accent est mis sur le patriotisme populaire, sur "*les ouvriers de la patrie*" qui, à l'heure des périls, se sont soulevés tandis que trahissaient "*ceux-là à qui l'argent tout d'abord était la patrie [...] ceux-là qui toujours avec l'étranger de haut*

<sup>156</sup> Ce fut pourtant le cas de G. Sadoul sur le moment : "*Je trouvais atrocement désespérant ce poème et le [Aragon] suppliais (en vain et bien à tort) de ne jamais le publier*" (*op.cit.*, p. 43).

<sup>157</sup> "*Du poète à son parti*" est le titre du dernier poème du recueil.



rang mieux s'entendront" <sup>158</sup>. Alors que le peuple semblait s'être résigné de longue date à subir le joug des puissants, "la vie telle qu'on l'avait toujours connue et qu'on ne discutait pas", on a vu renaître ses vertus légendaires, son héroïsme, son appétit de gloire, son insoumission : et l'"on vit donc resurgir les géants oubliés" <sup>159</sup>. Aragon précise alors : "Et ici commence mon pays". La vraie France est cette France insurgée, celle du peuple qui a su renouer avec ses traditions héroïques, et dont l'exemple a en même temps une valeur universelle - "Mon pays devenait le chant même du monde" - parce qu'il traduit "la volonté de vaincre de l'homme sur la nature et sur lui-même" <sup>160</sup>.

La passion nationale est donc l'expression du grand rêve d'émancipation, ou si l'on veut : l'expression de la passion progressiste, dont le peuple est considéré comme le dépositaire. C'est pourquoi l'hommage aux FTP <sup>161</sup>, à ceux qui se battent (et qui ne sont pas, en fait, si nombreux), s'élargit en un hymne à "la grande force populaire / Unie et plus pure qu'avant" <sup>162</sup>. Mais c'est pourquoi également, il culmine dans l'hommage final du poète à son parti, car le peuple ne serait pas aussi puissant, uni, et héroïque, s'il n'était guidé par les meilleurs de ses fils. Cet article de foi du discours communiste sera très explicitement formulé par Aragon lui-même dans un texte de 1945 <sup>163</sup>. Dans *La Diane française*, il n'est jamais que suggéré, en particulier à travers la célébration des martyrs communistes, qui sont, par excellence, des "morts exemplaires" <sup>164</sup>. Dans le dernier poème, il peut se déduire de l'exemple personnel du

<sup>158</sup> *Op.cit.*, p. 10.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 8 et 12 ; dans ce prologue, Aragon recourt à nouveau au merveilleux médiéval, utilisé précédemment par contrebande. Cela donne au registre épique une résonance symbolique dont sont souvent dépourvus les poèmes du recueil.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>161</sup> Dans la "Chanson de l'Université de Strasbourg", les Francs-Tireurs et Partisans sont explicitement nommés, et non plus désignés à travers les images de la Chevalerie.

<sup>162</sup> "Prélude à la Diane française", *op.cit.*, p. 16.

<sup>163</sup> Il s'agit du texte cité plus haut "Maurice Thorez et la France", sur lequel nous reviendrons à propos du culte du secrétaire général. Aragon y fait de Thorez un "professeur d'énergie" (empruntant l'expression à Barrès), un "professeur des masses", masses qui ont su entendre, face aux Nazis, "sa leçon d'énergie nationale" (*L'Homme communiste*, p. 232). Il termine son panégyrique en redisant sa foi inébranlable en "celui qui, revalorisateur éprouvé de toutes les valeurs françaises, revalorisera la France" (p. 236 ; c'est Aragon qui souligne par deux fois).

<sup>164</sup> Même si, on le sait, "La rose et le réséda" associe "celui qui croyait au ciel" et "celui qui n'y croyait pas", il reste que les martyrs célébrés par Aragon, nommément ou allusivement, sont des communistes. Il n'ignore pas que d'autres résistants ont pu faire preuve des mêmes qualités humaines, du même goût pour "tout ce qui était élevé, désintéressé, pur, héroïque", mais précisément ces qualités appartiennent en propre à "l'Homme nouveau", à l'aune duquel les non-communistes sont jugés (voir la préface de *L'Homme communiste*, p. 11).

poète (ou du moins de celui qui parle en première personne), puisque celui-ci dit devoir à son parti d'avoir retrouvé l'espoir et le sens national :

*Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire  
Je ne savais plus rien de ce qu'un enfant sait  
Que mon sang fût si rouge et mon cœur fût français  
Je savais seulement que la nuit était noire  
Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire*

Quant à ce qui appartient en propre au poète (son oeuvre, sa contribution à la poésie de la Résistance), son évocation prend aussi la forme d'une reconnaissance de dette :

*Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée  
Je vois Jeanne filer Roland sonne le cor  
C'est le temps des héros qui renaît au Vercors  
Les plus simples des mots font le bruit des épées  
Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée*

Plus qu'un simple geste de circonstance ou qu'une concession anodine, il faut voir là une façon pour le poète de reconduire le pacte d'allégeance que le lie au Parti. Et en lui attribuant tout le mérite de son oeuvre, il s'en dessaisit, il lui en fait don, en contrepartie des "leçons" qu'il a reçues de lui :

*Mon parti m'a rendu les couleurs de la France  
Mon parti mon parti merci de tes leçons  
Et depuis ce temps-là tout me vient en chansons  
La colère et l'amour la joie et la souffrance  
Mon parti m'a rendu les couleurs de la France<sup>165</sup>*

Nous aurons souvent l'occasion de revenir sur les multiples implications d'une telle attitude (au-delà du cas d'Aragon). Soulignons simplement qu'elle a pour conséquence de situer le poète communiste sur le même plan que le peuple par rapport au Parti : tous deux sont également "inspirés" par lui, l'un dans sa création, l'autre dans son action. Mais voici qui frôle la contradiction, s'agissant du peuple tel qu'il est célébré

<sup>165</sup> Les trois strophes que nous venons de citer constituent, dans cet ordre, l'intégralité du poème ("Du poète à son parti", *op.cit.*, p. 79).

par le poète : car d'une part, ce sont ses vertus propres, et séculaires, qui sont louées, et d'autre part, ces vertus ne prennent sens et force que d'être "revalorisées" par le Parti. Certes, ce second aspect demeure le plus souvent implicite dans les poèmes d'Aragon (et relativement discret, nous l'avons vu, dans ses essais critiques), mais outre que les traces du discours militant dans le texte poétique nous sont apparues nombreuses, et nullement accessoires, l'on peut voir la contradiction que nous signalons prendre une autre forme dans les poèmes de la fin 1944.

Déjà, elle était en germe auparavant dans le traitement d'un thème essentiel, celui de la "libération", puisqu'au delà de la libération nationale attendue pouvait se lire entre les lignes (chez Aragon comme chez les autres poètes communistes) l'espoir de la libération sociale. Dans son "*Prélude à la Diane française*", Aragon écrit :

*Des armes où trouver des armes  
Il faut les prendre à l'ennemi  
Assez manger le pain des larmes  
Assez attendre l'accalmie  
Assez manger le pain des larmes  
Chaque jour peut être Valmy*<sup>166</sup>

Mais dans la "*Chanson du sixième hiver*", à un moment où la libération du pays est presque achevée et où l'espérance révolutionnaire n'est pas encore déçue, il précise en ces termes son appel à poursuivre le combat :

*Il ne faut pas que l'on s'endorme  
Tant qu'il nous reste un ennemi  
La France est une tâche énorme  
Un Valmy doit suivre un Valmy*<sup>167</sup>

L'"ennemi" visé dans ces vers est l'ennemi intérieur, le même qu'en 1940, qu'il s'agit de chasser par un autre "Valmy", pour empêcher la restauration de la vieille société. Et Aragon estime probablement se faire le porte-parole de la volonté populaire quand il écrit dans le même poème :

<sup>166</sup> *op.cit.*, p. 16.

<sup>167</sup> *op.cit.*, p. 231.

*Rien n'est tout à fait à sa place*

Le peuple ne commande pas <sup>168</sup>

Le problème est qu'il cesse ainsi d'être l'interprète de la politique de son parti : la révolution espérée par les militants de la Résistance est ajournée, l'heure n'est plus au "grand chambardement", Thorez va faire admettre au peuple qu'il est tout à fait à sa place en ne commandant pas <sup>169</sup> ! Aragon devra l'admettre aussi, après avoir tardé à assimiler cette nouvelle "leçon", à savoir que le "peuple" de ses poèmes, insoumis et chevaleresque, n'est pas ressemblant au "peuple", humble et discipliné, dont le Parti entend être le guide et l'éducateur.

Quant au poète, il doit comprendre au sortir de la guerre que lui non plus "ne commande pas", qu'il y a des dirigeants pour cela, auquel il convient de rendre hommage <sup>170</sup>, tout comme il convenait de rendre hommage sous l'Occupation aux héros et aux martyrs du Parti. Poète de la Résistance, Aragon n'était certes pas en service commandé, mais il était "tout à fait à sa place", d'autant qu'il a toujours su faire passer, "en contrebande", quelque chose de ses convictions militantes à travers le chant national, la nouvelle épopée, la légende patriotique. A sa place il demeurera, en devenant le chantre de l'Homme nouveau, le poète du *Nouveau crève-cœur*, et le romancier des *Communistes*.

---

<sup>168</sup> "Le peuple ne commande pas" (souligné par Aragon) est quatre fois repris dans le poème (*op.cit.*, pp. 228-229). A la même époque, Aragon rédige pour *Ce soir* une série de vingt-trois articles intitulés "Parlons français", et signés "François la Colère" (comme pour *Le Musée Grévin*) : il y rapproche fréquemment la situation de la fin 44 de celle de la drôle de guerre, déplore l'oubli où sombrent déjà les combattants d'hier, dénonce "le caractère inquiétant, voire insupportable de la situation politique française" (ce sont les termes d'Yves Lavoine, dans sa thèse sur *Aragon journaliste communiste*, t. I, vol. II, p. 397).

<sup>169</sup> Nous donnerons un peu plus loin (chapitre 2.1.1) quelques précisions historiques sur les péripéties du retour à l'ordre. En ce qui concerne Aragon, l'hypothèse avancée par Yves Lavoine nous paraît très vraisemblable, à savoir qu'il aurait partagé l'espérance révolutionnaire de beaucoup de résistants communistes à la Libération : "de façon au moins latente, Aragon aurait défendu la thèse insurrectionnelle. Fin décembre 44, cette position devenant contradictoire avec la ligne adoptée par le PCF après le retour de Maurice Thorez, il se serait vu contraint d'interrompre, sans explication, les éditoriaux de François la Colère" (*ibid.*, pp. 409-410). Le caractère autocritique de "Écrit pour une réunion de quartier" plaide en faveur de cette hypothèse : c'est là qu'Aragon dénonce comme "une conception anarchiste" le fait de "considérer la révolution comme une sorte de grand chambardement" (*op.cit.*, pp. 25-26).

<sup>170</sup> Dès le 10 septembre 1944, Aragon a rendu hommage dans *L'Humanité* à Maurice Thorez, comme à l'homme qui, dit-il, "plus qu'aucun autre, a fait de moi un patriote".

### 2.1.4. Conclusion : poésie de la résistance et réalisme socialiste

Dans les années qui ont précédé l'entrée en guerre, Aragon n'a cessé de clamer, à qui ne voulait pas l'entendre, que l'heure du réalisme avait sonné : réalisme défini comme spécifiquement *français*, nourri aux meilleures sources nationales, et appelé à s'épanouir en un réalisme à contenu *socialiste*. Le paradoxe est que l'éclosion collective de la poésie de la Résistance soit venue, d'une certaine façon, combler ses vœux, tout en ne correspondant pas à son analyse doctrinale. Il a fallu, en effet, la défaite et l'Occupation pour provoquer un phénomène que la mobilisation antifasciste n'avait pas suffi à susciter, et qui aurait dû découler, plus logiquement, d'une radicalisation des luttes de classes et d'une sympathie accrue des écrivains pour les idées révolutionnaires. C'est bien pourquoi les différences sont irréductibles entre le phénomène qui s'est historiquement produit et celui que dessinait le discours militant d'Aragon. Mais ces différences n'empêchent pas les analogies, ni le changement des circonstances la continuité d'une démarche qui a fait du théoricien de *Pour un réalisme socialiste* et du romancier du "*Monde réel*" le poète du *Crève-cœur* et de *La Diane française*. Souligner ici cette continuité et ces analogies permettra de nous interroger plus avant sur la signification du "*chant national*" dans la perspective même de l'idéologie communiste, et de mieux comprendre comment l'expérience littéraire de la Résistance a préparé le terrain du réalisme socialiste de la guerre froide. L'on peut distinguer : d'une part, des analogies à la fois réelles et trompeuses qui concernent la poésie de la Résistance dans son ensemble : sur le plan de la démarche créatrice, des présupposés, des fonctions dévolues à la poésie (et de certaines formes de prédilection) ; d'autre part, des analogies plus ou moins visibles mais incontestables qui concernent les seuls poètes communistes : sur le plan des thèmes, de certaines formes prosodiques, des rapports entre discours militant et texte poétique.

#### \* *Analogies et différences*

Quant au premier de ces deux aspects, nous regrouperons nos conclusions autour de cinq points principaux. Souvenons-nous d'abord qu'Aragon réclamait des écrivains, depuis 1934-1935, qu'ils fassent "retour à la réalité", qu'ils cessent leurs jongleries gratuites, qu'ils renoncent aux tentations de la tour d'ivoire et de l'irresponsabilité, qu'ils se mettent à l'écoute de l'Histoire et écrivent sous sa dictée : nous l'avons vu, rien de plus profondément engagé dans l'histoire vivante, de plus *réaliste* dans la démarche que les

poèmes de Résistance, poèmes nés des circonstances, conçus comme des réponses directes aux événements.

Aragon proclamait aussi qu'on n'atteint au réalisme que par la voie *nationale*, que les écrivains devaient revenir aux origines populaires de leur art, qu'aucune œuvre digne de ce nom n'avait vu le jour qui ne fût animée du sentiment de la patrie : rien de plus fidèle, bien sûr, à ce sentiment national que les poèmes écrits sous l'Occupation, pour protester contre la tyrannie étrangère ; de plus respectueux des traditions françaises, avec le retour aux formes fixes et aux structures des chansons populaires, avec l'usage renouvelé de la rime ou la redécouverte de l'art fermé des troubadours.

Aragon réclamait du même coup des écrivains qu'ils bâtissent une nouvelle *épopée*, qu'ils délaissent les personnages de la bourgeoisie décadente pour peindre les hauts faits des héros venus du peuple. Là encore, les poètes de la Résistance semblent combler cette attente, en peignant l'héroïsme des simples gens, en exprimant le malheur du plus grand nombre, en exaltant les martyrs pour en tirer des leçons de courage.

De même, la théorie du réalisme français devait déboucher sur une littérature *combative*, une littérature étroitement liée à l'action et qui soit comme une arme au service de cette action. On l'a souligné, les poèmes publiés sous l'Occupation, légalement ou clandestinement, ont été par eux-mêmes des actes de résistance, souvent dangereux pour leurs auteurs, partagés par des lecteurs nombreux, efficaces en ce qu'ils contribuaient à affermir la solidarité des combattants, à élargir leurs rangs et à entretenir l'espoir.

Ces poèmes, en effet, traduisaient d'abord, en dépit de la dureté des épreuves subies, le refus de la défaite et de l'humiliation, la résolution de lutter jusqu'à la victoire, une foi inébranlable en l'homme et en sa volonté de se libérer. Sur ce dernier point aussi, la convergence avec les principes du réalisme socialiste français n'est pas douteuse, puisque ce réalisme combatif, héroïque et épique se veut résolument *optimiste*, en ce qu'il s'inscrit dans le mouvement historique d'émancipation des opprimés.

Le rapprochement ainsi opéré permet donc bien de conclure à une parenté de démarche entre la poésie des années de guerre et le projet défini par Aragon. C'est à une conception semblable de l'activité littéraire que nous avons affaire, ou si l'on veut, à une même esthétique de l'engagement (implicite dans le premier cas, théorisée comme telle dans le second) : la valeur d'une œuvre y est subordonnée à sa fonction, qui est de témoigner, de dénoncer, de mobiliser, l'écrivain s'adressant à ses lecteurs au nom de

valeurs qui leur sont communes et dont la célébration tend précisément à resserrer les liens de la communauté qu'ensemble ils forment, la communauté de ceux qui luttent. Comme l'écrivain militant, le poète de la Résistance place plus haut que l'œuvre elle-même la relation (de solidarité) qui le lie à son public et la cause qu'il entend servir (celle de la liberté). Son engagement suppose donc une morale plus encore qu'une esthétique, et une morale façonnée par les impératifs du combat. C'est bien pourquoi la poésie de la Résistance, au temps même où elle s'est écrite, a pu faire l'objet de critiques qui concerneraient tout autant la poésie militante : ce qui est visé est ce qui fait d'elle une poésie assujettie à une fonction, une poésie menacée dans son essentielle indépendance (Jouve), exposée au manichéisme propre de l'action (Char), une poésie qui invite à substituer à la question de sa réussite artistique la reconnaissance de sa valeur humaine. Car la tentation qui guette Aragon aussi bien que P. Seghers ou P. Emmanuel est de laisser entendre qu'un médiocre poème "impur" est toujours préférable aux bijoux inutiles de la "poésie pure" <sup>1</sup>.

Mais il est clair qu'en dépit de tout ce qui les rapproche le projet d'Aragon et la poétique des écrivains de la Résistance ne sont pas réductibles l'un à l'autre : l'engagement de ces derniers n'est pas tributaire d'une vision globale du monde, il se situe au-delà des partis pris politiques, il est une réponse à des circonstances exceptionnelles, et passagères. La réalité à laquelle ils se heurtent (l'occupation étrangère et la collaboration) n'est pas celle qui est présumée par le réalisme d'Aragon, à savoir la réalité de la lutte des classes, même si pour les communistes la première n'est que l'une des formes prises historiquement par la seconde. Chez les poètes de la France en guerre, l'engagement naît spontanément d'une situation intolérable, puisqu'elle les prive de leur premier bien, la liberté d'expression et de création. En prenant la parole, ils défendent leur propre cause tout en témoignant pour l'ensemble des "opprimés" (c'est-à-dire pour les Français privés de liberté) : ce sont ces circonstances particulières qui font qu'en parlant en leur nom propre, ils apparaissent aussi comme les messagers de la cause nationale et les porte-parole de valeurs universelles. Ce sont des délégués sans mandat ni programme, qui n'ont d'autorité que par le retentissement de leurs écrits, et qui n'ont de compte à rendre qu'à leur

<sup>1</sup> Nous retrouverons ce problème, qui est au cœur de tout débat sur la littérature engagée, avec les polémiques de l'après-guerre. Dans un article sur la revue de P. Seghers, Guy Morel cite plusieurs critiques faites à la poésie de la Résistance au sein même des périodiques qui la publiaient : René Tavernier, par exemple, estime dans *Confluences* (n° 17, février 1943) que ce que cette poésie gagne "d'un point de vue humaniste", elle risque de le perdre "du point de vue poétique" ; Henri Hell écrit dans *Fontaine* (n° 31) : "La beauté poétique existe indépendamment du sentiment qui anime le poème... Pour l'instant, un chant poétique ne trouve plus justification de son existence par la seule beauté poétique. On ne veut le poète qu'engagé dans l'événement" (cf. *Europe*, juillet-août 1974, "La Poésie et la Résistance", pp. 115-116).

propre conscience. Sur tous ces points, leur situation diffère donc beaucoup de celle des écrivains révolutionnaires, dont l'engagement, aussi sincère qu'il soit, n'est pas séparable d'une visée, d'une appartenance, sinon d'un contrôle, de nature politique.

Il apparaît ainsi, sur le simple plan de la démarche créatrice, que c'est en jouant sur les analogies réelles que nous venons de rappeler, mais aussi en négligeant ce qu'elles ont de trompeur, que les communistes pourront après la guerre faire de la poésie de la Résistance une sorte de modèle pour la littérature militante et progressiste, c'est-à-dire pour la seule littérature qui vaille à leurs yeux. Il est vrai qu'un argument de poids leur sera fourni par la contribution prestigieuse des poètes communistes à la poésie des années de guerre, puisque ceux-ci passeront pour avoir apporté la preuve que sont parfaitement conciliables le souci de plaire et la volonté de servir, la valeur esthétique et la fonction sociale, de même que la "forme nationale" et le "contenu socialiste". Nous touchons là au second aspect de notre confrontation, qui concerne, nous l'avons annoncé, les problèmes posés par le traitement des thèmes de la Résistance dans les poèmes d'Aragon, d'Eluard et de leurs camarades de parti.

Nous avons montré en effet que dans ces poèmes se mêlaient fréquemment au chant national des accents révolutionnaires, que les thèmes de l'oppression et de la libération se prêtaient tout naturellement à "une contrebande" de nature politique : les *"ouvriers de la patrie"* d'Aragon sont animés d'une volonté d'émancipation qui est l'expression même de la passion progressiste, les *"guerriers selon l'espoir"* d'Eluard apportent avec eux la promesse d'*"un monde à l'endroit"*, *"la critique des armes"* annonce pour Marcenac *"la nouvelle saison des hommes"*. Dans tous les cas, l'aspiration à un monde libéré, radicalement transformé, nourrit l'hymne à la Résistance, et les FTP sont frères de Prométhée. Il arrive que cette poésie prenne la forme d'un *"hommage du poète à son parti"*, mais sans même en passer par une formulation aussi explicite, qui sera typique du réalisme socialiste, elle met plus particulièrement en relief les vertus des militants et l'héroïsme des camarades. Ainsi le rôle du Parti, grâce auquel ces combattants exemplaires sont ce qu'ils sont, s'en trouve-t-il grandi. On sait également qu'Aragon associe dans une même gloire le chrétien et le communiste, *"celui qui croyait au ciel"* et *"celui qui n'y croyait pas"*, et que c'est d'avoir retrouvé *"les couleurs de la France"* qu'il se sent redevable envers son parti. Précisément, ce qu'il y a de "contenu socialiste" dans cette poésie communiste de la Résistance s'exprime par définition à la faveur d'un engagement qui ne puise ni directement ni exclusivement dans les raisons partisans. C'est ce qui préserve les poèmes, en règle générale, de se réduire au message politique, alors même que celui-ci s'inscrit entre les lignes.



\* *Le politique et l'inconscient religieux*

Les choses sont toutefois plus compliquées. Une fois admis que ces poèmes ne sont pas tout à fait des poèmes de Résistance comme les autres, sans être pour autant de simples poèmes de propagande communiste, il reste que le problème se pose aussi en d'autres termes - en des termes que nous avons en fait rencontrés depuis le début de notre recherche : la théorie du réalisme socialiste français est étroitement liée à l'assimilation opérée dans le discours du PCF lui-même (et pas seulement chez Aragon) entre le langage de la lutte des classes et celui de la revendication nationale. De même que nous avons dû souligner la volonté affichée par le PCF de réconcilier "*La Marseillaise*" et "*L'Internationale*", de pratiquer une politique d'alliance avec l'ensemble des "forces de progrès", de même avons-nous vu Aragon, dans ses essais critiques comme dans ses textes romanesques et poétiques, s'efforcer d'établir une équivalence entre les notions de classe ouvrière, de peuple et de nation, en particulier à travers le thème de "*la vraie France*"<sup>2</sup>. De ce point de vue, la poésie communiste de la Résistance serait donc l'expression privilégiée d'une doctrine qui rend aux prolétaires la patrie que Marx leur avait ôtée. C'est bien pourquoi même un poème comme "*La rose et le réséda*", auquel nous faisons allusion à l'instant, a pu passer pour une traduction fidèle de la ligne politique : aux yeux de Benjamin Péret, non seulement c'était "*le déshonneur des poètes*" que de céder à la poésie patriotique (ce qui concernait tout aussi bien quelqu'un comme P.Emmanuel), mais celle-ci n'était de toute façon, chez un Aragon "*habitué aux amens et à l'encensoir staliniens*"<sup>3</sup>, qu'une forme fort peu déguisée de poésie militante. B. Péret allait jusqu'à écrire à propos des textes recueillis dans *L'Honneur des poètes* :

*Pas un de ces "poèmes" ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classiques. La forme et le contenu gardent nécessairement entre eux un rapport des plus étroits et, dans ces "vers", réagissent l'un sur l'autre dans une course éperdue à la pire réaction. Il est en effet significatif que la plupart de ces textes associent étroitement le christianisme et le nationalisme comme s'ils voulaient démontrer que dogme*

<sup>2</sup> Rappelons que c'est à travers ce thème qu'est décrite la prise de conscience finale d'Armand Barbentane dans *Les Beaux quartiers* : refusant de jouer les briseurs de grève et se rendant à la Maison des Syndicats, "*il commet ce soir-là un acte vraiment patriotique*", écrit Aragon (éd. Folio, p. 624).

<sup>3</sup> *Le Déshonneur des poètes* (février 1945), éd. J.J. Pauvert, coll. "Libertés", 1965, p. 84.

*religieux et dogme nationaliste ont une commune origine et une fonction sociale identique* <sup>4</sup>.

André Breton avait déjà reproché à *Front Rouge* son caractère "poétiquement régressif". Ce même reproche, formulé en des termes très vifs par un poète demeuré fidèle au surréalisme (et qui, comme son chef de file, s'est exilé pendant le temps de la guerre) à quelque chose d'excessif au regard de l'ensemble des poèmes de guerre d'Aragon ou d'Eluard<sup>5</sup>. Mais l'analyse proposée, outre qu'elle ne sépare pas l'aspect formel et l'aspect idéologique, a le mérite de désigner (sinon de l'expliquer vraiment) un phénomène essentiel, dont nous avons dû tenir le plus grand compte dans les pages précédentes, à savoir : le recours constant, et *a priori* surprenant de la part de poètes communistes, au langage de la religion pour évoquer le drame national. Il nous était apparu que ce recours, loin d'être superficiel, contribuait souvent de façon décisive à doter d'un sens et d'une valeur authentiques les événements subis et les actions entreprises.

Or, il semble que l'on puisse pousser plus loin notre analyse, en faisant l'hypothèse que cette poésie d'essence religieuse exprime la vérité la plus profonde du fait politique (et non de *la* politique, au sens restreint et partisan du terme). Nous nous appuyons ici sur la réflexion très stimulante de Régis Debray dans sa *Critique de la raison politique* <sup>6</sup>, qui s'interroge sur "la parenté originelle", maintes fois observée, entre le champ religieux et le champ politique, ainsi que sur les formes modernes de leur connexion - en particulier dans ces sociétés où "l'athéisme scientifique" est érigé en doctrine d'Etat et qui "suent la religiosité par tous leurs pores" <sup>7</sup>. Son explication est que seule l'invention d'un principe transcendant (non rationnel, non humain) peut garantir la cohésion d'un groupe social, le faire exister comme groupe, et légitimer un pouvoir qui par lui-même est toujours

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>5</sup> André Breton formulait, quant à lui, un avis plus nuancé (en décembre 1945) : "La poésie de circonstance née de la guerre est un phénomène éruptif sans lendemain. Je reconnais qu'elle a véhiculé des sentiments très louables, au moment où ils n'avaient pas licence de s'exprimer sous une autre forme. Ceci, sur le plan de la lutte immédiate, est de nature à la justifier. Au reste, cette "poésie" en tant que telle, n'est sans doute pas à rejeter en bloc" (*Entretiens*, Gallimard, coll. "Idées", 1973, p. 236).

<sup>6</sup> *Critique de la raison politique* ou *L'inconscient religieux*, Gallimard, 1981 (repris dans la collection "Tel", édition à laquelle nous nous référons).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20. La réflexion de R. Debray recoupe celle de Claude Lefort dans son article "Permanence du théologico-politique" (in *Le Temps de la réflexion*, n° 2, Gallimard, 1981, édit.). Lui aussi s'interroge sur la réactivation du religieux dans les sociétés totalitaires, et il rappelle l'observation faite en son temps par Michelet à propos de la Révolution française (dans la préface à son *Histoire de France*) : "La foi est tout, la forme est peu. Qu'importe le parement de l'autel ? Il subsiste toujours l'autel du Droit, du vrai, de l'éternelle Raison. Il n'a pas perdu une pierre et il attend tranquillement".

arbitraire. La circonscription d'un territoire, qui est la condition concrète élémentaire de l'existence du groupe, appelle nécessairement sa consécration : la patrie doit être tenue pour un espace sacré, inviolable, et son chef pour le représentant d'une instance supérieure (il est un médiateur) pour que l'identité et l'intégrité de la collectivité aient chance d'être préservées. L'aptitude à la croyance, sous les formes très diverses, y compris idéologiques, qu'elle peut prendre, est donc toujours "*inscrite au programme des groupes humains*"<sup>8</sup> : c'est elle qui leur permet de "prendre corps", de s'organiser et de survivre, c'est-à-dire de résister aux forces de désagrégation, internes et externes, qui les menacent. "*L'expérience du sacré est universelle et primordiale*" parce qu'elle correspond à un processus vital d'organisation ; parce qu'elle est la réponse la plus instinctive et la mieux adaptée au risque de mort auquel est exposé tout "organisme", individuel ou social<sup>9</sup>.

Il est évident qu'une situation de guerre ouverte, telle que celle qui nous occupe, ne peut que raviver les pulsions les plus "*archaïques*"<sup>10</sup> enfouies dans cet "*inconscient religieux*" qui est au cœur de l'existence politique des hommes. B. Péret soulignait dans son pamphlet qu'"*il faudrait remonter très loin dans l'histoire pour trouver une époque où Dieu, le Tout-Puissant, la Providence, etc., ont été aussi fréquemment invoqués par les chefs d'Etat ou à leur bénéfice*"<sup>11</sup> et que le retour, à côté des mythes religieux, des mythes de la patrie et du chef, avait contribué au triomphe de "*toutes les forces de régression*"<sup>12</sup>. Mais il ne tirait pas toutes les conséquences de son observation : il ne s'interroge pas sur le fait même que cette "*régression*" était généralisée, qu'elle pouvait servir les meilleures causes comme les pires, nourrir la volonté de survivre comme celle

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 283. Indiquons, sans pouvoir entrer dans les détails, que R. Debray fonde sa réflexion sur une généralisation du théorème d'incomplétude de Gödel : "*Il n'y a pas de système organisé sans clôture, et aucun système ne peut se clore à l'aide des seuls éléments intérieurs au système. La fermeture d'un champ ne peut donc procéder contradictoirement que par ouverture à un élément extérieur au champ*" (p. 256). Ce modèle d'incomplétude fournit donc "*le concept unitaire du religieux et du social*", la règle logique de "*formation simultanée de la stase sociale et de l'extase religieuse*" (p. 259).

<sup>9</sup> Le phénomène permanent de l'existence politique, de l'histoire des formes de la domination, c'est que les individus consentent à "*l'échange d'une sécurité contre une dépendance, ce carrefour où viennent se rencontrer le fond politique du pacte de fidélité religieuse et le fond religieux du pacte d'obligation politique*" (*ibid.*, pp. 23-24).

<sup>10</sup> R. Debray joue sur l'ensemble des significations (étymologiques) du terme : "*Arché en grec veut dire : commencement et point de départ ; mais aussi, et indissolublement, commandement et pouvoir*" (*ibid.*, p. 451).

<sup>11</sup> *Op.cit.*, p. 77. B. Péret fait référence à Churchill, Roosevelt, de Gaulle et Hitler, en ajoutant que "*les métropolitains de toute espèce remercient, du matin au soir le Seigneur du bienfait stalinien*".

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 76.

d'exterminer. Il s'en tient à une conception fort répandue<sup>13</sup> des croyances idéologiques et religieuses selon laquelle celles-ci relèvent de la plus pure illusion et d'un obscurantisme imposé par la contrainte<sup>14</sup>. De même ne voit-il que mystification réactionnaire dans la poésie de la Résistance. La problématique de R. Debray nous invite plutôt à voir dans cette poésie une illustration exemplaire de la fonction mobilisatrice des idées, de la force agissante de toute foi, et du caractère irréductible du sacré dans la vie des sociétés. Si les poètes communistes recourent si aisément au langage du mythe et de la religion (tout en ne pouvant éviter de s'en défendre, matérialisme oblige), c'est, d'une part, parce que ce langage est celui qui convient le mieux au phénomène politique dans ce qu'il a de plus fondamental : la défense du territoire, l'élimination de l'ennemi, le repli sur les valeurs de la communauté (et appartiennent de plein droit à ce langage les thèmes du sacrifice, du martyr, de la résurrection, de la réparation des offenses, etc.). Mais c'est aussi, d'autre part, parce que l'appartenance au Parti communiste est un apprentissage permanent du "théologico-politique" : on y vit par excellence dans la mystique de l'organisation, l'esprit de parti y est la forme achevée de l'esprit de corps, le culte des héros et des dirigeants y réaffirme sans cesse le caractère sacré de la Cause qui réunit tous les membres du groupe<sup>15</sup>.

Le phénomène décisif est donc celui d'une double appartenance, à deux communautés également menacées, ce qui fait jouer à plein une même logique, une même dynamique de la croyance, où se confondent dans un même investissement affectif la Patrie et le Parti. De même que "pour elle un Français doit mourir", pour lui un

<sup>13</sup> R. Debray montre très bien que cette conception est partagée par les marxistes, à cause du schéma qui oppose les infrastructures aux superstructures, les forces (de production) aux formes (de conscience). Pour lui, idéologies et religions sont des processus d'organisation, et le problème décisif est celui de l'efficacité symbolique (de "la force des idées", aussi irrationnelles que soient ces idées) et non celui du déterminisme économique.

<sup>14</sup> Péret croit pouvoir déduire de ce que mythes et croyances sont des impostures artificiellement maintenues que "leur triomphe présent, fruit d'un réflexe d'autruche, loin de signifier leur éclatante renaissance, présage leur fin imminente" (p. 79) - ce que l'Histoire n'a évidemment pas confirmé, tout au contraire !

<sup>15</sup> Nous reviendrons sur tous ces points dans le chapitre suivant. Relevons pour l'instant que selon R. Debray le fonctionnement des partis communistes repose sur deux principes (antagonistes et complémentaires), un principe d'appartenance et un principe de stratégie : "Le principe de stratégie conduirait à transformer le Parti en instrument de lutte politique, centre mobile d'initiatives, d'alliances et de manœuvres, destinées à la réalisation effective du programme initial (l'abolition du capitalisme) : son corrélat idéal serait un Parti-Armée [...] Le principe d'appartenance métamorphose au contraire le Parti en un territoire culturel, doté de ses marqueurs, emblèmes et rituels d'identification, essentiellement consacré à la protection d'une intégrité, et la reproduction d'une singularité : son corrélat idéal serait un Parti-Eglise ("la grande famille des communistes")".

communiste doit se sacrifier <sup>16</sup>. De la poésie qui se charge de célébrer le culte des martyrs et de faire le procès des bourreaux et des traîtres, l'on peut dire qu'elle est indistinctement patriotique et militante, ou qu'elle est pleinement politique si l'on entend par là qu'elle est pleinement religieuse. Mieux encore, c'est de "*communisme poétique*" qu'il faudrait parler puisque le propre de cette poésie est de proposer à ses lecteurs de communier autour des valeurs indispensables à la survie de la communauté. Et les conflits de valeurs liés à la double appartenance ne s'y expriment pas, sinon de façon très allusive, puisque la communauté élective du Parti, tout en préservant son identité propre, est conduite par les circonstances du combat à s'intégrer à la communauté naturelle de la Patrie. L'on peut aussi ajouter avec Régis Debray que c'est l'appartenance "ethnique" qui est première, et qu'en période de crise c'est elle qui l'emporte sur toute autre <sup>17</sup>.

A tous égards, Aragon apparaît ainsi comme le meilleur représentant de ce communisme poétique, étant à la fois le plus militant, le plus religieux et le plus "français". Déjà nous avons noté qu'une même religion de l'amour imprégnait ses poèmes, qu'ils soient voués au culte d'Elsa, de la France ou des héros communistes. Mais l'on s'explique mieux maintenant que le "*Cantique à Elsa*" ou la "*Légende de Gabriel Péri*" soient placés sous le signe du "*chant national*", tout comme *Brocéliande* ou *Le Musée Grévin*. De même peut-on estimer que le thème idéologique de la "*vraie France*" (une France qui est une pure fiction doctrinale) compte moins que la relation privilégiée du poète à "la matière de France". C'est de cette matière que sont faits ses poèmes :

*Et boire et boire les vocables  
Où flambe et tremble la patrie* <sup>18</sup>

Aragon n'en finit pas d'égrener les noms des héros, des régions, des villages de son pays, de puiser dans son histoire, de redonner vie à ses mythes, de parcourir ses paysages, de

---

<sup>16</sup> "*Pour elle un Français doit mourir*" est le titre que Vincent Descombes a donné à une analyse de l'essence religieuse des cérémonies (et des chants) patriotiques (*Critique* n° 366, novembre 1977).

<sup>17</sup> R. Debray écrit : "*La nation a plus d'âme que la classe, parce qu'elle a plus de corps, mais elle a moins d'âme que la petite patrie, parce qu'elle est moins physique*" (*op.cit.*, p. 261). Voici qui pourrait expliquer que les poèmes de Résistance d'Aragon ont beaucoup plaidé en faveur de la sincérité de son patriotisme, pourtant très violemment mise en doute (en 1945) dans un autre pamphlet venu du surréalisme : Georges Henein voit en Aragon un "*exhibitionniste de la ferveur patriotique*", et dans l'ensemble de sa poésie "*l'apogée du bluff contemporain*" (*Qui est Monsieur Aragon ?*, réédit. Le Tout sur le Tout, Paris, 1982, p. 9).

<sup>18</sup> "*Le conscrit des cent villages*" (*in La Diane française, op.cit.*, p. 50). Rappelons que ce poème repose en grande partie sur la simple énumération de noms de villages français : "*Adieu Forléans Marimbault / Vollore Ville Volmerange / Avize Avoine Vallerange...*".

recenser les richesses de son patrimoine. Et il y a quelque chose dans cette recension d'une opération rituelle destinée à rétablir l'intégrité perdue, à recoller les morceaux du territoire, à conjurer la menace mortelle de désagrégation. L'espace clos du poème permet de faire tenir ensemble ce que la guerre a séparé<sup>19</sup>. Les formes poétiques elles-mêmes, on l'a vu, sont reprises ostensiblement de l'héritage français. Car rien de ce qui est national n'est de trop quand il s'agit de résister à ce qui peut arriver de pire à une collectivité : la débâcle intérieure, l'occupation étrangère<sup>20</sup>.

Par comparaison, Eluard apparaît comme un poète beaucoup moins "enraciné". Il n'y a pas chez lui de patriotisme affiché, la France n'est pas même nommée dans ses vers, ni rien de ce qui pourrait l'évoquer concrètement. On n'y rencontre pas d'équivalent du "*Je vous salue ma France*" ou de l'incantatoire "*Mon pays, mon pays, mon pays ...*" de *La Diane française* ; ni non plus de références explicites aux mythes religieux. Ce qui autorise pourtant à le rapprocher d'Aragon, sous l'angle du communisme poétique, c'est que sa poésie est aussi une poésie de la communauté et qu'elle se nourrit des valeurs du communisme doctrinal. Simplement chez lui, il s'agit d'une communauté idéale, située au-dessus des patries, sans territoire autre que celui, proprement utopique, de l'Homme. Sa poésie est une célébration de l'amour fraternel, et elle s'accorde en cela au messianisme marxiste, dont on a vu qu'elle exprimait très clairement la logique manichéenne. On ajoutera maintenant qu'étant une poésie de guerre, une poésie "*d'amour en guerre*" dit très exactement Eluard, elle rend manifeste que le rêve d'"*une foule enfin réunie*" et la conviction qu'"*Il n'y a rien d'essentiel à créer / Que la vie tout entière en un seul corps*", ne peuvent échapper à la logique du politique, qui est une logique du clivage, de l'appartenance et de l'exclusion. Il n'y a pas de "*corps*", même unique, qui soit sans frontières ; pas de "*vie*", même idéalement harmonieuse, sans système de défense ; pas de cité heureuse sans victoire sur "*les soldats du mal*", sans vigilance à l'égard des "*traîtres*" : cette poésie révèle, à son insu peut-être, qu'on n'échappe pas au politique, à travers la façon même d'en imaginer le dépassement (la négation dialectique). Ou pour reprendre

<sup>19</sup> Ceci est clairement illustré par le poème des *Yeux d'Elsa* "*Plus belle que les larmes*", qui évoque tour à tour les régions de France et "*l'orage qui sévit de Dunkerque à Port-Vendres*" (*op.cit.*, p. 87).

<sup>20</sup> L'importance du thème de la débâcle chez Aragon pourrait donc tenir, entre autres raisons, à son intuition profonde du politique ; de même que l'ambivalence de ce thème : ce qui fait le bonheur du collectif (solidité, dogmes, enfermement) peut faire le malheur de l'individu (plus enclin à aimer le fluide, le changeant, le léger) ; mais les plaisirs que l'individu cultive à l'écart du groupe ne sont jamais innocents au regard de la loi du groupe. Raison politique et raison militante se conjuguent chez Aragon pour que l'individu ne puisse jouir de son bonheur privé, de sa "solitude", sans que ceci lui soit imputé à crime, ou lui soit source de mauvaise conscience.

l'image de R. Debray, elle joue Vénus contre Mars, en laissant paraître que la déesse de l'amour ne peut jamais régner que sous la protection du dieu de la guerre <sup>21</sup>.

Ce qui caractérise, par différence, la position de B. Péret et des surréalistes, c'est leur négation de principe du politique (et du théologico-politique) ; c'est leur refus déclaré du "prix à payer" du social : "guerres, religions, institutions" <sup>22</sup>. C'est pourquoi la poésie doit se situer, selon eux, dans une dissidence sans compromis par rapport à tous les dogmes. Le poète n'adhère à rien, il lui revient de "prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents" <sup>23</sup>. En cela son activité est bien le contraire d'une pratique politico-religieuse (elle est a-sociale et an-archique). Elle entend tirer sa valeur de sa portée universelle : "La poésie n'a pas de patrie puisqu'elle est de tous les temps et de tous les lieux" <sup>24</sup>. Voici qui rappelle une vérité couramment admise, à ceci près qu'on se réfère d'ordinaire à une universalité de fait (les hommes partout ressemblent aux hommes, quels que soient les particularismes de tous ordres qui les distinguent, et les opposent). Les surréalistes ne l'ignorent pas, mais ils aspirent aussi à un autre type d'universalité, qui sera le propre d'une humanité émancipée - ce à quoi Eluard souscrirait, tout en prônant le compromis avec la réalité et le combat politiques ; Aragon de même, mais il expliquerait en outre que c'est en retrouvant une patrie que la poésie atteint à l'universel, et contribue à en changer la nature. Les surréalistes, on le sait, préfèrent parier pour un "art révolutionnaire indépendant" <sup>25</sup> estimant que cette indépendance est la condition même de son efficacité révolutionnaire (de sa vertu libératrice). C'est donc en se situant à distance du politique que la poésie demeure fidèle à elle-même : c'était aussi la position de René Char. Et c'est en étant fidèle à elle-même, qu'elle se place à l'avant-garde de la lutte contre l'oppression : cette utopie, Char ne la partageait pas, et agissait d'autant

<sup>21</sup> Cf. R. Debray, *op.cit.*, "Epicure impuissant ou Mars contre Vénus" (pp. 437-442).

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>23</sup> B. Péret, *op.cit.*, p. 75.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>25</sup> L'appel "Pour un art révolutionnaire indépendant", signé d'André Breton et de Diégo Rivera (Mexico, 25 juillet 1938), est un bon exemple de dénégation du politique : il réclame de l'art qu'il participe "consciemment et activement à la préparation de la révolution", et de la révolution qu'elle assure à l'art "un régime anarchiste de liberté individuelle". Ceci, tout en admettant que la révolution a "le droit de se défendre contre la réaction bourgeoise agressive" et qu'elle est "tenue d'ériger un régime socialiste de plan centralisé" ; et tout en déplorant qu'elle ait dans les faits (en URSS) soumis les artistes à la pire des dictatures. Mais A. Breton avait cru trouver en la personne de Trotski (avec qui cet appel a en fait été rédigé) la garantie que la révolution (idéalement "permanente") pouvait accorder aux artistes ce qu'elle ne pouvait que refuser à l'ensemble des citoyens : "aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement !" (Nos citations renvoient à la réédition du texte de l'appel dans le livre d'Arturo Schwarz, *Breton, Trotski et l'anarchie*, U.G.E., coll. 10/18, 1977, pp. 122-129).

plus, sans illusions envers la portée pratique d'une poésie libre, fidèle à ses seules exigences, non plus qu'envers l'effet "libérateur" d'une action soumise à l'impératif politique.

Avant de découvrir comment le débat s'est poursuivi après la guerre, nous dirons pour en terminer avec la poésie communiste de la Résistance qu'elle comporte bien une dimension politique qui la rapproche du réalisme socialiste ; mais que cette dimension s'exprime sous la forme d'un communisme poétique qui lui-même révèle l'inconscient religieux du phénomène politique en général. Chez Aragon surtout, elle est une poésie profondément "située" dans la réalité nationale : elle est française avec conviction et allégresse. Elle est également située dans le temps, celui de la guerre, de "la patrie en danger". Mais pour lui et les poètes communistes, elle était aussi une forme à la fois authentique et transposée de poésie militante : ils avaient donc tout lieu d'y voir non une poésie sans avenir mais l'avenir même de la poésie.



## 2.2. INTELLECTUELS ET ECRIVAINS DANS

### LE PARTI DE LA RENAISSANCE FRANCAISE

*Le résultat de la liberté, c'est qu'on monte sur le dos de l'histoire [...] au dernier stade, quand la technique fera de notre vie et de notre boulot des vrais plaisirs, et pas un esclavage, alors ce sera le fin du fin de la liberté, l'idéal : on montera sur le dos de la nature.*

Jean Kanapa, *Le Procès du juge.*

*L'utopie, c'est le grotesque en rose, le besoin d'associer le bonheur, donc l'in vraisemblable, au devenir, et de pousser une vision optimiste, aérienne, jusqu'au point où elle rejoint son point de départ : le cynisme, qu'elle voulait combattre. En somme, une féerie monstrueuse.*

E.M. Cioran, *Histoire et utopie.*

Grâce à son action héroïque et efficace dans la Résistance, grâce aussi au rôle essentiel joué par l'Armée rouge dans la capitulation de l'Allemagne hitlérienne, le PCF sort de la guerre auréolé d'un très grand prestige. Le courage, le patriotisme sincère de ses militants, le sacrifice de beaucoup d'entre eux ont totalement inversé l'image désastreuse qui était la sienne au lendemain du pacte germano-soviétique. Ses héros, ses martyrs, ses milliers de combattants obscurs imposent le respect ou suscitent l'admiration : au moment de la Libération, "*le Parti ce sont ceux dont on sait qu'ils se sont battus*"<sup>1</sup>. C'est aussi une organisation puissante, disciplinée, implantée partout, dont la cohésion et le dynamisme sont de beaucoup supérieurs à ceux des autres groupements politiques. Son pouvoir d'attraction sur les intellectuels est donc considérable.

Mais sa capacité de les façonner en fonction des services qu'ils peuvent rendre ne l'est pas moins. Nous serons donc attentif au processus de leur intégration, qui est aussi celui de leur "stalinisation". En peu de temps, ils seront prêts à se comporter en intellectuels-de-parti dans les rudes affrontements idéologiques de la guerre froide. Nous montrerons comment ils se sont conformés aux attentes de ce parti, qui fonctionne simultanément à l'enthousiasme et à la discipline. Si le PCF devient par ailleurs un acteur de la politique de reconstruction nationale, qu'il peut s'auréoler de l'adhésion de grandes figures du monde intellectuel, il ne se donne pas encore de véritable politique culturelle. Mais cela n'empêche nullement que des militants prennent sur eux d'offrir à leur parti une première vague de romans politiques, qui préludent à beaucoup d'égards à celle qui suivra, plus abondante et plus concertée, dès que sera venu le temps de la littérature de parti. Le terme de réalisme socialiste ne resurgit toujours pas, mais la chose qu'il désigne se met à prendre corps.

---

<sup>1</sup> Philippe Robrieux, *Histoire intérieure du Parti communiste*, t. II, p. 35.

### 2.2.1. L'intégration des intellectuels

Dans le sillage des adhésions de la Résistance et de la Libération les effectifs du PCF s'accroissent dans de fortes proportions pendant les deux premières années de l'après-guerre <sup>1</sup>. Parmi les nouveaux venus, on compte une majorité de jeunes, idéalistes, enthousiastes, décidés à donner le coup de grâce à la vieille société, qui s'est honteusement compromise dans la collaboration avec l'ennemi. Selon G. Cogniot, *"le Parti communiste et la Résistance apparaissaient comme la force jeune, la force de renouvellement. Tout était changé ou semblait sur le point de changer. On assistait à la deuxième étape de la transformation du PCF en un parti de masse puissant, la première ayant été celle du Front populaire"* <sup>2</sup>. De grands compagnons de route franchissent le pas, savants, artistes, intellectuels (Langevin, Picasso, Francis Jourdain, Fernand Léger, etc.), ce qui va autoriser le Parti à revendiquer le titre de *"parti de l'intelligence"*. Au-delà de ses propres rangs, son autorité morale est incontestable, en particulier sur tous ceux qui, réformistes, chrétiens, patriotes, progressistes, ont combattu pour libérer la France de l'ennemi en escomptant bien que l'ordre social qui avait conduit à la débâcle et à la capitulation ne serait pas restauré. C'est pourquoi, à bien des titres, sa puissance réelle ne se mesure pas simplement au nombre de ses adhérents. Elle réside plutôt, en beaucoup de domaines, dans sa capacité à occuper le terrain et à mobiliser les énergies : à travers ses militants ou par sympathisants interposés, il anime quantité d'associations, de comités, d'organisations de toutes sortes, qui le rendent présent et actif dans tous les rouages de la société et parmi toutes les couches de la population <sup>3</sup>.

Dans le monde du travail, sa puissance lui vient aussi de la mainmise immédiate sur les comités d'entreprise (créés début 1945), ainsi que de la CGT, reconstituée et

---

<sup>1</sup> Le P.C. revendique plus de 500.000 adhérents en 1945, et près d'un million deux ans plus tard : toutefois, Ph. Robrieux a montré qu'il fallait corriger ces chiffres à la baisse : il estime qu'il n'y a *"probablement pas beaucoup plus de 500.000 communistes au début de l'été 1947"*, mais, ajoute-t-il, *"c'est là un chiffre qui ne satisfait pas la direction"* (*ibid.*, p. 207).

<sup>2</sup> *Parti pris*, tome II, p. 15.

<sup>3</sup> Citons, par exemple, le Comité National des Ecrivains (CNE), l'Union des Femmes Françaises (UFF), l'Association Républicaine des Anciens Combattants (ARAC), l'Union des Jeunes Républicains de France (UJRF) - qui fédère début 45 de multiples organisations de jeunesse ; s'y ajoutent de nombreuses associations de déportés, de familles de fusillés, des cercles d'intellectuels et de diverses catégories professionnelles, associations qui ne sont jamais dites "communistes".

réunifiée (sous la direction de Benoît Frachon), et qui apparaît comme le porte-parole qualifié de ceux qui subissent les conditions de vie très difficiles de l'après-guerre. Le PCF. réussit, par conséquent, à mobiliser d'immenses foules, lors du 1<sup>er</sup> mai 1945, de la montée au mur des Fédérés du 28 mai, ou le jour du 14 juillet <sup>4</sup>. Ces démonstrations rituelles sont de grands moments d'exaltation et de communion intenses, que le Parti a l'art d'orchestrer parfaitement, de même qu'il s'entend à entretenir l'émotion, l'indignation ou la colère, en dénonçant les faiblesses de l'épuration, le sort trop doux réservé au traître Pétain ou les agissements antifrançais des trusts ; en continuant de célébrer de jour en jour ses martyrs, ou en organisant l'accueil pathétique des déportés.

L'audience et le rayonnement du P.C. se mesurent également à l'abondance et au succès de ses organes de presse, ainsi qu'au rôle joué par la diffusion militante <sup>5</sup>. *L'Humanité* tire à plus de 500.000 exemplaires en 1946, *Ce Soir* à plus de 400.000, auxquels il faut ajouter pour ce qui est de la presse quotidienne une dizaine de journaux régionaux, qui représentent un total de près de 450.000 exemplaires (fin 1946). La presse du Parti, ce sont aussi des hebdomadaires comme *La Terre* (destiné au monde paysan), *France-Nouvelle*, *Action* ou *Les Lettres françaises* ; c'est encore la revue théorique mensuelle des *Cahiers du communisme* (destinée à l'ensemble des cadres du Parti), qui joue un grand rôle dans la diffusion de la ligne politique, également répercutée par de très nombreux documents intérieurs, comme *Apprendre* ou *La Vie du Parti* <sup>6</sup>. Il convient enfin de mentionner la masse impressionnante des affiches, des tracts, des brochures destinées à la diffusion publique, pour avoir une idée des ressources du PCF en matière de propagande.

Le parti issu de la Résistance est donc tout le contraire d'un parti marginalisé : profondément inséré dans toutes les mailles de la société française, admiré ou redouté, il est bien sûr une pièce maîtresse de l'échiquier politique. Une fois levée l'hypothèque révolutionnaire, il va faire la preuve de ses capacités à participer à l'exercice du pouvoir. A la Libération, il est la seule véritable force politique organisée, en face de cette autre

<sup>4</sup> Philippe Robrieux fait une description précise de ces grandes manifestations, où l'on scande "Pétain, aux ordures !", "Les ouvriers au boulot, les traîtres au poteau", "Epuration totale !", etc. (*ibid.*, p. 100-104).

<sup>5</sup> Nous reviendrons, avec l'étude des romans réalistes-socialistes, sur l'importance de la vente militante de *L'Humanité* (et de *L'Humanité-Dimanche*), diffusion organisée au sein des Comités de Défense de *L'Humanité* (CDH).

<sup>6</sup> C'est à travers ces documents que les militants complètent leur formation politique et reçoivent les directives et les conseils dont ils ont besoin dans leurs activités quotidiennes. Ils sont donc un facteur essentiel de cohésion et d'orthodoxie.

force, d'une nature bien différente, qu'incarne le général de Gaulle (chef du gouvernement provisoire depuis le 3 juin 1944). Celui-ci sait depuis 1942-1943 qu'il va devoir compter avec les communistes et leur faire certaines concessions, pour mieux limiter leurs ambitions. Sans entrer dans le détail de cette opération, nous rappellerons quelques-unes des péripéties les plus significatives par lesquelles le P.C. en vient à se comporter en allié précieux du pouvoir dans les tâches de la reconstruction nationale.

Dans un discours prononcé le 27 octobre 1944, J. Duclos appelle au renforcement des gardes patriotiques <sup>7</sup>, c'est-à-dire des groupes de résistants en armes qui ont, dans de nombreux cas, pris en mains les affaires locales, en se substituant aux autorités compromises dans la collaboration, et qui exercent aussi une sorte de contre-pouvoir par rapport aux responsables désignés par le gouvernement provisoire. Ces hommes, qui sont pour Duclos "*la nation organisée militairement pour le maintien de l'ordre républicain*", doivent affirmer la prépondérance de la Résistance intérieure sur le gouvernement qui s'est constitué à Londres et à Alger : ils incarnent "*la nouvelle légalité française*" <sup>8</sup>. Le lendemain de ce discours, qui laisse planer la menace d'une prise de pouvoir populaire, de Gaulle dissout les gardes patriotiques et prononce l'amnistie pour Thorez, qui pourra ainsi rentrer en France (le 27 novembre) et reprendre la direction effective du Parti <sup>9</sup>. Après deux mois d'atermoiement pendant lesquels les militants peuvent encore croire que le grand élan de la Libération va déboucher sur une profonde transformation de la société, Thorez définit sans équivoque la nouvelle ligne politique, devant un Comité central élargi à quatre cents membres (du 21 au 23 janvier 1945), mais en l'absence des grands chefs des maquis : "*un seul état, une seule armée, une seule police !*" Les armes doivent aller aux soldats de la nouvelle armée nationale, achever la libération du territoire est la priorité de l'heure, et "*les comités de la Libération locaux ne doivent pas se substituer aux administrations municipales et départementales pas plus que le CNR ne s'est substitué au gouvernement*" <sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Ces gardes patriotiques sont aussi appelées "milices" dans certains documents communistes (nous en avons cité à la fin du chapitre 2.1.1.), mais le terme avait évidemment l'inconvénient de désigner déjà la Milice du gouvernement de Vichy, de sinistre réputation.

<sup>8</sup> Le discours de Duclos a fait l'objet d'une brochure, "*La lutte des communistes pour gagner la guerre et reconstruire la France*", qui fut mise au pilon quatre mois plus tard, quand Thorez eut défini la nouvelle ligne (légaliste) du Parti.

<sup>9</sup> La mesure de dissolution est d'abord restée sans effet, les communistes continuant d'en appeler à la légalité nouvelle représentée par les gardes patriotiques. Devant le risque d'une épreuve de force, de Gaulle est allé chercher auprès de Staline lui-même la solution, à l'occasion des négociations du nouveau traité franco-soviétique (il s'est envolé pour Moscou le 26, la veille du retour de Thorez). Il aurait obtenu des assurances quant au loyalisme du PCF (cf. Robrieux, *op.cit.*, pp. 77-78).

<sup>10</sup> Cité par Jacques Fauvet, *La IVe République* (Le Livre de poche, 1971, p. 34).

Si certains militants rechignent, aussitôt accusés d'être des trotskistes ou des gauchistes, la majorité d'entre eux acceptent, sans enthousiasme et souvent en se gardant de remettre leurs armes, les arguments que la direction formule à l'appui de sa politique (trop d'éléments troubles, d'anciens miliciens, se sont infiltrés parmi les gardes patriotiques, le peuple français n'est pas prêt dans son ensemble à admettre l'épreuve de force). Dans leur esprit, la révolution n'est qu'ajournée, elle demeure envisageable, peut-être sous une autre forme, pacifique et légale, ainsi que le secrétaire général le laissera entendre un peu plus tard <sup>11</sup>. Il en est peu, probablement, pour soupçonner alors que cette voie spécifiquement française vers le socialisme est en fait interdite par ce que Thorez nommera par euphémisme "*la responsabilité du communisme français par rapport à la situation internationale*" <sup>12</sup> ; ce qui renvoie, bien sûr, à la volonté de Staline de "*maintenir définitivement l'influence de l'U.R.S.S. là où la guerre a conduit les armées soviétiques*" <sup>13</sup>, et aux assurances prodiguées aux Alliés quant au comportement des partis communistes de l'Ouest européen. Toujours est-il que les militants doivent s'en tenir aux priorités résumées dans le mot d'ordre "*S'unir, travailler, combattre*" (mot d'ordre apparu dès le meeting du 28 novembre saluant le retour de Thorez) : au-delà même de la victoire définitive sur Hitler, il faut gagner la bataille du redressement économique, et en particulier la bataille du charbon ; il faut produire, et donc s'opposer au sabotage qui, d'arme qu'il était aux mains des ouvriers patriotes sous l'Occupation, est devenu l'arme du grand patronat et de la haute administration contre la France <sup>14</sup>. Il faut aussi réaliser "*l'union des forces nationales et démocratiques*" <sup>15</sup>, ce qui

<sup>11</sup> Interview, donnée au *Times* (le 18 novembre 1946), destinée à rassurer dans un contexte où certains vivent dans l'obsession d'un complot communiste (cf. Robrieux, *op.cit.*, pp. 181-185).

<sup>12</sup> Cité par Georgette Elgey, *Histoire de la IVe République*, Fayard, 1965, t. II, p. 23.

<sup>13</sup> Hélène Carrère d'Encausse, *Le Grand frère*, p. 50 (Flammarion, 1983). L'auteur récuse l'image classique du "partage du monde" associée à la conférence de Yalta (février 1945), et montre que l'histoire des négociations entre Staline, Roosevelt et Churchill, "*n'est pas l'histoire d'un marché cynique passé avec l'URSS, mais celle d'une négociation ardue pour convaincre un pays victorieux et dynamique d'arrêter sa marche en avant et de ne pas abuser de sa victoire*" (p. 39).

<sup>14</sup> Dans l'article déjà cité "*Maurice Thorez et la France*", Aragon dit du chef de son parti qu'il apporte "*la certitude qu'il ne peut y avoir de Munich de la production*", et il lui fait gré d'avoir dénoncé les menées des trusts et de leurs agents, qui voudraient "*spéculer sur la paresse*", comme ils ont spéculé en 1940 "*sur la lâcheté*". Il fait allusion aussi aux difficultés éprouvées par les militants pour admettre une telle analyse, qui en vient à faire de la grève l'arme des trusts, à encourager le travail non payé, à reprocher aux jeunes ouvriers de prendre du bon temps le samedi soir, etc. - C'est nous qui précisons, Aragon se contentant d'écrire : "*bien des choses qui pour l'instant leur paraissent obscures, déroutantes, incompréhensibles*". Mais de ce qui, dans cette analyse, va à l'encontre des traditions ouvrières, en même temps que des espoirs nés de la Résistance, il conclut seulement qu'il faut la méditer plus longuement...

<sup>15</sup> G. Cogniot, *op.cit.*, t. II, p. 53.

passé un temps par le projet proposé à la SFIO de fusionner avec le P.C. pour former un unique "*parti ouvrier français*"<sup>16</sup>. A défaut de cette union politique, qui aurait pu constituer, le cas échéant, le levier d'un processus révolutionnaire semblable à celui qui se déroulera dans plusieurs pays de l'Est européen<sup>17</sup>, la tactique du PCF est de chercher à pénétrer dans tous les organes du pouvoir, y compris dans l'armée et la police, à étendre partout son influence idéologique, et à faire élire ses représentants dans les élections de toute nature, qui se succèdent à l'époque à un rythme rapide.

On peut considérer que cette tactique ne lui a pas permis de satisfaire ses ambitions proprement politiques, tour à tour combattues par de Gaulle, les républicains populaires (le MRP) et les socialistes : il n'a jamais obtenu les ministères-clés qu'il convoitait, ni, surtout, la présidence du Conseil, et l'éviction des ministres communistes (le 4 mai 1947, dès les premiers mois de la IV<sup>e</sup> République) met un terme brutal à l'expérience de la participation au gouvernement. Mais il reste que, dans les limites imposées à son action par la situation intérieure et le contexte international, il parvient à conquérir de nombreuses positions de pouvoir dans l'ensemble des institutions et des domaines de la vie nationale. Rappelons qu'il obtient 25 % des voix aux législatives d'octobre 1945 et compte cinq ministres dans le gouvernement formé par de Gaulle (le 21 novembre) ; que sa progression se poursuit en 1946 et qu'avec 29 % des voix aux législatives (10 novembre), il atteint le score électoral le plus élevé de toute son histoire, quatre postes ministériels lui étant attribués dans le gouvernement Ramadier (formé le 22 janvier 1947), en plus des titres de ministre d'Etat et de vice-président du Conseil accordés à Maurice Thorez<sup>18</sup>. En ce début d'année 1947, le P.C.F. est donc plus puissant

<sup>16</sup> La proposition visait bien, non à une simple alliance, mais à une fusion sur la base des "*conditions de fonctionnement érigées en dogme par Staline*", et donc tout à fait inacceptables pour les socialistes (Robrieux, *op.cit.*, t. II, p. 106).

<sup>17</sup> Ce scénario de la prise du pouvoir dans la sauvegarde des apparences démocratiques a souvent été décrit, et en particulier par :

- François Fejtő, *Histoire des démocraties populaires*, t. I (Le Seuil, 1952).
- Hélène Carrère d'Encausse, *Le Grand frère* (Flammarion, 1983).
- Jean-Pierre Rageau, *Prague 48* (Complexe, 1981).

Jean Cathala, pour sa part, a raconté en témoin ce qui fut la répétition générale du scénario soviétique de "*rattachement volontaire*", dans les Etats baltes en 1940 (*Sans fleur, ni fusil*, A. Michel, 1981).

<sup>18</sup> Les communistes ont été associés au gouvernement dès la Libération, principalement dans le domaine de la production, avec F. Billoux (Economie nationale), A. Croizat (Travail), M. Paul et A. Lecœur (Production industrielle), Ch. Tillon (Aéronautique). Dans les gouvernements de novembre 1945 et janvier 1947, on retrouve les noms de F. Billoux (Reconstruction et Urbanisme, puis Défense nationale), A. Croizat (Travail et Sécurité Sociale), Ch. Tillon (Armement, puis Reconstruction), M. Paul

que jamais ; il n'a cessé de se renforcer depuis la Libération à travers les péripéties compliquées de la restauration de la République, dont les militants demeurent convaincus qu'elles ne font que préluder à l'instauration d'un régime nouveau, même si chacun peut mesurer combien est vivace l'instinct de conservation de la vieille société. Que l'enthousiasme révolutionnaire ait résisté au désenchantement, pourtant très profond, du retour à l'ordre, on peut le vérifier avec l'exemple des intellectuels, qui nous intéresse au premier chef dans cette étude. Du même coup, c'est leur aptitude à l'aveuglement et à l'auto-négation qui se trouvera à nouveau mise en lumière.

*\* De la croyance à l'orthodoxie*

Il faut d'abord souligner que c'est dans cette période que se recrutent la plupart de ceux qui vont s'illustrer dans la lutte idéologique de la guerre froide, et parmi eux, les futurs théoriciens et les illustrateurs du réalisme socialiste. Mais avant qu'ils en viennent là, il faudra que leur transformation en intellectuels-de-parti se soit accomplie, car beaucoup d'entre eux, au moment de leur adhésion, ne sont nullement prédisposés aux rôles qu'ils vont tenir. Le trait essentiel de cette période, en ce qui les concerne, réside précisément dans le processus d'intégration, de "stalinisation" <sup>19</sup>, auquel ils vont se prêter, avec plus ou moins de réticences. Ce qui est en cause, c'est à la fois la logique de leur attitude d'intellectuels révolutionnaires et le fonctionnement de l'appareil du Parti, dans le contexte propre de l'après-guerre.

On dispose en ce domaine de très nombreux témoignages écrits, auxquels Jeannine Verdès-Leroux a ajouté les témoignages oraux des militants avec lesquels elle s'est entretenue <sup>20</sup>. Une chose qu'elle dit avoir découverte à la faveur de ces entretiens, et qui recoupe nos propres conclusions, c'est l'extrême importance de la guerre, de la Résistance et, inséparablement, de l'exemple soviétique, dans l'adhésion des jeunes intellectuels séduits par le marxisme. Beaucoup d'entre eux ont vécu, dans les formes diverses de la Résistance (ou de la déportation), l'expérience inoubliable de l'amitié, de

---

(Production industrielle, en 1945), auxquels s'ajoutent ceux de L. Casanova (Anciens Combattants et Victimes de la Guerre, en 1945), Georges Marrane (Santé publique et Population, en 1947) et bien sûr M. Thorez (auquel fut confiée la tâche d'élaborer les statuts de la Fonction publique). Soulignons que F. Billoux, devenu ministre de la Défense nationale (poste que le PCF n'avait cessé de réclamer), fut dans les faits privé de toutes ses attributions (cf. G. Elgey, *op.cit.*, p. 244).

<sup>19</sup> Comme précédemment pour le terme de "stalinisme", nous ne désignons pas par "stalinisation" (terme parfois employé par d'anciens militants pour décrire la dénaturation de leur idéal révolutionnaire au contact du Parti) un phénomène aberrant, ou spécifiquement soviétique, mais bien la manifestation particulière, dans l'époque dominée par le modèle stalinien, d'un phénomène permanent dans l'histoire du marxisme et des partis communistes.

<sup>20</sup> *Au Service du Parti (Le parti communiste, les intellectuels et la culture, 1944-1956)*, Fayard/Éditions. de Minuit, 1983.



la fraternité et de l'héroïsme, en même temps qu'ils étaient confrontés à l'incarnation du mal absolu : si le fascisme, Hitler, les camps d'extermination, étaient le Mal, l'intégration dans *"la Famille"* était le remède<sup>21</sup>. Par dessus tout, ils ont donc éprouvé le sentiment exaltant de participer, grâce au Parti, à l'Histoire en train de se faire, et en ont retiré la conviction d'être les acteurs désignés de son progrès. Ainsi en témoignent, parmi beaucoup d'autres, Edgar Morin : *"J'ai chevauché l'Histoire. J'étais au Parti communiste"*<sup>22</sup> ; Roger Vailland : *"Nous étions persuadés que le monde allait changer de face dans les dix années qui allaient suivre. C'était nous qui allions faire cela"*<sup>23</sup> ; ou Claude Roy : *" Il y avait au moins une chose de sûre : puisqu'on était maintenant après la guerre, c'était donc une après-guerre. Une après-guerre, c'est bien connu, ça se définit par la fureur de vivre et la rage de Révolution. Les survivants mettent les bouchées doubles. Ils ont une dure dent contre la vieille société qui a engendré ce massacre"*<sup>24</sup>. Il en va ainsi de tous ceux qui, comme eux, se regroupent autour de l'hebdomadaire *Action* ou fréquentent (ce sont souvent les mêmes) "la rue Saint-Benoît", c'est-à-dire l'appartement de Marguerite Duras : Pierre Hervé, Pierre Courtade, Maurice Kriegel-Valrimont, Jean Pronteau, Jacques-Francis Rolland, Robert Scipion ; ou encore, Robert Antelme, Dionys Mascolo, Gilles Martinet, Jean-Toussaint Desanti, André Ullmann, Jorge Semprun, Clara Malraux, Francis Ponge, etc. Pour eux tous, *"la Révolution était à l'ordre du jour des nuits et des paroles"*<sup>25</sup>.

Si cette conviction est alors largement partagée, nous l'avons dit, par l'ensemble des militants (intellectuels ou non), ce qui retient plus spécialement l'attention avec ceux que nous venons de nommer (mais ils ne sont pas les seuls), c'est qu'ils sont des *"intellectuels autonomes"*, c'est-à-dire des individus intellectuellement armés pour préserver, au moins partiellement, l'autonomie de leur pensée et de leur production<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> J. Verdès-Leroux cite ce témoignage étonnant de Jorge Semprun, déporté à Buchenwald (d'après *l'Autobiographie de Federico Sanchez*, Ed. du Seuil, 1978, p. 128) : *"...tout était clair. Je savais pourquoi j'étais détenu. Au surplus, les méchants étaient d'un côté, les bons de l'autre, comme dans les contes de fées. Et moi j'étais du côté des bons. Le fascisme était le Mal et nous luttons contre le Mal. J'avais vingt ans et j'étais heureux"* (*op.cit.*, p. 72). Quant à *"la Famille"*, laissons la parole à Aragon : *"C'est, dans le langage familier des communistes l'habitude d'appeler le Parti, la Famille. Dans les conditions de l'illégalité, cette expression remplaçait presque toujours dans les conversations, les lettres, le nom même du Parti"* (*"Ecrit pour une réunion de quartier"*, *op.cit.*, p. 32).

<sup>22</sup> *Autocritique*, *op.cit.*, p. 13.

<sup>23</sup> *Ecrits intimes*, Gallimard, 1968, p. 723.

<sup>24</sup> *Nous*, *op.cit.*, p. 117.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>26</sup> Jeannine Verdès-Leroux appelle intellectuels autonomes *"les intellectuels dotés d'une formation universitaire légitime et les artistes ayant une pratique en première personne"* (p. 19) ; ils tiennent leur autorité d'eux-mêmes et de ce que leurs productions sont reconnues en dehors du monde communiste. Elle les oppose aux intellectuels-de-parti, qui doivent tout à l'institution qui les emploie (autorité,

C'est ainsi que le journal *Action* tranche parmi les publications communistes par son ton plus libre, par son style ironique, souvent brillant, son esprit parfois frondeur et indéniablement plus ouvert à la diversité de la vie culturelle. Claude Roy explique :

*Il était peut-être utile au Parti que nous fassions un journal communiste vivant, sans jargon, qui pouvait publier Georges Limbour et Jacques Prévert, Simone de Beauvoir et Jean Duché, Alexandre Astruc et Raymond Queneau entre Wurmser et Garaudy. Mais ce n'était pas par ruse que nous faisons un journal ouvert. Seulement par le jeu naturel des amitiés, de la sympathie" <sup>27</sup>.*

On peut estimer, en effet, que dans les années 1945-1947, comme naguère à l'époque du Front populaire, l'argument de l'utilité prévaut pour la direction du PCF, à l'égard de cette catégorie d'intellectuels qui, de leur côté, y gagnent de pouvoir s'exprimer avec une relative liberté. Chacun y trouve son compte, jusqu'à ce que les circonstances changent et que "*le jeu naturel des amitiés*" soit stigmatisé comme un penchant d'un naturel furieusement bourgeois, et comme la preuve d'un manque coupable d'esprit de parti. Mais il y a plus : la position de ces intellectuels critiques, et pourtant disciplinés, épris de rationalisme et disposés à croire, n'est à la longue pas tenable. Elle revient à s'accommoder de la pratique quotidienne de l'autocensure, puisque, pour l'essentiel, ni les réserves ou les doutes, ni les objections graves, ne peuvent se dire publiquement. On les garde pour soi, on les formule entre amis, sans trop s'avouer qu'il est exclu de pouvoir faire autrement. De même qu'ils subissent "*l'envoûtement de l'Histoire*" (selon l'expression de Kundera), ces intellectuels subissent déjà l'envoûtement du Parti, dans la mesure où ils l'identifient à la Raison historique en marche.

Claude Roy révèle que ses amis et lui allaient jusqu'à se demander : "*Est-ce que nous pouvons rester communistes sans détruire en nous ce qui nous avait fait devenir communistes ?*". Puis il ajoute : "*Le Parti annonçait la naissance d'un nouvel*

---

position, carrière, prébendes, style de vie). En reprenant des termes de Max Weber, elle distingue parmi ces derniers, qui forment "*l'intelligentsia paria*", deux catégories : d'une part, les intellectuels *prolétariodes*, c'est-à-dire en 1945 les jeunes gens le plus souvent venus de la Résistance, "*aspirants-intellectuels*" qui ont dû interrompre leurs études et se sont vu offrir des situations gratifiantes au service du Parti (reporters, journalistes, écrivains) ; d'autre part, les intellectuels *autodidactes*, c'est-à-dire "*les permanents d'origine ouvrière ou paysanne ou de toute petite bourgeoisie*" (p. 101), dont la personnalité est entièrement façonnée par l'éducation reçue au sein de l'institution. Nous avons considéré que les intellectuels prolétariodes forment encore, en 1945-1947, une catégorie intermédiaire : ils sont proches des intellectuels autonomes par leur bagage culturel et critique (acquis en dehors du Parti), et prédisposés par leur statut à se comporter rapidement en intellectuels-de-parti aussi dévoués que les permanents.

<sup>27</sup> *Op.cit.*, p. 118.

humanisme, de l'Homme nouveau, d'un "intellectuel de type nouveau". Robert Antelme disait doucement : *Oui, le Parti a créé un con de type nouveau...*<sup>28</sup>. C'était là une réponse sans illusion ; mais chuchotée entre soi ou laissée à d'autres, en particulier à "ces frères plus ou moins séparés" que l'on se refusait encore à considérer comme des ennemis : *"Les surréalistes et les prévertiens se méfiaient comme de la peste des staliniens, de l'argument d'autorité et de l'autorité sans arguments [...] Quant aux sartriens, ils disaient tout haut ce que les nécessités du combat et les exigences "tactiques" nous obligeaient à penser tout bas, ou à dire entre nous : que l'action de masse contraint à expliquer le monde par grandes masses"*<sup>29</sup>. Ce qui apparaît donc clairement dans l'attitude de ces intellectuels qui ne se veulent pas dupes, c'est qu'ils ne cessent de donner d'abord raison au Parti, en dépit de tout ce qu'ils peuvent lui reprocher, c'est-à-dire de donner raison, du même coup, à ce qui les a conduits à y adhérer, et qui n'est pas de l'ordre d'une argumentation rationnelle.

Evoquant son expérience communiste, Arthur Koestler écrit : *"La foi ne s'acquiert pas par le raisonnement. L'on ne tombe pas amoureux d'une femme, et l'on n'entre pas dans le sein d'une Eglise, par suite d'une série de déductions logiques. La raison peut justifier un acte de foi - mais seulement après coup, et lorsque le fidèle est déjà engagé par son acte"*<sup>30</sup>. L'analogie entre l'amour et la foi (communiste) est éclairante : c'est par une sorte de coup de foudre pour "la Révolution", pour l'idée de révolution, pour les mythes et l'imagerie révolutionnaires, que les jeunes gens adhèrent au parti en lequel s'incarne cette essence idéale ; en lequel elle ne fait que s'incarner<sup>31</sup>. Pour que le Parti communiste soit totalement confondu dans la même ferveur, il faut que s'accomplisse chez le jeune militant tout un "travail d'amour"<sup>32</sup>, au terme duquel sera également résorbé l'écart entre la raison (critique, sceptique) et la foi (entière, indiscutable). La raison peut ensuite s'ébrouer à loisir, mais à l'intérieur du cercle tracé par la foi. L'intellectuel militant est, de fait, un infatigable rhéteur, qui "démontre" et illustre sans cesse les vérités établies par le Parti, au nom de l'amour qui l'anime. Cette conjonction

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 125. C. Roy dit du "surréalisme de bonne humeur de Jacques Prévert et sa bande" qu' "il méprisait jovialement le national-thorézisme tricolore, jactant et patriotique, qui était une des images de marque du communisme français des années 40. Libertaires, ils connaissaient la musique des clairons de l'autorité, et ne l'aimaient pas" (p. 123).

<sup>30</sup> *Hiéroglyphes*, t. I, p. 277 (Le Livre de poche, coll. "Pluriel", 1978).

<sup>31</sup> E. Morin écrit : "J'aimais l'idée de révolution, les chaînes qui se brisent, le mot camarade qui veut dire frère, le partage de tout avec tous" (op.cit., p. 22).

<sup>32</sup> La formule est de Jean Récanati, dans *Un gentil stalinien*, Mazarine, 1980, p. 151.

entre la foi, l'amour et le discours militant, nous l'avons fait apparaître chez les poètes communistes de la Résistance. Nous la verrons s'illustrer plus encore chez les écrivains du réalisme socialiste.

En se penchant lui aussi sur sa propre expérience, Edgar Morin a fort bien mis en lumière la question des intellectuels autonomes, en particulier à travers la notion de "vulgate". Il désigne par là l'espèce de "bible intérieure" qui circulait entre les amis d'Action : une variante du discours marxiste à la fois critique et messianique, lucide quant aux côtés rebutants de l'URSS et du Parti<sup>33</sup> et en même temps destinée à conforter l'espérance révolutionnaire :

*Merveille : on était attirés, non par les justifications officielles du parti, mais pour des raisons souterraines, pour la vieille idée de révolution mondiale, pour le nouveau mythe du salut par l'efficacité historique. Ceci nous permettait de comprendre comme ruses d'efficacité les mots d'ordre du moment, d'accepter le manichéisme tout en demeurant non-manichéens, d'endosser le stalinisme comme seul moyen réaliste d'accéder à la fraternité universelle"*<sup>34</sup>.

E. Morin montre que cette vulgate conduit en fin de compte à justifier le Parti lui-même comme "ruse de la Raison" : à lui donner raison sur le fond même quand il a manifestement tort en telle ou telle circonstance, à racheter l'impureté criante de ses moyens par la pureté incontestable de ses fins. Elle conduit donc à ce que la morale soit absorbée dans la politique, et la politique dans "un romantisme de l'efficacité" vécu comme le réalisme même :

*Nous interprétons tous les traits négatifs du communisme stalinien - terreur, aliénation, ruses - comme autant de signes qui révélaient son adaptation positive au réel. Nous pensions que le stalinisme se mettait au niveau bestial du monde pour s'y agripper et le transformer [...] C'est par la rigueur impitoyable qu'il préparait le règne de la bonté. C'est par la violence et la contrainte qu'il préparait le règne de la justice. C'est en s'adaptant à la plus impitoyable nécessité - la nécessité de vaincre à tout prix - qu'il préparait le règne de la liberté"*<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> E. Morin indique qu'il avait lu le *Staline* de B. Souvarine avant sa "conversion" !

<sup>34</sup> *Op.cit.*, p. 41.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

Ces beaux raisonnements d'intellectuels à "vulgate" sont donc autant de sophismes dérisoires ; sophismes qui nous sont déjà familiers grâce à Aragon. Le contenu de ce qu'il a appelé son "pari" n'est pas très différent de la vulgate élaborée par ses cadets <sup>36</sup>.

Lui aussi s'est efforcé d'accorder sa vision critique à son enthousiasme, de concilier la révolution mythique et la réalité communiste (du PCF, de l'URSS) en ne sortant pas du cercle qui consiste à justifier l'une par l'autre - ce qui serait impossible, à terme, sans "le travail d'amour" qui permet de prêter à la réalité les qualités de l'idéal. Grâce aux privilèges de l'ancienneté et du talent, il a même légué aux plus jeunes une double leçon : que ce travail d'amour (cette idéalisation du Parti, de Thorez, de Staline, etc.) ne va pas sans souffrance, et qu'il réclame de l'intellectuel critique "la passion" de l'autocritique. En témoignage, nous venons de le voir, sa poésie de la Résistance et ses déconvenues de la Libération <sup>37</sup>.

Quand Edgar Morin souligne que la vulgate est inséparable d'une "*psychose de guerre*", entretenue par les circonstances historiques, il nous renvoie à ce qui constitue un trait permanent de l'univers communiste : le Parti est construit sur un modèle de guerre, il est conçu pour mener l'affrontement sur tous les terrains, et pour vaincre dans la guerre des classes. Mais il faut ajouter à cela l'aspect que la vulgate permet précisément d'oublier un temps : à savoir que le communisme implique aussi pour l'intellectuel bourgeois, encombré par sa culture, une guerre douloureuse et interminable contre soi-même <sup>38</sup>. Faute d'y consentir, il se condamne à la rupture, tel E. Morin qui rédigea son *Autocritique* contre le Parti, après être sorti de ses rangs, au lieu de l'avoir faite de l'intérieur, pour le célébrer : au lieu, donc, d'en avoir fait une déclaration de guerre contre lui-même et une déclaration d'amour pour le communisme réel.

Deux observations s'imposent, par conséquent, à propos des jeunes intellectuels qui ont rejoint les rangs du Parti pendant la guerre ou à la Libération :

---

<sup>36</sup> Nous avons analysé les termes et les enjeux de ce pari (fait dès 1934) dans notre 1ère Partie

<sup>37</sup> Nous avons indiqué plus haut qu'Aragon avait dû interrompre brutalement la série de ses éditoriaux de *Ce Soir*, et qu'il avait, à mots couverts, confessé ses torts dans "*Ecrit pour une réunion de quartier*". Il y formule cette règle d'or de l'intellectuel communiste : "*On entre en quelques minutes dans le parti, mais il est vrai que cela peut prendre très longtemps pour qu'on soit à proprement parler un communiste*".

<sup>38</sup> J. Verdès-Leroux souligne le caractère radical et interminable de la rééducation exigée des intellectuels "bourgeois", et dirigée contre "*ce qui les fait intellectuels*" (p. 122). Elle cite ce témoignage édifiant de C. Roy, formulé en 1948 (et non après coup) : "*Etre communiste, le devenir, c'est être en guerre, c'est se mettre en guerre. C'est même entrer en guerre avec soi-même, avec toute une part de soi-même*" (*in Esprit*, mai-juin 1948, p. 749).

1 - L'expérience de la Résistance les a préparés à mener sans faiblesse la guerre des classes : les atrocités du fascisme justifient pleinement le rêve de révolution, c'est-à-dire le rêve d'extirper définitivement le mal de la surface de la terre. "Plus jamais cela !" aurait pu être leur devise. La Révolution vaut donc la peine qu'on s'accorde tous les moyens de la guerre, ne serait-elle qu'idéologique, comme cela va être le cas avec la guerre froide. De ce point de vue, la période 1945-1947, est donc une sorte de bref entre-deux-guerres pour les intellectuels communistes : ces combattants qui achèvent de s'aguerrir.

2 - La vulgate dont parle Edgar Morin (ce "*marxisme vulgarisé, abâtardi*", dit-il) est en fait fort peu différente du marxisme stalinien, puisqu'elle revient à lui donner raison sur l'essentiel, et à justifier les détours de la ligne politique comme autant de ruses de guerre. L'écart critique qu'elle maintient par rapport à l'orthodoxie ressemble comme un frère au cynisme si souvent indissociable de la bonne foi qui anime et justifie les révolutionnaires<sup>39</sup>. Il est de toute façon de trop, à moins que jamais il ne s'exprime ouvertement. Au seuil de la guerre idéologique, retentit déjà ce rappel à l'ordre pour les jeunes intellectuels qui n'ont pas encore tout à fait acquis l'esprit de sérieux du militantisme : "Fini de plaisanter !".

L'on peut donc admettre que la conjoncture historique de la Libération et la logique même de l'adhésion révolutionnaire se sont conjuguées pour transformer rapidement les intellectuels autonomes en intellectuels-de-parti. Les témoignages des anciens militants mettent avant tout en lumière le processus d'intégration dans la machine discursive stalinienne dont ils ont été à la fois les victimes et les complices. J. Verdès-Leroux a montré, en s'appuyant elle-même sur des réflexions de Jean Grenier, que s'illustre ainsi "*un processus plus général*", celui de "*de la transformation quasi-inéluctable de la croyance en orthodoxie*"<sup>40</sup> : la première est de l'ordre du *sentiment*, elle est appel à partager une foi et à fonder une communauté fraternelle ; la seconde est de l'ordre du *système*, elle implique l'exclusion de qui ne partage pas la foi commune, elle renvoie à l'existence d'une communauté de fidèles régie par un ensemble de

<sup>39</sup> Le cas de Pierre Courtade, par exemple, est assez troublant. D'après le témoignage de Jean Récanati, il conservait tout son sens de l'humour même à l'égard du Parti (dont il ne devint membre qu'en passant d'*Action à L'Humanité*, à la demande de Thorez), et connaissait bien les coulisses du pouvoir dans les démocraties populaires. Mais tout en affichant qu'il n'était pas dupe de la dévotion, des rituels communistes et des simplifications de la propagande, il se montrait des plus habiles à les justifier. De cette façon, à ceux dont la foi n'était pas aveugle, Courtade "*était d'un immense secours : prêts à croire, voulant croire, ils aspiraient à une croyance qui fût quand même étayée par des preuves. Ces "preuves", Courtade les leur fournissait*" (*op.cit.*, p. 139).

<sup>40</sup> *Op.cit.*, p. 71. J. Verdès-Leroux se réfère elle aussi au livre de Jean Grenier : *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* (1938), réédition Gallimard, 1967.

conventions. Autrement dit, si la croyance contient en elle-même les germes de sa dégradation en orthodoxie, la transformation devient effective toutes les fois que le croyant consent à se fondre dans la communauté déjà existante des fidèles. Ainsi, la ferveur révolutionnaire mène logiquement à adhérer au Parti, mais le Parti s'empare de cette ferveur pour la tourner vers lui-même (il se désigne comme l'objet du culte). Il ne supprime pas la croyance, il la métamorphose en *discipline* (dans le double sens du terme). Les idéaux de justice, de paix, de fraternité, se traduisent alors en propos dogmatiques et en sentences de guerre, l'appétit de libération tourne en obéissance servile, le tout vécu dans un enthousiasme apparemment intact. Là encore, souvenons-nous d'Aragon et de son "*Lancelot*" : "*Soleil du devenir brûlante discipline*".

Pour compléter cette analyse, il nous faut donc regarder de plus près du côté du Parti lui-même, de ses structures, telles qu'elles ont été reconstituées au sortir de la guerre, de la façon dont elles se sont remises à fonctionner en intégrant la foule des nouveaux militants.

#### \* *A l'école du parti*

Philippe Robrieux a étudié cette question avec beaucoup de précision. Il montre fort bien comment Jacques Duclos, dès avant le retour de Thorez, entreprend de remettre le Parti sur ses rails "*dans le plus pur style stalinien*", en rétablissant l'indispensable centralisme démocratique. Le ton est donné dès la première réunion du Comité central (31 octobre 1944) : le souci de Duclos est de faire respecter la règle non écrite selon laquelle c'est le secrétaire général, dont il faut donc réclamer le retour en France <sup>41</sup>, qui choisit les dirigeants nationaux et à qui il revient de prendre toutes les décisions importantes. Ce ne sont donc pas les cadres issus de la Résistance qui seront promus aux postes les plus élevés, tels Charles Tillon ou Jean Pronteau, mais les cadres de l'ancienne direction, comme Léon Mauvais, François Billoux et Raymond Guyot. Ces derniers sont des responsables dociles, liés par leur connaissance de certains secrets du Parti. De même sont écartés les responsables les plus importants, les hommes de terrain, les chefs de maquis (comme Guingoin, Vernant, Tillon ou Lecœur) qui ont en commun d'avoir agi en 1940 "*sans consulter la direction du Parti ou sans se conformer*

---

<sup>41</sup> Aragon, qui avait déjà rendu hommage à son patriotisme dans *Ce Soir* (10 septembre 1944), rédige un plaidoyer pour le retour en France de "M. Maurice Thorez" (dans le numéro du 19 octobre 1944), en laissant entendre qu'il n'a quitté sa patrie qu'en 1943 (à noter que le "Monsieur" placé devant le nom du dirigeant est l'une des façons qu'a *Ce Soir* de se démarquer de *L'Humanité*...)

*strictement à la ligne générale*<sup>42</sup>, et qui doivent leur autorité et leur aura personnelle à leurs seuls mérites. Car le pouvoir communiste privilégie "ceux qui n'ayant ni ascendant personnel ni autorité propre dans les masses, dépendent entièrement de lui pour leur rôle politique"<sup>43</sup>. Les hommes d'appareil sont donc systématiquement substitués à ceux qui ont pourtant permis au PCF de s'afficher maintenant comme "le parti de la Résistance". Les autres devront se contenter d'un simple rôle d'apparat ou de prestige<sup>44</sup>.

Du même coup, Duclos doit remodeler l'histoire récente du Parti depuis août-septembre 1939 : il faut faire admettre que l'ancienne direction a toujours prôné la résistance au nazisme, qu'elle n'a cessé de l'organiser, et que le mérite principal des actions accomplies par les militants lui revient. Le dernier jour du X<sup>e</sup> Congrès (Paris, juin 1945), le premier de l'après-guerre, Marcel Prenant, ancien chef d'état-major des FTP, à peine rentré de déportation, est chargé de prononcer, en des termes soigneusement pesés, un hommage plus qu'appuyé au secrétaire général, "*inspirateur, guide et chef véritable*" des maquis : "*Salut à Maurice Thorez, le premier en date des combattants sans uniforme contre le fascisme hitlérien et les traîtres ! Salut à Maurice Thorez, le premier des francs-tireurs et des partisans de France !*"<sup>45</sup>. Le plus extraordinaire est bien qu'une affirmation aussi effarante puisse passer, sans susciter le moindre murmure, auprès des milliers de congressistes au comble de l'enthousiasme. La réussite de l'opération apporte en fait la preuve que le mode de fonctionnement du Parti est déjà, à cette date, pleinement rétabli.

La préparation du congrès a été, en effet, menée de main de maître. Il s'est agi, en premier lieu, de faire assimiler aux néophytes les règles du centralisme démocratique, de "*les mouler dans l'esprit du Parti en leur inculquant le sens de la hiérarchie, la*

<sup>42</sup> Ph. Robrieux, *op.cit.*, t. II, p. 42.

<sup>43</sup> *Idem* ; Robrieux montre que la direction du PCF renoue ainsi avec des pratiques en vigueur avant la guerre.

<sup>44</sup> Ch. Tillon a témoigné de sa déception de voir Duclos l'encourager à accepter la proposition de de Gaulle d'être son ministre de l'Air. Pour Robrieux, c'était là "*une manière détournée et efficace, sinon élégante, d'écarter du pouvoir réel dans le Parti le chef le plus prestigieux de la Résistance*" (*ibid.*, p. 26).

<sup>45</sup> Cité par Robrieux, *ibid.*, p. 122 ; dans ses mémoires, M. Prenant confirme n'être pas l'auteur du texte qu'on lui a fait lire devant les congressistes, et dit n'en avoir pas alors mesuré toute la portée : "*Si j'ai lu ce texte, c'est que rentrant tout juste de déportation, je n'étais pas alors en mesure de soupeser le sens de ces termes, dont certains soigneusement étudiés visaient à abuser de notre naïveté (Toute une vie à gauche, op.cit., p. 315)*

Il dit aussi sa surprise d'alors d'avoir été élu membre titulaire au Comité central (sans avoir été d'abord suppléant, comme l'exigeaient les statuts du Parti). Mais il est clair que seul compte pour la direction le profit politique de l'opération : le bénéfice de prestige attaché à cette victime exemplaire du nazisme et la caution donnée à la légende de Thorez.



*pratique de la discipline et d'action et de pensée, ainsi que la règle de l'unanimité"* <sup>46</sup>. Des milliers de réunions de cellule et de conférences de section ont fait comprendre aux jeunes militants que le temps de la spontanéité et de l'initiative personnelle devait prendre fin. Elles ont permis aussi aux représentants de la direction d'opérer la sélection des délégués au congrès, sélection définitivement arrêtée au niveau des conférences fédérales. A partir de là, "*le congrès s'avance sans surprise*", dit Ph. Robrieux, qui décrit ensuite l'ensemble du rituel selon lequel il se déroule : portraits géants des membres du Comité central tombés pendant la guerre et des hauts responsables, panégyriques dans l'ordre hiérarchique de ces dirigeants (par le secrétaire à l'organisation), auto-célébration du "Parti de la Résistance" par les divers orateurs interventions des responsables prestigieux (André Marty, Marcel Cachin) et des chefs FTP déportés (Marcel Paul, Marcel Prenant), ovations et applaudissements savamment gradués, etc.<sup>47</sup>.

L'inculcation du sens de la hiérarchie va de pair avec l'apprentissage du culte du secrétaire général et l'imposition des méthodes autoritaires de direction. Celles-ci s'exercent en particulier dans la nomination des membres du nouveau Comité central : en en présentant la liste aux congressistes, le rapporteur (G. Cogniot) est simplement censé faire part des propositions de la commission politique, les délégués devant se prononcer sur le résultat de ses travaux. En réalité, avant même l'ouverture du congrès, la liste du nouveau Comité central a déjà été arrêtée (par Cogniot, Mauvais et Thorez). La tâche du rapporteur consiste à faire fonctionner "*l'applaudimètre militant*" : à cette fin, il brosse un portrait élogieux de chacun des nouveaux "élus", en ménageant un savant dégradé dans le dithyrambe <sup>48</sup>. Ce qui domine dans le portrait du Numéro Un, c'est bien cette dimension du "culte de la personnalité" qui sera très sensible dans la littérature réaliste-socialiste. Nous vérifierons que la plupart de ses motifs sont déjà

<sup>46</sup> Robrieux, *ibid.*, p. 108.

<sup>47</sup> "*Les dirigeants les plus en vue donnent l'exemple et montrent à la salle comment il convient de moduler les explosions de ferveur ou les manifestations d'estime. Dans le Parti de type stalinien, ovations et applaudissements doivent être strictement hiérarchisés : c'est une "question politique" capitale*" (Robrieux, *ibid.*, p. 124).

<sup>48</sup> Seul Thorez a droit au qualificatif de chef communiste (il en est le "*modèle ferme et clairvoyant*", de même qu'il est le "*champion de l'unité de la classe ouvrière*") ; Duclos est seulement, si l'on peut dire, "*un grand homme d'Etat*" et "*l'animateur de l'unité ouvrière*", etc. (suivent, dans l'ordre, les portraits de Marty, Cachin, Billoux, Ramette, Tillon, Guyot, Mauvais ...). Cf. Robrieux, *ibid.*, pp. 124-127.

esquissés ici, ainsi que dans l'hommage organisé à l'occasion du 45ème anniversaire du guide bien-aimé <sup>49</sup>.

On comprend mieux maintenant comment, chez les nouveaux militants, la croyance se transforme en orthodoxie (pour reprendre les termes de Jean Grenier) : le Parti fonctionne à la fois à *l'enthousiasme* et à *la discipline* ; il fait même de la ferveur (de l'idéalisme révolutionnaire) un devoir politique, du moment que celle-ci se porte sur l'objet qu'il lui désigne : la hiérarchie du Parti elle-même. Il opère la conversion de l'amour idéal pour la révolution en adoration rituelle pour son guide, en faisant du congrès une grande messe, en plongeant le néophyte dans une atmosphère constante de célébration de ses propres mérites <sup>50</sup>. Il persuade que plier le genou est l'expression même de "*l'esprit de discipline librement consenti*", dont, selon M. Cachin, Thorez donne lui-même l'exemple <sup>51</sup>. Il est vrai qu'en faisant preuve de cet esprit de discipline envers Staline <sup>52</sup>, Maurice ne fait que rendre hommage à "la Révolution", dont il est en France le premier serviteur, le plus respectueux des adorateurs. Et la boucle est ainsi bouclée, puisque la croyance trouve alors son plein sens dans l'orthodoxie. Le comprendre c'est accéder à la communauté des camarades, et y accéder c'est le comprendre : quel militant pourrait en effet résister à l'ivresse de cette communion exaltante, vécue non seulement lors du congrès, mais dans les innombrables réunions, les meetings, les manifestations, et entretenue sans cesse dans la presse du Parti ? Certainement pas l'intellectuel autonome (ou prolétaroïde) qui craint par dessus tout de retourner à la solitude qu'on lui dit être caractéristique de son être bourgeois, et à laquelle, souvent, il a échappé grâce à la Résistance. S'il a parfois du mal à vraiment s'enthousiasmer pour les grandes messes orchestrées par la direction ou pour les rigueurs toutes militaires de la hiérarchie, il ne peut pas ne pas avoir compris qu'il n'y a

<sup>49</sup> A la Salle de la Mutualité, le 28 avril : *L'Humanité* du lendemain rapporte que le Comité central, les militants des grandes organisations ouvrières et "*l'élite du monde intellectuel*" sont venus exprimer "*l'attachement de notre peuple au guide clairvoyant et courageux de la démocratie française*".

<sup>50</sup> J. Verdès-Leroux montre que la force du Parti, "*sa capacité d'imposition*", réside "*dans la pure intériorisation, souvent enthousiaste, de ses exigences*", ce qui suppose "*des agents aux dispositions bien particulières*" : des agents capables de transfigurer le Parti en un absolu "*à qui l'on porte amour, pour qui l'on meurt*" (*op.cit.*, p. 153). Ce sont précisément ces dispositions qu'à la faveur de la confusion entre la France et le Parti l'on a vu s'illustrer dans la poésie communiste de la Résistance (à travers les thèmes de l'héroïsme, du sacrifice, du martyr) et que le terme ambigu de "passion" nous a semblé assez bien résumer.

<sup>51</sup> Cité par Robrieux, *op.cit.*, p. 137.

<sup>52</sup> Lors de la réception pour son 45ème anniversaire, après les discours chaleureux qu'on lui a adressés, Thorez rend lui-même hommage au "*commandement génial du maréchal Staline*" (Robrieux, *ibid.*, p. 138).

pas d'autre solution que de jouer le jeu, et qu'un surcroît de discipline peut pallier son manque d'enthousiasme. Mais le plus souvent il succombe à la magie de cette "rencontre physique et mystique avec la classe ouvrière" que constitue l'entrée dans le Parti communiste<sup>53</sup>.

Le cas des jeunes intellectuels prolétaroïdes, qui vont peser d'un "poids décisif dans l'après-guerre", selon J. Verdès-Leroux<sup>54</sup>, mérite d'être précisé. Si certains ont besoin, comme les intellectuels autonomes, de se constituer une vulgate pour justifier par de hautes raisons les aspects les moins séduisants du militantisme communiste, d'autres sont simplement, par leur ignorance et leur candeur, plus malléables et plus désarmés face à cette sorte de rééducation douce que constitue l'imprégnation dans la vie quotidienne du Parti. Le témoignage de Jean Récanati est éclairant (il a dix-neuf ans quand il donne son adhésion, en octobre 1944, il est admis à l'Ecole centrale du Parti, et devient très vite un permanent) :

*La rapide métamorphose qui m'a mué en petit bolchevik me paraîtra non pas métamorphose mais cheminement naturel. C'est que, au moment de mon adhésion et de mon accession à la permanence, j'étais fait d'une pâte qui n'avait pas encore "pris" !*

*On ne m'a pas véritablement pétri : je me suis pétri moi-même par accoutumance progressive au Parti, à son messianisme, à ses rites, à la chaleureuse présence des camarades. Seul dans la vie j'étais entré pour participer à une communion, pour mettre un terme à une dérégulation. J'ai adhéré, puis, très naturellement, j'ai épousé le Parti en ce sens (entre autres) que je me suis modelé sur lui "*<sup>55</sup>.

De l'Ecole centrale il montre qu'à la faveur de la transmission des connaissances théoriques et politiques, elle opère une véritable restructuration de la personnalité, qu'elle "joue sur les âmes autant et plus que sur les cerveaux"<sup>56</sup>. Mais, plus important encore, il établit que c'est l'immersion dans la vie même du Parti, à travers ses différents aspects, qui façonne "l'homme nouveau" qu'est le militant communiste : "Tout le Parti était école". Autrement dit, "l'ingénieur des âmes", c'est le Parti lui-même (c'est d'abord

<sup>53</sup> J. Verdès-Leroux, *op.cit.*, p. 77.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 99 ; ces intellectuels donneront massivement dans le jdanovisme, et le PCF se servira de leur dévotion pour faire pression sur les intellectuels autonomes, plus réservés (en matière culturelle).

<sup>55</sup> Récanati, *op.cit.*, p. 151.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 176.

lui, avant même que l'écrivain ne soit convié à jouer ce rôle). Et l'essentiel de son action éducative est "*de l'ordre de la communion*", car tout est agencé pour produire et reproduire sans cesse "*l'adhésion affective, la plus organique de toutes les formes d'adhésion*"<sup>57</sup>. Ce qui importe donc le plus dans l'adhésion politique du néophyte, ce n'est pas la politique, c'est *l'adhésion*, dans le sens plein du terme.

Edgar Morin rapporte qu'un ami, à qui il avait fait part de son intention de devenir communiste, l'avait ainsi mis en garde : "*l'idéal, quand on est au parti, c'est de ne pas faire de politique*"<sup>58</sup> ! Le paradoxe touche juste : il n'y a pas, en effet, à y faire de politique, puisqu'on l'y trouve déjà toute faite. Elle est l'apanage des grands dirigeants, la tâche du militant est de la faire sienne, de se l'incorporer si intimement qu'il pourra croire l'avoir formulée lui-même. S'il lui arrive de se poser des questions, qu'il soit assuré d'en toujours trouver les réponses dans *L'Humanité* ou dans l'abondante "littérature" mise à sa disposition, depuis les brochures qui consignent les discours des dirigeants jusqu'aux "classiques" du marxisme, dûment annotés par les camarades compétents. Cette masse d'écrits est destinée à être commentée (selon les cas, sur les lieux de travail, dans les réunions de cellule ou dans les écoles du Parti), elle est faite pour être apprise, citée et récitée en toute circonstance<sup>59</sup>. L'information ainsi transmise ne circule pas, à proprement parler : elle descend, puisque les réseaux de communication au sein du Parti sont eux aussi commandés par la structure hiérarchique. On discute évidemment beaucoup entre militants, mais les thèmes et le cadre des discussions sont fournis par l'institution. En dépit des apparences démocratiques, la base ne participe pas à l'élaboration de l'information politique. Quant aux intellectuels qui sont davantage concernés, ceux qui travaillent dans le secteur de la presse, leur marge d'initiative n'est pas nulle, en particulier dans le domaine culturel<sup>60</sup>, mais elle est étroitement circonscrite : il leur revient, avant tout, de produire les arguments à l'appui de la ligne politique.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 174-176 ; nous avons déjà utilisé l'expression d' "*adhésion affective*", sans citer J. Récanati (et avant d'avoir lu son livre) ; elle correspond tout à fait à "*l'attitude lyrique*" telle que l'a analysée Milan Kundera, et au "*principe d'appartenance*" décrit par R. Debray.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>59</sup> *Histoire du Parti communiste (bolchevik) de l'URSS* (Edit. Sociales, 1939, réédit., 1946) est le grand livre de référence ; il existe des écoles du Parti de divers niveaux, l'École centrale étant réservée à une élite peu nombreuse (deux ou trois sessions annuelles de vingt-cinq élèves chacune) : y être admis est "*un grand honneur*" et "*le signe annonciateur de ce qu'on eût appelé ailleurs un avancement*" (*ibid.*, p. 13) - mais que l'esprit de parti interdisait évidemment de nommer tel.

<sup>60</sup> Nous l'avons indiqué pour l'hebdomadaire *Action* ; nous le vérifierons aussi avec *Les Lettres françaises*.

La façon dont la ligne elle-même est définie, par le sommet de la hiérarchie, découle directement de la structure de l'appareil et de ses règles de fonctionnement :

- le *secrétaire général* a seul la responsabilité de l'orientation politique ; c'est lui qui a le contact avec le parti soviétique, et il lui incombe d'apprécier l'apport du parti français à la politique générale du mouvement communiste international <sup>61</sup> ;

- le *Secrétariat* est "*composé d'un nombre restreint d'hommes triés sur le volet*" <sup>62</sup> (ce sont, en 1945, Duclos, Marty, Mauvais et Havez, le secrétaire administratif) ; il examine avec le secrétaire général les questions confidentielles, les problèmes les plus délicats de la mise en œuvre de la ligne. Son rôle ira décroissant dans les années du "culte de la personnalité" ;

- le *Bureau politique* sert de courroie de transmission : "*on y entend des rapports déjà entièrement confectionnés au Secrétariat. Le souci dominant est de les "enrichir", de les perfectionner, de les adapter le mieux possible à l'usage qu'on entend en faire plus bas, c'est-à-dire au Comité central dans un premier temps, puis dans le parti et autour dans un second temps. On y vote rarement. On n'y parle jamais après le secrétaire général, dont l'intervention sert de conclusion*" <sup>63</sup> ;

- le *Comité central* est définitivement installé (à la Libération) "*dans le double rôle d'une chambre d'enregistrement et d'un organisme destiné à faciliter l'assimilation par l'ensemble du Parti de la politique décidée en haut*". Ses réunions sont préparées par les instances supérieures, et ses membres prennent l'habitude de n'intervenir que "*pour expliquer ce qu'ils ont fait et en quoi la situation de leur secteur fait ressortir la justesse des décisions prises par la direction*" <sup>64</sup>.

Les militants promus aux échelons supérieurs de la hiérarchie sont les premiers à donner l'exemple de la discipline, ce qui conforte leur autorité sur les cadres fédéraux, sur les dirigeants de section et de cellule, et sur l'ensemble des militants de base. La structure hiérarchique et le cloisonnement qu'elle implique ont pour effet d'établir une

<sup>61</sup> Nous nous référons à nouveau à Ph. Robrieux, *op.cit.*, pp. 134-135.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 145.

distance entre dirigeants et dirigés. Mais le fait que ces derniers ne participent pas à l'élaboration de la ligne politique n'est pas perçu par eux comme une frustration. Les dirigeants, qui apportent les solutions, sont au contraire valorisés : ils sont "ceux qui savent" <sup>65</sup>, par rapport à ceux qui doivent apprendre. Le savoir à la fois réel et mythique qui leur est prêté légitime en retour leur statut et leurs fonctions. Ils sont *a priori* "les meilleurs" des communistes, respectés et adulés comme tels <sup>66</sup>. La distance est donc à la fois constamment ressentie et acceptée : *eux*, les dirigeants, sont tout comme *nous* des camarades, et tous ensemble nous sommes "le Parti". C'est bien pourquoi chacun peut nourrir la croyance qu'une telle communauté ne peut pas se tromper. L'unanimité, obtenue grâce à la discipline librement consentie, garantit que les communistes vivent dans la vérité. Telle est l'illusion consubstantielle au centralisme démocratique.

Rappelons toutefois, pour conclure ce chapitre, que les intellectuels autonomes (ou prolétaroïdes non encore intégrés dans l'appareil) ne partagent pas toujours cette illusion, en 1945-1947, comme l'indique E. Morin : "*Nous ne pensions pas que le parti avait toujours raison*", selon le dogme de l'infailibilité stalinienne. *Nous pensions que le parti était dans la raison*" <sup>67</sup>. C'est là une astuce typique de la vulgate, et une nuance assez chimérique. E. Morin indique lui-même aussitôt après que les présupposés d'une telle attitude, liés à "*l'hypostase du parti*", impliquaient qu'elle ne pouvait faire illusion très longtemps : "*Tout ceci devait conduire nécessairement, avec le temps, au credo quia absurdum : on a raison d'avoir tort, avec le parti, et on a tort d'avoir raison, contre le parti*" <sup>68</sup>. Nous avons montré, en effet, qu'avec ou sans vulgate, la nature même de la croyance révolutionnaire (idéaliste et messianique) en même temps que la nature de l'adhésion (affective et non critique) disposent les néophytes à être captés par les structures de l'institution, par les rituels et les codes qui régissent la vie dans le Parti. Elles les disposent du même coup à accepter dans tous ses aspects la ligne politique. Nous avons vu aussi que la croyance révolutionnaire est à l'époque indissociable de l'expérience de la Résistance : le journal *Action*, en particulier se définit par la volonté

<sup>65</sup> J. Verdès-Leroux cite le témoignage de Joris Ivens, ancien compagnon de route, pour qui circulait chez les militants une "*sorte de mythe*", à savoir : "*à la direction du parti, ils savent mieux que nous*" (*op.cit.*, p. 117). Dans les faits, cela se traduisait pour les dirigés par l'ignorance dans laquelle ils étaient tenus quant aux décisions qui les concernaient.

<sup>66</sup> Nous aurons l'occasion de le vérifier avec l'étude des romans réalistes-socialistes, et nous nous interrogerons sur la nature de l'élitisme paradoxal cultivé par les communistes.

<sup>67</sup> *Autocritique*, *op.cit.*, pp. 56-57.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 57.

de rester fidèle à ses idéaux <sup>69</sup>, et même un journal comme *Combat* fait sa devise de la formule : "*De la Résistance à la Révolution*". Mais malgré l'usage fréquent de l'expression "*la ligne de la Résistance*", celle-ci ne constitue pas un véritable programme politique <sup>70</sup>. En revanche, le PCF détenteur d'un tel programme, revendique précisément le titre de "*Parti de la Résistance*" et se pose, par là même, en gardien des valeurs qui furent celles des résistants (fraternité, courage, justice, démocratie, etc.). Plus exactement, il s'autorise à faire un usage politique de l'invocation de la Résistance, aidé en cela, nous l'avons vu, par ses poètes. La célébration incessante de ses martyrs et le culte rendu à ses héros renforcent l'adhésion affective des militants et servent d'argument dans le combat politique. Ainsi en est-il de sa façon de se désigner également comme "*le Parti des 75.000 fusillés*" <sup>71</sup>. Comme le dit J. Verdès-Leroux, c'est un Parti communiste "*ivre de deuil et de gloire*" qui devient, dans l'immédiat après-guerre, "*puissamment attirant*" <sup>72</sup>, surtout pour des intellectuels pressés d'assister aux noces du rêve et de l'action après en avoir vécu les fiançailles. Mais, la guerre à peine terminée, ce parti transforme les jeunes résistants en anciens combattants, tout en les préparant à lutter dans "*la nouvelle Résistance*" (contre la bourgeoisie impérialiste, contre "l'occupant" américain). C'est-à-dire qu'il leur confisque la politique, dans le moment même où il en fait la continuation de la guerre par d'autres moyens.

---

<sup>69</sup> L'éditorial du premier numéro (9 septembre 1944), signé de M. Kriegel-Valrimont, proclamait : "*Les hommes torturés, les femmes déportées, ceux du maquis et ceux des barricades continueront leur action. Ce journal exprimera leur volonté et dira leur effort*".

<sup>70</sup> J. Fauvet exprime ainsi cette idée : "*Si la Résistance n'a pas été une révolution politique, elle a été et voulu être une Révolution économique. Son programme, adopté le 15 mars 1944 par le CNR, est d'une rare pauvreté idéologique. Il ne propose aucune pensée ni même aucune ligne d'action politique, en dehors du rétablissement des libertés*" (*La IVe République*, op.cit., p. 40).

<sup>71</sup> G. Elgey indique qu' "*un recensement officiel évalue à 29.620 personnes l'ensemble des Français fusillés sous l'Occupation*" (op.cit., t. I, p. 16) ; mais il lui semble probable que le chiffre de 75.000 corresponde au nombre des communistes français victimes du nazisme.

<sup>72</sup> Op.cit., p. 73.

## 2.2.2. La politique culturelle du PCF

Devenu à la Libération le plus important parti politique français, jouissant d'un prestige sans précédent grâce à son action dans la Résistance (à un moment où l'U.R.S.S. a fait oublier les mauvais souvenirs du pacte de 1939), attirant à lui nombre d'étudiants et d'intellectuels, aspirant à participer pleinement au gouvernement du pays, le P.C.F. s'efforce de contribuer à la reconstruction économique mais aussi d'apparaître comme l'animateur d'une "*renaissance morale et intellectuelle*"<sup>1</sup>. Cependant, il ne se donne pas encore, dans les années 1945-1947, de véritable politique culturelle. Nous savons qu'il ne possède aucune tradition d'accueil des intellectuels et des artistes, si ce n'est celle de la méfiance, qui a jusqu'alors prévalu même quand elle s'est doublée, à partir du Front Populaire, de la célébration tapageuse de quelques grands noms. Nous savons aussi que cette attitude ne remet jamais en cause, même dans les phases les plus libérales, le sacro-saint principe de la vigilance idéologique ; et tout naturellement, ce principe s'exercera dans toute sa rigueur quand le PCF, à partir du congrès de Strasbourg (juin 1947), se donnera les moyens d'organiser et de contrôler le travail des intellectuels, des écrivains et des artistes.

Pour l'instant, "*la politique du Parti en matière de littérature et d'art est hésitante et contradictoire. Il persiste en son sein des tendances ouvriéristes et prolétariennes qui regimbent devant une littérature de résistance où le contenu de classe n'est pas évident*"<sup>2</sup>. Pourtant il est exclu de renoncer au bénéfice de prestige tiré de la notoriété d'un Eluard ou d'un Aragon ; "*en fait, poursuit P. Daix, le parti souhaiterait une exaltation des hauts faits de la Résistance, actualisés par ceux de cette bataille de la production qu'il demande à la classe ouvrière de mener pour la reconstruction de l'économie dévastée. Bref, quelque chose qui se rapprocherait du modèle soviétique*"<sup>3</sup>. Autrement dit, la tentation de transposer en France la doctrine du réalisme socialiste existe déjà à ce moment-là dans les rangs du

<sup>1</sup> Maurice Thorez, rapport au X<sup>e</sup> Congrès (Paris, 26-30 juin 1945), in *Une politique de grandeur française*, Edit. Sociales, 1945.

<sup>2</sup> Pierre Daix, *Aragon, une vie à changer*, op.cit., p. 345.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 345.



Parti. Mais en faire officiellement la référence d'une politique culturelle, qui devrait aussi se donner les moyens de ses objectifs, ne manquerait pas de tempérer l'enthousiasme de bien des militants et sympathisants encore étrangers à "l'esprit de parti". Une fois mieux éduqués et mieux intégrés dans des structures adaptées aux impératifs de la lutte idéologique, la plupart d'entre eux s'engageront à fond dans une telle politique. Il reste qu'à travers les hésitations et la relative détente des années 1945-1947, le terrain aura été largement préparé.

Dans son long rapport au X<sup>e</sup> congrès, Thorez n'aborde que très rapidement le thème de "*la renaissance morale et intellectuelle*", et il renvoie ses auditeurs aux interventions de Georges Cogniot et de Roger Garaudy<sup>4</sup>. C'est donc là qu'il faut trouver les formulations les plus conformes aux vœux de la direction. Les deux orateurs ne manquent pas de saluer longuement les grands noms qui viennent de rejoindre les rangs du PCF, que Cogniot désigne, non sans audace, comme étant désormais "*le parti de l'élite et de l'intelligence*", tandis que Garaudy proclame d'entrée de jeu : "*les plus grands maîtres de la pensée et des arts sont parmi nous ou près de nous*". Cogniot rend hommage à la tradition humaniste et à l'enseignement laïc, ainsi qu'aux écrivains qui ont chanté les prouesses du peuple tout en luttant l'arme au poing ; puis il salue la création de l' "*Union Nationale des intellectuels*", fondée à partir des différentes organisations du Front national et destinée à "*assurer le rayonnement, la rénovation et la grandeur de la pensée française*"<sup>5</sup>. La perspective qui prévaut ici est donc celle, comme dix ans plus tôt, d'un large rassemblement placé sous le signe de l'humanisme et de la tradition rationaliste : "*Nous sommes les adeptes de la seule doctrine de l'efficacité, de l'optimisme rationnel et du développement illimité de l'homme*"<sup>6</sup>. C'est pourquoi la mention faite des écrivains communistes, si elle est destinée à honorer le Parti en tant que tel, suggère aussi que leurs créations ont une véritable portée nationale :

*Dans le domaine de la littérature, notre Parti, le Parti d'Anatole France et de Barbusse, a la fierté de compter parmi ses membres Aragon et Paul Eluard, les deux*

<sup>4</sup> Ces deux interventions font immédiatement l'objet d'un tiré à part : *Les intellectuels et la Renaissance française*, édit. du PCF, 1945.

<sup>5</sup> Cette association, qui dépérira très vite, est créée en avril 1945 ; elle est présidée par Georges Duhamel (alors secrétaire perpétuel de l'Académie française), Aragon est l'un des vice-présidents, et Joliot-Curie son secrétaire général. Elle se dit indépendante "*du gouvernement, des partis politiques, des églises, des écoles philosophiques et de tous groupements extérieurs*".

<sup>6</sup> G. Cogniot, *ibid.*

*plus grands poètes français de la génération contemporaine, et en même temps les créateurs d'une nouvelle école, les artistes et les maîtres de la renaissance de la poésie française, dont ils ont fait une poésie vivante et vibrante, qu'ils ont remis à sa place d'honneur dans la vie populaire " 7.*

Le terme d' "école" utilisé ici est fort commode puisqu'il peut aussi bien s'entendre dans le sens qu'il reçoit en histoire de l'art (les grands maîtres du temps font école) que laisser affleurer une signification plus militante bien propre à flatter l'oreille des congressistes. Dans un cas comme dans l'autre, ce statut de "maître" conféré à Eluard et Aragon est en soi discutable et leur "école" d'une étrange nature. Cela apparaît mieux encore avec l'exemple pris ensuite dans le domaine de la peinture :

*Notre parti, qui fut le parti de Paul Signac - et qui d'ailleurs n'impose bien entendu à ses adhérents aucune esthétique particulière - est aujourd'hui le parti de Picasso, autour duquel se développe une jeune école de peinture chaude, colorée et populaire, celle des Fougeron, des Pignon, déjà si justement célèbres" 8.*

- En fait, si Picasso est aussi hâtivement désigné comme le maître de Fougeron et de Pignon (et de tous ceux dont le pluriel accolé à leur nom laisse supposer l'existence), c'est que "*le parti de Picasso*" se place quant à lui en position d'intercesseur entre le maître et ses disciples <sup>9</sup>. Grand seigneur, le Parti n'impose aucune esthétique particulière ; mais il fait plus : il suscite la création d'une école de peintres communistes, lieu de ralliement de tous les artistes qui auront le souci du peuple et où les individualités créatrices sont appelées à s'épanouir plus pleinement. La communauté chaleureuse de l'école renvoie à celle du Parti, lui-même immergé au cœur de la collectivité nationale.

Ainsi Garaudy, de son côté, peut-il avancer que les peintres "*se sont mis à travailler pour la masse de la nation*". La preuve en est péremptoire : "*Picasso est en train de faire le portrait de Thorez, Pignon celui de Duclos, Fougeron celui de Cachin...*" Admirable

<sup>7</sup> *Ibid.*, rapport de G. Cogniot.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Nous verrons que c'est Fougeron qui se verra promu maître et chef de file de l'école réaliste-socialiste de peinture, tandis que Picasso et Pignon resteront à l'écart.

division du travail pictural, ajustée à une commande sociale qui remet en honneur un art du portrait qui appartient aux meilleures traditions nationales <sup>10</sup>. "*Entrer au Parti, pour un artiste, c'est accepter, c'est vouloir le risque d'une conversion à la grandeur*", précise Garaudy - formule qui, replacée dans son contexte, peut s'entendre ainsi : se convertir à la grandeur c'est choisir de servir le Parti en se faisant "*communiste vingt-quatre heures par jour*", car c'est à travers son travail de créateur aussi que l'artiste doit se comporter en communiste. Il s'agit donc de ne surtout pas imiter le peintre qui a su "*prendre la mitrailleuse de la Résistance*", mais qui se remet à peindre "*pour un cénacle de snobs et de décadents*"<sup>11</sup>.

Pas d'esthétique communiste donc, mais une conception exigeante de l'artiste-militant, qui n'est sans rapport avec celle qu'Aragon réclamait depuis dix ans. Et comme lui, Garaudy développe le thème plus général de l'intellectuel stérilisé par le fonctionnarisme bourgeois, menacé d'être transformé, dans "la France des deux cents familles" en "*un sophiste sans volonté et un individualiste forcené*". Mais le remède est heureusement aussi évident que le mal : "*nos intellectuels ont appris à servir le Parti en citoyens, ils n'ont pas encore appris à le servir en intellectuels*". Et ils en sont là parce qu'ils demeurent trop timorés face aux perspectives qui s'ouvrent devant eux : l'ouvriérisme dont ils souffrent n'est pas l'expression de la méfiance envers eux de la classe ouvrière, mais celle d'un "*complexe d'infériorité*" qui leur est strictement imputable. Bref, c'est "*une déviation d'intellectuel*", clame Garaudy. On peut d'ailleurs penser que ce faisant il invite de leur côté les militants ouvriers à enfin accepter les intellectuels en tant que tels : qu'ils les reconnaissent à leur juste valeur, en échange de leur autocritique et du service "*vingt-quatre heures par jour*" qu'ils sont prêts à consentir ; qu'ils leur accordent un statut spécifique d'intellectuels militants, y compris sur le plan matériel, car "*il faut considérer comme une utopie malfaisante l'habitude prise de demander aux intellectuels de travailler pour rien*". Toute peine mérite salaire, certes, mais la revendication ici est audacieuse, et au fond, irrecevable : en tant qu' "intellectuel collectif" le Parti ne peut que s'opposer à toute prétention d'autonomie des intellectuels "de métier", à toute forme de concurrence dans sa maîtrise du discours légitime. Il n'a besoin que de bénévoles qui lui doivent tout : leur place dans l'appareil, leur situation à la rédaction d'un journal ou d'une revue, les avantages liés à telle ou telle fonction. Il n'a donc pas à les payer,

<sup>10</sup> Le portrait sera bientôt considéré comme l'un des piliers du réalisme socialiste pictural.

<sup>11</sup> R. Garaudy, *idem*.

à proprement parler, mais à récompenser l'orthodoxie de leur activité au service de la classe ouvrière.

Plus fondamentalement, les intellectuels ne doivent jamais oublier qu'aux yeux du Parti ce qui les qualifie véritablement comme intellectuels c'est le Parti lui-même. En dehors de lui, ils en seraient réduits à une qualification d'origine "bourgeoise", ce qui est une tare et non une qualité. Garaudy le sait mieux que personne, comme le montre une brochure qu'il rédige à la même époque <sup>12</sup> : il y oppose à la situation des "*intellectuels dans l'impasse*" tout ce que le communisme peut leur apporter : "*une méthode de pensée, une communion avec le peuple, un humanisme*". En bien des points ce sont les conceptions déjà développées par Aragon que nous retrouvons ici, et qui nous ramènent donc, en matière de littérature et d'art, au contenu doctrinal du réalisme socialiste. C'est si vrai que Garaudy construit tout son exposé à partir de la thèse stalinienne du "capitalisme pourrissant", thèse qui commandait l'intervention de Jdanov sur la littérature en 1934 <sup>13</sup>. Certes, Jdanov n'est pas nommé ici, pas plus que la terreur idéologique de la guerre froide n'a commencé. Et pourtant, le discours est prêt :

*Dans cette longue agonie du capitalisme pourrissant qui dure depuis un demi-siècle et se prolonge en apocalypse sanglante le drame de l'intellectuel est multiple : il est assailli par le doute, la solitude, le désespoir* <sup>14</sup>.

Le doute conquérant de Descartes <sup>15</sup> s'est mué en scepticisme et en impuissance ; par peur de la vérité "*on enferme l'intellectuel dans un ciel d'idées abstraites*" où "*il s'épuise dans le vide comme un écureuil dans sa cage tournante*". Eloigné du monde concret, l'artiste a pour sa part cessé d'être l'écho de foules immenses : alors que "*la Bible, l'Iliade et l'Odyssée, la Chanson de Roland furent l'œuvre de peuples entiers*", les créations solitaires de l'art

<sup>12</sup> *Le communisme et la Renaissance de la culture française*, Edit. Sociales, 1945.

<sup>13</sup> En conclusion du recueil d'articles publié sous le titre *Une littérature de fossoyeurs* (Edit. Sociales, 1947), Garaudy reprend la formule qui fut fort en honneur au Congrès des écrivains soviétiques : "*Le capitalisme pourrissant a un art de la pourriture*".

<sup>14</sup> Garaudy, *idem*.

<sup>15</sup> Descartes fait à cette époque l'objet d'une grande sollicitude ; Garaudy lui consacre un article sous le titre de "*Descartes, le constructeur*", *Les Lettres françaises*, 5 avril 1946.

moderne témoignent d'un "dérèglement monstrueux", d'autant qu'il s'accompagne d'un degré extrême de "prostitution". Autrement dit, si historiquement "*le maniérisme et le raffinement gratuits sont le fait de toutes les décadences*", les manifestations artistiques contemporaines sont l'expression d'une décadence plus profonde que jamais. Garaudy se réfère alors à la thèse d'Aragon sur le caractère tout à fait réactionnaire du surréalisme, et souhaite qu'à l'image du poète du *Crève-cœur* Picasso fasse en entrant au Parti sa "*conversion esthétique*" et qu'il comprenne que "*l'artiste a besoin du peuple comme l'arbre de la terre qui le nourrit*". Il échapperait du même coup au désespoir dans lequel les faux prophètes essaient de confiner les artistes, et contribuerait à "*la création d'une forme nouvelle de l'homme*". A l'exemple des artistes soviétiques, il serait un bâtisseur lui-même transformé par le travail collectif.

D'une façon plus générale, les lois du devenir historique sont si bien faites qu'elles permettent à l'intellectuel, à l'écrivain, à l'artiste qui adhère au communisme, de passer dialectiquement du pessimisme né de la décadence au nouvel humanisme né de la Révolution, du doute qui assaille l'esprit à une méthode de pensée scientifique, et de la solitude créatrice à une communion avec le peuple.

Sur tous ces points, Garaudy montre à nouveau qu'il a retenu la leçon d'Aragon et qu'il est bien de ceux qui préservent la continuité d'un discours que les circonstances ne modifient que superficiellement. Ainsi retrouve-t-on la conception du réalisme comme "*point de vue des classes montantes, progressives, qui n'ont rien à craindre du réel*"<sup>16</sup>, conception assortie d'une référence très militante à un congrès des artistes soviétiques (tenu le 29 novembre 1942), dont la résolution finale proclame : "*Chaque tableau d'un peintre, chaque scène d'un film, chaque page d'un romancier ou d'un poète, doit être un coup de feu bien ajusté contre l'ennemi*"<sup>17</sup>. Ce qui peut s'interpréter ici par rapport au contexte de la guerre contre le nazisme se transpose tout naturellement dans celui de la lutte des classes. Mais au reproche de propagande que formuleraient "*les délicats*", Garaudy répond à l'avance qu'il ne faut voir là que l'expression du lien profond de l'artiste à son peuple, un lien qui ne serait pas nouveau dans l'histoire de notre pays : "*La pensée française, aux heures de*

<sup>16</sup> Garaudy, *op.cit.*, p. 34.

<sup>17</sup> Cité par Garaudy, *ibid.*

*sa grandeur, a toujours été une pensée militante*", le réalisme est cette tendance séculaire avec laquelle les artistes doivent renouer, sans que cela implique une esthétique particulière, répète Garaudy. L'essentiel est qu'ils sachent échapper aux "*trois péchés capitaux de l'art*" (esthétisme, individualisme, évasion) et qu'ils se situent dans la perspective d'un classicisme très mobilisateur : "*Nous voulons des poètes dont la voix fasse lever des armées. Nous jugerons de la grandeur d'un poète épique au nombre des héros qu'il engendrera*"<sup>18</sup>. La liberté proclamée n'ira donc pas sans incitation ni vigilance, à en juger par la fermeté du ton employé.

On peut penser que, comme Aragon précédemment, Garaudy en fait trop, qu'il va au-delà de ce que les responsables politiques attendent de lui, et que son ardeur militante confère à la politique culturelle de son parti un visage autoritaire qu'elle ne mérite pas. On peut estimer au contraire qu'il remplit ici parfaitement son rôle d'intellectuel-de-parti : sur "le front de lutte" qui est le sien, il occupe le terrain (il y affirme la présence du Parti), il monnaie en un discours spécialisé le discours général de référence ; il prend aussi le risque de se tromper et, le cas échéant, d'être désavoué, sans que cela engage la responsabilité du Parti lui-même. Mais Garaudy tout comme Cogniot s'expriment ici en militants autorisés. S'ils ne sont pas désavoués c'est que leurs interventions sont considérées comme conformes à la ligne esquissée par Maurice Thorez. En même temps, que la perspective ainsi tracée n'émane pas de la direction du Parti a pour effet de ne pas lui conférer le caractère officiel d'une politique culturelle que les militants devraient respecter à la lettre. Quand, dans une conjoncture différente, le Parti se donnera les moyens d'une telle politique, il n'aura qu'à coiffer de son autorité un discours déjà largement élaboré.

Parmi ces moyens il y aura la nomination d'un "responsable aux intellectuels" (Laurent Casanova), la création d'une revue comme *La Nouvelle Critique*, et la mainmise sur plusieurs périodiques qui, dans les années 1945-1947, jouissent encore d'une relative mais réelle liberté de manœuvre. Que ce soit, en effet, dans *Les Lettres françaises*, *Europe*, *Arts de France*, *Action* ou *La Pensée*, les voix communistes se font bien sûr largement entendre, mais sans qu'elles recouvrent tout à fait des voix venues d'horizons différents, parfois très critiques à l'égard des positions prises par des communistes. *Les Lettres*

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 39.

*françaises*, en particulier, fidèle à l'esprit des numéros clandestins, ouvre ses colonnes à des gens aussi divers que Mauriac, Sartre, Duhamel, Carco, Vercors, Aragon, Tzara, Cassou, Queneau, Leiris, etc.<sup>19</sup>. Des articles sont parfois refusés, il arrive que la direction en impose d'autres, mais le contrôle n'a rien de systématique<sup>20</sup>.

Des appréciations divergentes s'expriment, à propos de Camus ou de Sartre, de Stendhal ou même d'Aragon. *Europe* est moins pluraliste, mais accueille sans dogmatisme trop pesant toute une tradition humaniste à côté des écrivains communistes français et étrangers. *La Pensée* a des orientations semblables en matière littéraire, mais la sévérité professorale de ses collaborateurs, nous le verrons, n'a souvent rien à envier à la rigueur des idéologues patentés du Parti. *Arts de France* enfin, apparaît comme une revue très éclectique, avant que les peintres communistes ne la transforment, en 1949, en une "*tribune du nouveau réalisme*"<sup>21</sup>.

Dans ce dernier cas comme dans les précédents il suffira que le Parti place ses hommes de confiance pour que le discours orthodoxe dont il a besoin en matière de littérature et d'art étouffe rapidement toute autre voix. Ce discours, qui deviendra le support essentiel de la politique culturelle du PCF, est dans ses grandes lignes déjà constitué. Nous l'avons vu avec les contributions de G. Cogniot et de R. Garaudy ; nous allons continuer de le montrer en retrouvant Aragon, parmi tous ceux qui vont prendre part au débat sur le réalisme et la littérature engagée dans l'immédiat après-guerre. Auparavant, on ne peut ignorer qu'un certain nombre d'œuvres militantes se sont écrites dès avant l'entrée dans la guerre froide. Garaudy et Cogniot montrent eux-mêmes l'exemple, imités de quelques intellectuels comme Fréville ou Kanapa, qui font ainsi leurs premiers pas de prosateurs au service du Parti.

<sup>19</sup> Claude Morgan, qui était à l'époque le directeur de cette publication, fournit une liste beaucoup plus longue de ses collaborateurs et affirme qu'aucune autre feuille littéraire ne pouvait se vanter de réaliser un pareil éventail (p. 163), dans *Les Don Quichotte et les autres ...*, Edit. Guy Roblot, 1979.

<sup>20</sup> Claude Morgan (*ibid.*, pp. 178-180) rapporte par exemple qu'on lui imposa de publier un article de Jean Marcenac destiné à défendre Elsa Triolet contre Pierre Hervé (qui avait dans l'hebdomadaire *Action* taxé son style de style "*veillées des chaumières*"). Aragon était intervenu auprès de Thorez, qui avait alors convoqué Morgan. Celui-ci publia l'article mais en indiquant qu'il n'en approuvait pas les termes.

<sup>21</sup> Le premier Comité directeur est composé de Georges Besson, Joseph Billiet, Jean Cassou, Anatole Jakovsky, Francis Jourdain, René Maublanc et Léon Moussinac, c'est-à-dire des conservateurs de musée, des professeurs, des critiques d'art, dont seuls les trois derniers nommés sont communistes.

### 2.2.3. Des œuvres militantes

Si la production des poètes communistes de la Résistance constitue à nos yeux l'un des maillons de l'histoire du réalisme socialiste français, l'observation vaut également pour un certain nombre d'œuvres en prose (romans, récits à caractère autobiographique, nouvelles), écrites par des militants communistes, et publiées dans la période 1945-1947. Ces œuvres ont en commun de puiser dans l'actualité récente de la guerre ou dans celle, immédiate, de l'après-guerre, de mettre en scène des personnages qui sont d'emblée des militants ou qui le deviennent, et de plaider ouvertement et avec insistance pour les valeurs communistes. En privilégiant ce dernier critère, et sans anticiper sur l'étude systématique qui sera menée à partir du corpus des œuvres contemporaines de la guerre froide, l'on peut esquisser une première approche des structures narratives de la fiction réaliste-socialiste. L'on s'en tiendra à quelques éléments de description et à la formulation d'hypothèses qui demanderont à être vérifiées<sup>1</sup> Dans cette perspective les œuvres les plus représentatives sont celles de Roger Garaudy, *Antée* et *Le Huitième jour de la création*, de Georges Cogniot, *L'Evasion*, de Jean Laffitte, *Ceux qui vivent*, et de Paul Tillard, *Les Combattants de la nuit*. A un degré moindre, ce sont aussi les romans d'apprentissage de Jean Kanapa, *Comme si la lutte entière...*, *Le Procès du juge*, et de Claude Morgan, *La Marque de l'homme* et *Le Poids du monde*. A l'inverse, l'on se contentera de quelques remarques sur le journal de prisonnier politique de Léon Moussinac, *Le Radeau de la Méduse*, sur les nouvelles de Jean Fréville, *Les Collabos*, et celles d'Aragon, *Grandeur et servitude des Français*, où la sympathie pour la Résistance ne s'exprime pas d'un point de vue spécifiquement communiste. Il en va de même d'œuvres que nous ne ferons que mentionner, comme *Deuil en vingt-quatre heures* et *Les Gens du pays* de Vladimir Pozner, ou *Les Circonstances* de Pierre Courtade, alors que ces deux écrivains céderont un peu plus tard à la tentation de la littérature militante ; ceci est vrai aussi, d'une certaine façon, pour Roger Vailland, et l'on pourrait situer *Drôle de jeu*, son récit de la Résistance, par rapport à des romans comme *Beau Masque* et *325.000 francs*, mais son acte vraiment militant, c'est sa pièce de théâtre *Le Colonel Foster plaidera coupable*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> L'on se référera en particulier, comme précédemment à propos des romans d'Aragon et de Nizan, aux notions avancées par Susan Suleiman sur le roman à thèse.

<sup>2</sup> L'on pourrait évoquer aussi une tentative théâtrale comme celle de J.R. Bloch dans *Toulon*, par rapport à d'autres exemples de théâtre militant ; et de même certains poèmes publiés isolément dans des



Quant à Aragon, nous l'avons déjà indiqué, il faut attendre la série des six volumes composant les *Communistes* (1949-1951) pour voir se traduire sur le plan romanesque son projet de réalisme militant. En revanche, il est souhaitable de redire ici un mot de *L'Homme communiste*, bien que ce livre ne relève pas de la fiction. Nous l'avons cité à plusieurs reprises pour faire le lien avec le thème des martyrs et des héros dans la poésie de la Résistance, et précédemment avec ce thème fondamental du discours communiste : la fabrication de l'Homme nouveau. L'important est qu'en rassemblant sous ce titre, en 1946, divers écrits de circonstance<sup>3</sup>, Aragon témoigne de sa conviction que ce nouveau type d'homme existe concrètement, pas seulement en URSS, mais en France, surtout au lendemain de la Résistance, grâce à l'action éducative du Parti et de son chef, le "revalorisateur éprouvé de toutes les valeurs"<sup>4</sup>.

Un autre aspect de ce livre est qu'il constitue du même coup une sorte de préambule au traitement du problème épineux entre tous qu'Aragon continue de ne pas aborder de front : celui de la représentation du communiste en personnage de roman, de la figuration de cet homme nouveau qui semble *a priori* si clairement désigné pour revêtir les traits du héros en tous points "positif". Admettant que son recueil d'essais comporte de toute façon bien des lacunes, il répond que "le sujet est magnifique, et demeure à d'autres ouvert"<sup>5</sup>, et qu'il lui tenait à cœur d'au moins contredire "les littérateurs" (comme Malraux, Koestler et Hemingway) qui ont joué "un très grand rôle dans cette falsification du communiste qui servait si bien l'ennemi de classe" avant et pendant la guerre<sup>6</sup>. A défaut donc de répondre déjà sur le terrain de ses adversaires,

---

périodiques dès 1946-1947, puis en recueil dans les années suivantes (en particulier s'agissant des *Poèmes politiques* d'Eluard et de ceux du *Nouveau crève-cœur* d'Aragon).

<sup>3</sup> *L'Homme communiste* (tome I, Gallimard, 1946) comprend : "Écrit pour une réunion de quartier" (1946), "Sur Paul Vaillant-Couturier" (1937), "Sur les prisons de France" (1943) - qui est un long fragment de la préface aux *Trente-trois sonnets* de Jean Cassou, "Les Mots sont lourds..." (1944) - préface aux *Poèmes impurs* de Léon Moussinac, "Le Témoin des martyrs" (1942-1946), "La Passion de Gabriel Péri" (1944), "Comme je vous en donne l'exemple..." (mai 1945) - hommage à Jacques Decour, "Maurice Thorez et la France" (fin 1945) et "Lettres de fusillés" (1946).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 236 ; Aragon écrit dans la courte préface de ce livre que celui qui aborderait le problème "d'un œil scientifique", en se tournant du côté du pays "où le socialisme triomphe", "ne manquerait pas de sujets d'étude de Staline à Stakhanov, par exemple" (p. 7).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 23 ; nous avons vu qu'Aragon considérait en 1936 (dans son article *Du réalisme dans le roman*) que "le problème de la représentation juste d'un communiste dans la littérature est l'un des moins résolus qui soient" ; et qu'il se félicitait alors que Malraux, passé entre-temps dans l'autre camp, n'eut pas reculé devant ce problème, dans *Le Temps du mépris*.

celui du roman, il brosse à grands traits le portrait de cet homme communiste que précisément certains de ces camarades entreprennent à l'époque de faire entrer dans le monde de la fiction littéraire. La question est de savoir comment, et dans quelle mesure, ils parviennent à dépeindre de façon "réaliste" les qualités, les idéaux et les comportements qui sont censés lui appartenir en propre :

*Le communiste est de nos jours l'héritier, le représentant de toute grandeur humaine, de tout esprit de sacrifice, de tout héroïsme français [...]*

*La croyance au progrès, au progrès indéfini et infini de l'homme, en la montée de l'humanité vers un soleil que, lui, ne verra point mais dont il aura préparé obscurément l'aurore, voilà ce qui anime et soutient le communiste, voilà l'idéal du communiste [...]*

*L'homme communiste, ouvrier, paysan, intellectuel, c'est l'homme qui a une fois vu si clairement le monde qu'il ne peut pas l'oublier, et que rien pour lui désormais ne vaut plus que cette clarté-là, pas même ses intérêts immédiats, pas même sa propre vie. L'homme communiste, c'est celui qui met l'homme au-dessus de lui-même. L'homme communiste, c'est celui qui ne demande rien, mais qui veut tout pour l'homme<sup>7</sup>.*

Garaudy et Cogniot, les deux rapporteurs du Congrès de 1945, ne sont ni l'un ni l'autre des romanciers de métier, et tous deux en resteront d'ailleurs à cette unique expérience, à la différence de Laffitte et Tillard, qui figureront au premier rang des romanciers réalistes-socialistes. *L'Evasion* est un recueil de nouvelles, dont trois seulement justifient l'observation de J. Fréville dans sa préface, à savoir qu'avec "*le communiste exemplaire*" qu'est G. Cogniot "*c'est le militant qui s'est fait écrivain*". Les sept autres nouvelles sont ou bien des scènes de Résistance ou, chose plus surprenante, des histoires de mœurs paysannes. Les trois récits qui nous intéressent ont en commun d'avoir un caractère autobiographique<sup>8</sup>, mais loin d'être de simples comptes rendus

<sup>7</sup> "Ecrit pour une réunion de quartier", *ibid.*, pp. 38-42. Dans *En un combat douteux*, Steinbeck insiste beaucoup sur l'idée du désintéressement du militant, qui se sacrifie pour les générations futures (qui prépare la venue des "*lendemain qui chantent*") : "*Il ne voulait rien pour lui*" est la formule plusieurs fois reprise dans l'éloge funèbre des victimes de la répression.

<sup>8</sup> De ces trois nouvelles, recueillies dans *L'Evasion*, Raison d'être édit., 1947, nous allons surtout commenter la première (qui donne son titre au recueil) et *Emmanuel Nathan* ; la troisième, *Ronde de nuit*, met en scène un personnage de communiste irréprochable sur le plan du patriotisme : mobilisé fin 1939, surveillé de près par des hommes des organisations fascistes qui ont pris les commandes de la Sûreté, sa bonne foi est si évidente que l'homme chargé d'accumuler les preuves de la trahison communiste finit par le prévenir des menaces qui pèsent sur sa vie (G. Cogniot rapporte cette histoire dans ses mémoires, de

d'événements vécus, ce sont bien des récits composés, qui reconstruisent après coup ces événements, avec la liberté propre à l'inventeur de fictions. Ainsi, au début de la première nouvelle, sont évoquées des scènes simultanées (sur le plan de l'histoire), qui se déroulent en des lieux différents, et qui sont mises en rapport avec les pensées de différents personnages de prisonniers. Le narrateur ne se contente donc pas de rapporter ce qu'il a vécu et observé : son expérience personnelle, racontée à la troisième personne (à travers le personnage d'Heurtaut), il la met en parallèle avec celles, rapidement évoquées, de ses compagnons d'infortune. Et elles font ensuite l'objet d'un commentaire, destiné à dissiper l'ambiguïté possible de ce qui a été rapporté (les pensées de prisonniers en proie au désespoir ou à un grand désarroi) et à faire prévaloir une leçon optimiste :

*Mais ce n'est pas le découragement qui empêche de dormir, c'est la colère. Et les plus calmes, dans le noir, serrent les poings sur leur cœur, gros de haine en invoquant le jour de justice, le jour splendide où on fera payer les crimes...<sup>9</sup>*

Il n'importe pas seulement de montrer des Français résolus à se battre, mais d'attribuer le mérite principal de la mobilisation aux militants communistes, étant entendu qu'ils sont l'incarnation même du patriotisme populaire<sup>10</sup>. Ainsi voit-on d'abord Heurtaut au comble de l'enthousiasme après avoir entendu quelqu'un siffloter "*L'Internationale*" :

*Salut, cratère qui lances le signal fraternel, éruption des fulgurants espoirs, lumière dans l'abîme ! Salut, flamme qui comble l'attente des opprimés dans la nuit du Premier Mai !<sup>11</sup>*

Puis ce sont diverses scènes qui montrent les détenus en train de s'organiser sous l'impulsion des communistes, jusqu'à ce qu'un jour tous entonnent "*La Marseillaise*" pour protester contre les exécutions de certains des leurs. Là encore, le thème de la propagande (la réunion des deux "*chansons françaises*", comme dit Aragon) est

---

même que celle de l'évasion collective de la prison de Compiègne, qui fournit la matière de la première nouvelle).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>10</sup> Dans sa préface, J. Fréville rapproche cette nouvelle de *Boule de suif* de Maupassant, pour leur commune façon d'exprimer "*cette profonde vérité qu'il n'y a de patriotisme que pour le peuple*" (p. 6).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 41 ; ce genre de scène, qui souligne le rôle joué par certains signes de reconnaissance propres à "*la famille*", est très fréquent dans les récits militants.

scrupuleusement illustré. Le récit va d'ailleurs beaucoup plus loin dans cette direction puisqu'il ménage une place au culte du secrétaire général, à travers le thème de la répression qui frappe les militants (l'évasion a réussi, mais plusieurs ont été repris et fusillés) :

*Autour du chef à volonté ferme, au regard toujours clair qui, depuis tant d'années, guidait l'armée des travailleurs, qui lui avait rendu son rôle d'élite de la nation, qui avait réconcilié le peuple et la patrie, l'ennemi multipliait les coups meurtriers" <sup>12</sup>.*

La nouvelle joue du même coup sur les thèmes, qui nous sont désormais familiers, du martyr et du sacrifice. Elle s'achève sur les derniers instants de Louis, le militant modèle, qui se sent récompensé d'avoir lutté puisque ses compagnons d'évasion n'ont pas tous été repris. Avant son exécution, il en informe les prisonniers : il accomplit ce que le narrateur appelle "*son dernier travail d'homme du parti*", il transforme sa propre mort en message d'espoir.

Si *L'Evasion* repose surtout sur l'évocation d'un héros collectif, *Emmanuel Nathan* est conforme au schéma de l'apprentissage exemplaire positif <sup>13</sup> : c'est le récit d'une conversion au communisme à travers les épreuves de la guerre. Le récit est mené à la première personne par un narrateur-témoin, d'emblée détenteur de la vérité que le héros est destiné à découvrir. Celui-ci a la particularité de devoir se détacher de sa communauté d'origine, celle des Juifs, considérée comme étant par elle-même impuissante à résister à l'oppression nazie, au contraire, évidemment, de celle des communistes. Nathan et les siens sont décrits à leur arrivée au camp de détention comme des gens trop peu préparés à endurer la souffrance physique (en partie à cause de leurs métiers : commerçants, professions libérales). Mais surtout, explique le narrateur :

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 90 ; comme dans la citation précédente, on est ici au plus près des stéréotypes du discours communiste.

<sup>13</sup> Rappelons avec S. Suleiman que dans ce type d'apprentissage le héros passe de l'ignorance à la connaissance du vrai, en surmontant des épreuves, qui sont surtout des épreuves d'interprétation (il s'agit de comprendre "le sens" des situations rencontrées, le sens présupposé dans la thèse défendue par le roman). Sur le plan actantiel, le trait distinctif est la surdétermination de l'adjuvant et/ou du destinataire (ici, le militant modèle, le Parti, le peuple) ; l'objet de l'apprentissage est à la fois la bonne doctrine et l'être authentique auquel accède le héros.

*La plupart d'entre eux n'étaient pas des militants d'une grande cause, des serviteurs d'un idéal exaltant, qui justifie tous les sacrifices [...] Nous étions des combattants, membres d'une armée non pas vaincue, mais sûre de vaincre ; eux des humiliés et des opprimés. Et une grande pitié se levait en nous à la vue de ces frères plus infortunés* <sup>14</sup>.

La condescendance du militant est ici étrangement compensée par le langage de la charité chrétienne, et c'est autour de deux scènes-clés situées la nuit de Noël (en 1939 et 1941) qu'est relatée la "conversion" du héros juif. La première fois, le narrateur (présenté comme "un jeune savant", futur évadé de Compiègne) avait vainement tenté de convaincre Emmanuel Nathan, très grièvement blessé en Alsace, de devenir communiste. La seconde fois, celui-ci est moribond, amputé des deux jambes, mais le narrateur exulte car il comprend en retrouvant son ami qu'il compte un nouveau camarade : "l'heure qui suivit fut une des plus heureuses de mon existence" <sup>15</sup> ! Lors de cette nuit de Noël, on chante de vieilles chansons françaises, et aussi "Allons au-devant de la vie". Mieux, les deux amis, face à un portrait de Staline crayonné sur le mur, chantent "L'Internationale" et évoquent "la cause sainte" qui les réunit. Certes, Emmanuel meurt dans la nuit même, mais transfiguré, et comme ressuscité déjà à travers les membres de sa communauté d'adoption : "Il avait trouvé la voie du combat, et il est mort sûr de sa cause et de ses vengeurs" <sup>16</sup>. L'adhésion est donc une authentique rédemption, et la mort est légère à celui qui a trouvé la vérité.

**\* Garaudy romancier : les rivages du réalisme et de la foi**

Les deux romans de Roger Garaudy ont un caractère démonstratif encore plus accentué, dans la mesure où, de façon très redondante, leurs différents éléments convergent dans la formulation de la thèse : voix du narrateur, discours des personnages, poèmes et bribes de discours social insérés dans le récit, épilogue, etc. *Le Huitième jour de la création* emprunte au schéma du roman d'apprentissage, tandis qu'*Antée* a la forme d'un journal (des années 1940-1943), tenu par un personnage de prisonnier de guerre, dont l'essentiel du chemin vers le communisme a déjà été parcouru. Mais dans la seconde partie de son journal, le narrateur (Daniel Chénier) rapporte les témoignages de cinq détenus, auxquels s'ajoute le sien propre, qui forment

<sup>14</sup> *Op.cit.*, p. 124 ; dans *Antée* Garaudy fait des remarques semblables sur le fatalisme des prisonniers juifs, ajoutant même que beaucoup de juifs allemands considèrent "le Führer comme un grand Allemand qu'ils admirent" (p. 33).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 134.

autant de micro-récits d'apprentissage (chacun raconte la façon dont il est venu au Parti). En focalisant son récit sur ce narrateur qui est un intellectuel, Garaudy reformule ici les idées qu'il développe à l'époque dans ses essais et ses discours.

*Antée*, par son titre même, est placé sous le signe de la plus pure orthodoxie : ce n'est pas, en effet, une coquetterie d'érudit que cette référence à un mythe grec, mais une allusion à une formule de Staline, elle-même citée à la dernière page de *L'Histoire du PC b de l'URSS*, la bible de tout militant. Cette citation, en partie reproduite en exergue de la première partie, fournit le thème et la thèse essentiels du livre : à l'image du héros de la mythologie, les bolchéviks "*sont forts parce qu'ils ont des attaches avec leur mère, les masses, qui leur ont donné naissance, les ont nourris et les ont formés. Et aussi longtemps qu'ils restent attachés à leur mère, au peuple, ils ont toutes les chances de rester invincibles*". Et la dernière page d'*Antée* fait à nouveau directement référence à cette citation, en en proposant un commentaire qui permet de tirer la leçon des expériences racontées : le mythe d'*Antée*

*...c'est l'image de la vie de notre Parti, qui tient sa puissance de sa liaison avec les masses ; c'est aussi l'image de la vie de chacun de nous. Nous avons été déracinés, isolés, déportés, et la solitude a révélé les faiblesses, multiplié les défaillances et les erreurs.*

*Malheur à ceux qui sont restés seuls ! [...]*

*De toutes nos insuffisances individuelles, le collectif a fait une grande force humaine et joyeuse, conquérante*<sup>17</sup>.

L'image de l'enracinement<sup>18</sup>, du lien avec la terre, suggérée par le mythe, est en fait interprétée dans le récit d'une double façon : la terre nourricière du communiste c'est le peuple (les masses), et c'est aussi la mère-patrie, la terre de France. Comme il se doit, la leçon de militantisme est aussi une leçon de patriotisme. Le paradoxe du récit c'est qu'il évoque des personnages qui sont, sur ce double plan, privés du lien vital avec la terre (avec leur mère), puisque ce sont des prisonniers, séparés de ceux qui se battent, frustrés de "*la joie la plus virile : celle de l'action*"<sup>19</sup>, et, qui plus est, bientôt déportés

<sup>17</sup> *Antée*, Editions Hier et Aujourd'hui, 1946, 192 p.

<sup>18</sup> A noter que Garaudy fait explicitement référence à Barrès (p. 19).

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 65.

en Afrique du Nord <sup>20</sup>. Bizarrement, cette situation n'est même pas compensée par un projet d'évasion (comme chez Cogniot) ou par une forme de résistance (comme chez Laffitte, on va le voir). Les personnages ne peuvent demeurer de bons bolchéviques qu'à travers le travail collectif qui leur est imposé, l'observation de certains rites du groupe (on chante, ici aussi, "*Au devant de la vie*" et "*La Marseillaise*"), et l'exercice de la volonté. Autant dire que si l'intention démonstrative se manifeste constamment, la démonstration romanesque ne prend jamais corps. L'on n'a ni progression du personnage-narrateur <sup>21</sup>, ni structure dramatique qui mettrait en scène l'affrontement de valeurs antagoniques. La thèse passe de façon privilégiée par le discours d'un narrateur omniprésent, les scènes amorcées sont rapidement conclues et ponctuées dans leur déroulement même par la leçon qu'elles illustrent <sup>22</sup> ; le collage de coupures de presse dans le récit ne sert qu'à relancer le commentaire, sans en briser la monophonie <sup>23</sup>. *Antée* est donc un cas plus caricatural qu'exemplaire (sur le plan romanesque) de récit à thèse : le souci de la redondance y commande la conduite de la narration, ou plutôt, il empêche qu'elle se développe vraiment.

Le recours au mythe d'Antée permet d'abord à Garaudy de reprendre, sous une forme différente (mais dans les limites que l'on vient d'indiquer), le procès des intellectuels "*assaillis par le doute, la solitude, le désespoir*", pour reprendre les termes rencontrés au chapitre précédent. Il en est ainsi, par exemple, d'une scène dialoguée ouverte en ces termes : "*Le commandant du camp vient de me convoquer pour discuter avec lui. Il raisonne avec tous les travers de l'intellectuel [...] Il ne raisonne pas : il croit à l'épouvantail communiste*". Ces travers se traduisent ici par l'admiration cultivée pour la puissance de l'Allemagne, "*celle du Faust de Gæthe et du surhomme de*

<sup>20</sup> En évoquant l'embarquement des prisonniers, Garaudy compare les hublots du bateau au "*dernier cordon ombilical qui [les] rattache à la France*" (p. 50) - l'image s'impose, si le comparé surprend.

<sup>21</sup> Le problème général est clairement posé au seuil du récit : "*Que deviendra le militant dans cette épreuve du décollement du réel et de la lutte*" (p. 18) ? Mais il n'est pas véritablement mis en scène sur le plan romanesque. Le narrateur impose son jugement, qui est déjà tout à fait formé ; seules quelques scènes alimentent son autocritique, en particulier quand ont été évoquées des femmes de la bourgeoisie. Il semble d'ailleurs que, davantage que leur appartenance à une "*classe pourrie*", ce soit leur féminité qui lui fasse horreur.

<sup>22</sup> Une brève scène d'interrogatoire, par exemple, donne lieu à ce genre de commentaire : "*l'illusion du droit s'est évanouie, la réalité des rapports de force apparaît dans sa nudité [...] toute la fantasmagorie juridique dissimulant la domination de fait d'une classe*" (p. 15).

<sup>23</sup> A la fin de la première partie, Garaudy accumule en quelques pages les communiqués de presse et les extraits de discours, mais en les reliant dans un commentaire qui en livre la bonne interprétation (pp. 111-117).

*Nietzsche*", et donc par la résignation devant le fait accompli de l'Occupation. Heureusement, sa mauvaise conscience pousse ce germanophile à écouter les arguments du militant, pour qui "*la leçon de la défaite, c'est de préparer la victoire. Une victoire française !*", les communistes, en tant que défenseurs de la liberté, étant les premiers des patriotes : "*leur cri de protestation [...] entrera dans le patrimoine de la nation et l'encouragera à la lutte, et il ne s'éteindra que le jour où la liberté vaincra*". Le commandant, rapidement ébranlé dans son anticommunisme, confesse : "*ce n'est pas vous qui êtes un homme perdu...c'est moi !*"<sup>24</sup>. La scène se conclut donc de la façon la plus flatteuse qui soit pour l'intellectuel qu'est aussi le narrateur : tout militant qu'il est, c'est sur le terrain de la rhétorique qu'il triomphe. Mais son lien organique avec les masses est censé garantir la vérité de ses arguments. La scène étant datée de septembre 1940, c'est aussi l'idée de l'entrée précoce des communistes dans la Résistance qui se trouve au passage accréditée.

Plus loin, Daniel Chénier tire dans son journal la leçon de la mise à l'épreuve des militants par la détention et ses conditions de vie très dures. Au premier rang de ceux qui flanchent figurent les "*intellectuels ou petits bourgeois, grisés par le snobisme révolutionnaire du Front populaire*", ceux qui discouaient, "*Dantons de sous-préfecture et doctrinaires de bistrots*", qui se montrent maintenant "*humbles et soumis à l'égard des gardiens, avec l'espoir de mériter la libération qui les hante et les pantoufles qui les attendent chez eux*". Mais cette attitude est en fait partagée par des non-intellectuels, "*anciens révolutionnaires à 200 %, aboyeurs à grande gueule des occupations d'usine [...] petits fonctionnaires et artisans sentimentaux qui cherchèrent un temps une échappée aventureuse et bavarde à leurs routines quotidiennes*". Tous ont à présent en commun de dénigrer "*la direction*" communiste, c'est-à-dire ceux des "*militants éprouvés*" qui se chargent d'organiser la vie intérieure du camp<sup>25</sup>. Le fond de la question, c'est donc l'attitude envers la discipline et les mots d'ordre du Parti (comme celui de "*savoir terminer une grève*", selon la formule de Thorez, qui est rappelée dans cette page). La signification réelle du mythe d'Antée, telle que le récit la révèle peu à peu, est qu'il n'y a de contact authentique avec les masses que par la médiation du Parti. Autrement dit, ce mythe, adapté par Staline, commenté par Garaudy, est la transposition d'un article de foi fondamental : le Parti est *le* parti de la classe ouvrière, le représentant unique des masses. A défaut qu'elles le disent, il le proclame. Et de ce que ces "masses"

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 21-25.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.



sont supposées "s'incarner" en lui, il se voit conférer autorité et légitimité. Les fautes les plus graves sont "*la déviation politique*" et la contestation "*anarchisante*" de l'organisation et de ses dirigeants<sup>26</sup>. L'intérêt du livre de Garaudy est au moins que s'y formule de la façon la plus explicite la nature religieuse de l'appartenance communiste. Si celle-ci ne nous était pas déjà apparue, nous aurions tout lieu d'être très surpris par l'ultime conclusion du livre :

*J'embrasse aujourd'hui dans toute sa plénitude le mystère chrétien de l'incarnation. C'est le secret de la vie intellectuelle comme de la vie tout entière et je l'ai appris de mes camarades ouvriers pour qui ce n'était pas une nouveauté de vivre en communiste vingt-quatre heures par jour*<sup>27</sup>.

Associée à ce langage de la révélation et de l'extase, la formule "*vivre en communiste vingt-quatre heures par jour*" (que nous avons rencontrée précédemment) désigne beaucoup plus que l'impératif du travail militant : elle suggère une véritable métamorphose de l'individu par son intégration au sein du collectif, l'accès à une vie supérieure où l'individu devient une parcelle de la substance divine. Ceci requiert de grandes qualités : "*vivre en bolchevik, homme d'ordre et de discipline, vingt-quatre heures par jour, ça suppose une drôle de trempe*"<sup>28</sup> ; mais ces qualités n'ont de sens que dans la stricte observance de la parole du Parti (de la loi du Père) :

*Exister c'est avoir conscience qu'on est une partie du tout, le tout de l'homme en lutte contre les choses et contre lui-même. Le Parti, conscient des buts de la lutte et des moyens de vaincre, nous assigne notre rang dans la bataille, et c'est notre collaboration au tout qui fait de nous un homme*"<sup>29</sup>.

Comme les chrétiens sont frères en Jésus-Christ, fils de Dieu, les communistes sont camarades dans et par le Parti, fils des masses, et camarades dans et par son chef, "*fils du peuple*". Voici qui vaut bien une prière : à quatre reprises, sous la forme d'un "*Notre*

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 106 et 108.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 191 ; R. Debray estime que le mystère de l'Incarnation, devenu avec Constantin, en 325, "*le premier article de foi de l'Eglise d'Etat*", est aussi "*le fait central de notre culture*", précisément parce qu'il est "*à l'origine de notre foi politique*", de notre croyance en l'Histoire (comme processus rationnel, orienté vers une fin unique) - cf. *op.cit.*, "*Le complexe de Constantin*", pp. 401-416.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 136 ; Garaudy fait explicitement référence dans cette page à "*la vie des saints*".

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 165.

*Parti*" qui sonne comme un "Notre Père", Garaudy évoque Celui sans qui la vie n'aurait aucun sens, Celui dont dépend le salut de tous, car "Notre Parti [...] exige un travail collectif pour un rachat collectif des servitudes collectives" ; l'idéal d'une "belle vie personnelle, harmonieuse et paisible" n'est plus de saison : "nous nous perdrons tous ensemble ou nous nous sauverons tous ensemble" <sup>30</sup>.

Le thème d'Antée, du lien vital avec les masses, débouche par conséquent sur la célébration, elle aussi très redondante, du bolchevik en "homme d'ordre et de discipline", et du Parti communiste à la fois comme Parti-Eglise et comme Parti-Armée. La série des témoignages recueillis dans la seconde partie, significativement intitulée "La Naissance des hommes", remplit cette fonction. Chacun d'entre eux est le récit édifiant d'un apprentissage exemplaire positif : le plus souvent, le personnage a dû surmonter la tentation de la révolte individuelle, les illusions anarchistes, avant de comprendre la nécessité de l'organisation et la beauté de l'idéal communiste <sup>31</sup>.

Exemplaire entre tous est l'itinéraire de Léon, dont "le service municipal au service de la classe ouvrière" est devenu la passion. Tout commence avec les conversations entendues à la maison : "On y avait dans le sang la haine de l'armée, des flics et des curés. On respirait ça comme l'air. On ne parlait pas de capitalisme proprement dit, mais de ses auxiliaires" - et le personnage peut préciser après coup que "rien de tout cela ne [lui] faisait toucher l'essentiel" <sup>32</sup>. Puis, apprenti dès l'âge de onze ans, soumis à des conditions de travail effroyables, il trouve une première aide dans la lecture de Barbusse <sup>33</sup> ; il adhère aux Jeunesses socialistes, mais il est aussitôt écœuré par les combines qui y règnent. La révélation survient enfin lors de réunions organisées par les communistes : chez ces gens qui "ne parlaient pas comme les autres", il trouve "une fraternité" et "une famille" (lui qui a été orphelin très tôt), mais aussi une grande rigueur : "Là, je trouvais un vrai parti, intransigeant et rude, avec une discipline de fer.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>31</sup> Quand c'est à son tour de proposer sa "propre confession", le narrateur explique : "En écoutant le récit de vos expériences du capitalisme carnassier, je retrouve en moi le même itinéraire : au départ une révolte qui se métamorphose, grâce à l'intelligence vivante, militante, en une passion lucide" (p. 159).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>33</sup> L'instituteur qui l'a accueilli dans sa classe lit *Le Feu* à ses élèves : "ce bouquin a éclaté dans nos têtes comme une bombe", explique Léon avec un certain à-propos ; plus tard, à la lecture de *Clarté* (autre roman de Barbusse, puis revue du même nom), "la secousse a été terrible" (pp. 139-140).

*J'aime la trique, moi, parce que sans elle on ne fait rien*"<sup>34</sup>. Avec la même franchise, Léon dit sa fierté de n'avoir jamais dérogé à la vie ascétique du militant (ses copains lui demandent s'il s'est fait moine en cachette) : "*Et jamais depuis que je suis devenu cette sorte de fanatique mon enthousiasme n'est tombé*". De même, le sentiment de la singularité communiste, de l'élection, de la race à part, s'exprime dans sa bouche en toute clarté :

*Le bond accompli, on n'est plus pareil : sur tous les détails de la vie, sur un film, sur les femmes, sur les livres, sur un événement dont on discute dans le métro, sur la façon de parler à la bonne au restaurant, on a une attitude et une idée spéciales. On dirait que ceux qui n'ont pas encore compris ne sont pas de la même race*<sup>35</sup>.

De ce point de vue, la confession du personnage devance bien des témoignages d'ex-militants et justifie les recherches récentes sur le fonctionnement de "l'ethno-classe" communiste<sup>36</sup>. Comme le dit encore Léon, avec allégresse : "*ce n'est plus seulement une adhésion, c'est une vie changée*" - une vie où l'élus, selon le paradoxe même de la fusion religieuse dans le groupe, éprouve avec orgueil sa supériorité sur les mécréants (la race de "ceux qui n'ont pas encore compris"), tout en se convainquant de sa médiocrité personnelle :

*J'avais toujours eu un caractère de chien, et je n'admettais jamais la moindre observation, et maintenant je ne me reconnais plus : je me laisse engueuler par un copain, et j'en suis presque joyeux quand je sais qu'il a derrière lui le Parti, sa*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>36</sup> Nous référons en particulier au livre de Jacqueline Mer : *Le parti de Maurice Thorez ou le bonheur communiste français* (Payot édit., 1977), qui se fonde lui-même sur les recherches d'Annie Kriegel et de nombreux travaux d'anthropologie. Pour J. Mer, le fait décisif est "*la dimension du sacré-social*" au sein du P.C.F., qui se traduit par le sentiment très fort de participer à une "*totalité ethnique*", d'appartenir à un parti "*pas comme les autres*" (comme aiment à le dire les communistes), un parti qui est "*plus parti*" que les autres, explique de son côté R. Debray (dont les perspectives d'études sont voisines et complémentaires de celles-ci). Vivre en communiste c'est donc participer à une sorte de re-création de la vie collective, dans un contexte de "*désenchantement total de la vie sociale*" ; c'est opposer la puissance vitale de l'ethno-structure au risque absolu de la mort sociale (cf. chapitre III "*Le corps charismatique : l'ethno-classe*", pp. 89-124).

*masse, sa force, son collectif – et qu'il n'y a pas de plénitude plus heureuse que de sentir qu'on lui appartient – et que je n'ai, moi, que ma petite conerie [sic] !<sup>37</sup>*

Le militant connaît l'ivresse de faire partie du grand tout, mais précisément il ne s'appartient pas : c'est le Parti qui le tient, le possède, et lui crée des devoirs en échange de l'existence pleine qu'il lui accorde :

*Il y a des bêtises que tu n'oses plus faire parce que tu te dis : si on allait me trouver là, avec ma carte dans ma poche ! Tu l'as sur toi, cette carte, comme un évangile, comme un ange gardien. Et puis tu te sens uni à quelque chose de terriblement puissant, et qui te tient, et qui te garde<sup>38</sup>.*

Et ce que le Parti lui a donné, il peut le lui retirer, en le renvoyant ainsi à son néant, à une vie d'avant la vraie vie, à "l'obscurité des aveugles". Comme dans toute initiation, l'adhésion a bien la signification d'une seconde naissance, et l'exclusion celle d'un arrêt de mort, qui sanctionne la "lâcheté" (la mollesse de qui ne se sent pas suffisamment "tenu"), la trahison sous toutes ses formes. Peut-être parce qu'il est un "ex-futur pasteur", comme dit Dominique Desanti<sup>39</sup>, mais assurément aussi parce qu'il formule en clair la loi du groupe, Garaudy ne cesse de rappeler que l'individu est faible, par principe, de même que, par principe, la force est le privilège du collectif. Le moindre écart (de pensée, de conduite) expose l'individu à trahir le groupe, la moindre réticence quant aux tâches qui lui sont assignées. S'acquitter de ces tâches "suppose une discipline plus exigeante que l'humilité chrétienne", un travail sur soi jamais achevé : "renoncer à ses attachements, renoncer à soi-même, à ses désirs, à ses orgueils, c'est le pain quotidien du militant, car on n'a jamais fini de devenir un bolchevik". C'est pourquoi Daniel (le narrateur) traque ses propres faiblesses avec la plus grande fermeté, en se recommandant non pas de la seule austérité bolchevique, mais aussi de "la

<sup>37</sup> *Op.cit.*, p. 143.

<sup>38</sup> *Idem* ; Léon évoque encore en ces termes l'intégration ethnique du communiste : "Ce qui nous tient, c'est toute notre vie : ma copine est du Parti, et si je flanchais, elle me mépriserait ; mes copains, ma maison, mon quartier, tous savent qui je suis et qui me tient" (pp. 143-144).

<sup>39</sup> *Les Staliniens*, *op.cit.*, p. 70. On sait aujourd'hui que le besoin de croire a amené Garaudy vers d'autres "rivages" ; à cinquante ans de distance, ses essais romanesques jettent donc une certaine lumière sur "l'intégrisme" récurrent de ses convictions successives.

*discipline de Loyola*"<sup>40</sup>. Avec cet autoportrait de l'homme communiste, est-on si éloigné des heureux tourments de Saint Sébastien, ainsi qu'Aragon le suggérait ?

Quant au Parti-Armée, Garaudy le place sous le signe de "*la lucidité de Machiavel*", car le bolchevik est par excellence un homme d'action, qui doit se donner tous les moyens de l'action. Le témoignage d'un autre personnage est destiné à le faire comprendre au lecteur. Roger, "*petit-fils d'un communard*", "*né avec la révolte dans le sang*", s'est d'abord gargarisé de littérature anarchiste et n'a lutté qu'avec des méthodes individuelles inefficaces (ses grèves de la faim et l'objection de conscience lui ont valu d'être interné avec des aliénés). Il adhère une première fois au Parti mais est exclu pour indiscipline. Comprenant qu'il était "*un homme perdu pour le Parti, un homme perdu tout court*", il part se battre en Espagne, où le miracle a lieu (comme pour Paul sur le chemin de Damas) :

*J'allais à la mort avec mon désespoir, comme un homme fini. Et c'est sur le chemin de la mort que j'ai rencontré la vie. C'est là que je suis devenu un homme qui recommence, un homme qui commence.*

*En Espagne, j'ai découvert le Parti sous la forme d'une armée, et c'est comme ça que j'ai appris à l'aimer*<sup>41</sup>.

S'il s'agit ici d'une armée au sens propre (les Brigades internationales), le texte ne cache pas que c'est comme modèle permanent d'organisation qu'il faut en comprendre la valeur. Roger conclut ainsi son récit : "*c'est sa discipline qui m'a fait revivre. Et c'est maintenant comme une armée que j'aime le Parti*"<sup>42</sup>. Son histoire est particulièrement édifiante puisqu'elle est celle d'un "*ancien réfractaire, antimilitariste et objecteur de conscience*", échoué d'abord dans une brigade composée "*d'indésirables, aventuriers ou ivrognes*", mais bientôt reprise en mains par un militant exemplaire (Pierre Savien), auquel Roger devra sa métamorphose en combattant discipliné. Ce chef lucide détecte "*du premier coup les fautes politiques commises*", comprend que les anarchistes du POUM sabotent le ravitaillement (en nourriture et en armes) et parvient à les éliminer du commandement<sup>43</sup>. Il fait aussi de son groupe une unité à la fois plus disciplinée et

<sup>40</sup> *Op.cit.*, p. 165.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>43</sup> Le récit contribue évidemment sur ce point à propager la réécriture communiste de l'Histoire.

plus démocratique que "*dans une armée bourgeoise*". Il est le chef par excellence, courageux, respecté et craint <sup>44</sup>. Garaudy insiste d'ailleurs beaucoup plus sur le fonctionnement interne de cette unité militaire (et donc sur ce qui la rapproche du Parti-Eglise) que sur ses faits d'armes. Il est vrai que la vérité historique oblige à ne pas s'y attarder. Tout de même, faisant allusion à la déroute finale des Républicains, l'auteur fait dire à son personnage : "*Savien a organisé une retraite modèle à laquelle ont rendu hommage les experts militaires bourgeois*" <sup>45</sup>.

C'est que même dans les pires situations, au cœur de la débâcle, "*le communiste est avant tout un homme d'ordre [...] un créateur d'ordre*", comme le dit un autre personnage <sup>46</sup>. Fondamentalement, il faut de l'ordre dans le Parti pour créer de l'ordre dans le monde. Aussi la leçon finale que Daniel tire de son expérience d'intellectuel marxiste est-elle celle de l'humanisme nouveau : la volonté de bâtir un monde pleinement humain, par la suppression de toutes les formes de désordre, la transformation de tout ce qui relève de "la nature" en culture <sup>47</sup>. Ou, pour reprendre les termes mêmes de Garaudy, la tâche de l'homme (communiste) est de reprendre les choses là où Dieu les a laissées : elle est de s'emparer "*fût-ce par la force, de la succession de ce Dieu satisfait*" (qui a contemplé son œuvre le septième jour et trouvé que cela était bien), et de se mettre "*hardiment au travail pour le huitième jour de la création*" <sup>48</sup>.

C'est donc cette dernière formule qui donne son titre au second récit de Garaudy, et qui en annonce le thème principal. *Le Huitième jour de la création* est relativement fidèle au schéma canonique du roman à thèse bâti sur la démarche de l'apprentissage exemplaire, négatif pour deux des personnages (Serge et Blanche), positif pour le troisième (Paul Vérin, le mari de Blanche). La première partie, "*Remous parmi les hommes*", s'ouvre sur les combats de la Libération (l'été 1944, à Albi). Serge, quarante

<sup>44</sup> Garaudy va jusqu'à donner "*un menton mussolinien*" à ce chef exemplaire (p. 144).

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>47</sup> En se voulant un humanisme intégral, le matérialisme historique en vient à faire prévaloir l'historique sur le matériel, la transformation du donné sur la prise en compte des liens indéfectibles de l'homme à la nature (faim, sexualité, travail). Cet humanisme culmine dans l'utopie d'un monde où plus rien ne serait étranger à l'homme, où l'altérité du donné serait tout entière résorbée (c'est la thèse essentielle d'Ernst Bloch dans *Le Principe Espérance*) ; ce faisant, le matérialisme rejoint "*le vœu idéaliste suprême d'une fusion de la pensée et de l'être*" (R. Debray, *op.cit.*, p. 294).

<sup>48</sup> *Op.cit.*, 160.

ans, typographe et linotypiste, travaille pour une fois sans ironiser sur l'amour du métier, car il compose l'appel du comité insurrectionnel de la ville. Mais il est très vite repris par le sentiment de sa solitude alors que tout un peuple chante victoire. Son désarroi est partagé par sa femme, qui se terre chez elle, dans une atmosphère de tabagie et de sexe coupable. Elle aussi a des moments de sursaut : l'auteur la montre dessinant, avec une joie sadique, un Christ agonisant, puis comprenant soudain que "*le Crucifié est aussi le Ressuscité*"<sup>49</sup>. Elle apostrophe alors avec véhémence Paul et Serge, en prophétisant l'ère nouvelle de la création, mais ceci dans la plus grande confusion idéologique puisqu'elle fait aussi l'apologie de Maurras. La scène a au moins permis à l'auteur d'annoncer son thème principal et de se lancer dans un long exposé savant sur le dépassement dialectique de la religion grecque par le christianisme et de celui-ci par l'athéisme moderne (celui des esclaves salariés). La leçon, adressée directement au lecteur, ne vaut pas pour les personnages, pas plus que l'intervention de deux informateurs épisodiques qui eux aussi transmettent leur message par-dessus la tête des principaux protagonistes. C'est d'abord le récit du vieux veilleur de nuit de la Verrerie ouvrière, demeuré fidèle à son idéal socialiste, qui s'est battu toute sa vie, et qui suggère la voie à suivre : la remise en route de cette usine où les ouvriers étaient leurs propres maîtres. Plus loin, l'auteur abandonne à nouveau ses trois personnages pour donner la parole, à travers une longue lettre, à un instituteur communiste, FTP (mort ensuite au combat), qui retrace l'histoire moderne des luttes pour la libération définitive de l'humanité. Sa conclusion est claire :

*On peut tout vaincre : les crises, le chômage, la servitude, la guerre même et toutes leurs douleurs, à condition de les combattre ; chaque claquement de mitraillette en apporte la preuve*<sup>50</sup>.

Cette preuve, l'URSS l'a déjà apportée, aussi bien grâce aux mitraillettes de Stalingrad qu'à celles qui ont exécuté les traîtres avant la guerre. De même qu'il n'y a pas de construction sans destruction (de la nature, de la matière), vivre mieux impose de mettre à mort.

Comme son titre l'indique, "*Les Vaincus*", la seconde partie du roman diffère la prise de conscience des personnages. Elle permet même d'éliminer Serge et Blanche,

<sup>49</sup> *Le Huitième jour de la création*, Edit. Hier et Aujourd'hui, 1947, p. 34.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 49.

qui connaissent le comble du désespoir, à l'image de tous ceux qui, un an après la Libération, s'adonnent à divers narcotiques : l'alcool, le tabac, mais aussi le cabaret ou le cinéma. On verra plus loin Paul Vérin lutter contre son propre "*moralisme puritain*", mais il ne fait pas de doute que ce moralisme commande la vision du narrateur :

*De cette cuve de pourriture humaine, une hideuse fermentation déborde sur toute la ville, et dans chaque rue, dans chaque maison, crève quelque bulle pestilentielle*<sup>51</sup>.

Serge se débat dans ce climat nauséux sans pouvoir s'arracher à son désarroi. Ayant perdu sa fillette de huit ans, il se venge en assassinant l'ancien président de la Légion (probablement la LVF). Dans une longue lettre à Blanche, il confesse son crime, et son mal : la solitude, l'orgueil, le mépris des hommes ; et il admet que son geste ne fait que confirmer sa déplorable illusion, "*l'illusion d'être unique et d'être seul*"<sup>52</sup>. Sa prise de conscience est insuffisante et trop tardive. Blanche part lui rendre visite à la prison de Marseille, toute à la joie de se sentir déprise de sa propre solitude. Mais c'est la joie très trouble d'une femme dominée par son désir de posséder et de détruire l'homme qui par sa confession s'est abandonné à elle<sup>53</sup>. La rencontre, en fait, n'aura pas lieu.

L'arrivée de Blanche à Marseille sert d'abord de prétexte à une longue description du désordre de la ville. Au mépris de la vraisemblance, Garaudy prête ici à son personnage (qui est architecte et urbaniste) le point de vue marxiste qui est le sien : le chaos urbain est le produit du mercantilisme, les appétits bestiaux du capitalisme se traduisent par exemple dans "*la saignée des routes et des voies ferrées, le long desquelles s'égrènent et s'agglutinent les usines et les chantiers*". La ville n'est qu'une "agglomération", un entassement incohérent, une entité proprement anarchique, en regard de quoi n'importe quel type d'ordre serait préférable :

*La cité n'a même pas la régularité mécanique des cellules de la ruche : les vouloirs particuliers s'arc-boutent l'un à l'autre et l'interférence mille fois*

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>53</sup> Garaudy dépeint une nouvelle fois une sorte de voracité femelle qui semble exiger du protagoniste masculin plus qu'il ne peut donner : "*Elle fera de sa rencontre avec Serge l'acte total de sa vie [... ] Elle aimait cette vie qui faisait irruption en elle avec la brutalité d'une flèche : elle eût méprisé l'archer débile ou la corde mollement tendue*" (p. 82).



*reproduite de leurs efforts annule ce qui serait leur toute-puissance s'ils s'associaient dans la communauté d'un plan lucide*<sup>54</sup>.

Blanche n'imagine pas de solution à un tel désordre, elle n'a que la nostalgie de l'ordre grec. Garaudy préfère se passer d'elle : plutôt que de la conduire jusqu'à Serge, il l'emmène se noyer dans le Vieux port.

La fin de la seconde partie fait également de Paul un "vaincu". Le lecteur n'apprend rien de plus sur lui, sinon qu'il est le type même de ces intellectuels qui, après les "remous" de la Résistance, sont retombés dans leur apathie et leurs tourments. Garaudy substitue alors tout bonnement à la narration un discours en règle qui reproduit les grandes lignes de sa diatribe contre Sartre et l'existentialisme<sup>55</sup> :

*Dans ces mois d'été 1945 à parfum de cimetière, le christianisme rôde et guette ceux qui tombent. Derrière lui javèle et glane J.P. Sartre : il rallie quelques jeunes intellectuels dans l'impasse, auxquels il apporte un ersatz de religion et un ersatz d'aventure [...] Cet été l'épidémie "existentialiste" a atteint son maximum de virulence. Elle est circonscrite à des milieux où l'onanisme intellectuel est de règle*<sup>56</sup>.

Paul va tout de même renoncer aux charmes délétères de la décadence et découvrir les vertus toniques du communisme, en reprenant pied dans la "terre des vivants" (c'est le titre de la dernière partie). Son expérience personnelle n'y a pas suffi, il n'a pas de lui-même avancé : c'est le Parti qui va venir à lui.

"Terre des vivants" s'ouvre sur une scène de réunion de cellule, une scène typique du réalisme socialiste (français et soviétique). Le récit de la réunion est lui-même précédé, *ex abrupto*, par une longue citation de l'appel de Waziers, dans lequel Maurice Thorez exhorte les mineurs à se lancer dans la bataille du charbon<sup>57</sup>. Le responsable du

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>55</sup> "Sur une philosophie réactionnaire. Un faux prophète : Jean-Paul Sartre", *Les Lettres françaises*, 28 décembre 1945, article repris dans *Littérature de fossoyeurs*, *op.cit.*

<sup>56</sup> *Op.cit.*, p. 102.

<sup>57</sup> Appel du 22 juillet 1945, dans lequel Thorez fustige "les paresseux, les tièdes [qui] ne seront jamais de bons communistes, de bons révolutionnaires" (voir *Fils du peuple*, réédit. 1970, p. 226). Nous verrons

Parti, André Fournials, qui vient de lire cet appel, entreprend de lever les réticences, car "tous ne partageaient son enthousiasme"<sup>58</sup>. Le problème est de taille, on le sait, il s'agit d'établir que la grève est devenue "l'arme des trusts", une arme au service de leur "plan de dictature". Travailler davantage, pour hâter la reconstruction, n'aura donc pas pour effet d'augmenter leurs profits mais permettra de déjouer ce plan. Très vite, chacun s'incline devant la rigueur de l'argumentation, y compris le vieux militant, ancien instituteur, qui prenait Marx à témoin contre Thorez : réflexe d'intellectuel un peu dérisoire quand l'essentiel c'est d'être dans la ligne. Et Garaudy avait bien pris soin dans la présentation de Fournials (ancien déporté, descendant de la glorieuse lignée des mineurs de Carmaux) de souligner que son personnage l'était tout le temps, "dans la ligne". La scène de la réunion de cellule a donc pour fonction de célébrer cette attitude de stricte orthodoxie et le contenu même de la politique suivie par le PCF au lendemain de la guerre. Ayant également servi à introduire des personnages de communistes dans le roman, c'est elle qui permet ensuite la réapparition de Paul Vérin.

Dans la scène suivante, en effet, les communistes s'adressent à lui pour faire revivre la Verrerie ouvrière, cette usine qui naquit "d'une grande bataille de classe", qui fut "la nouvelle cathédrale, non plus celle des croyants, mais celle des militants, des bâtisseurs d'avenir"<sup>59</sup>. Parce qu'il est ingénieur, qu'il s'est montré patriote en 1944, il est censé comprendre la volonté de construire qui anime les communistes. Son évolution n'a pas été préparée dans le roman, mais le fait est que les arguments portent : "Hors du monde clos de désordre et de désespoir où il fermentait et s'asphyxiait depuis des mois, il apercevait toute la poésie d'un monde neuf, le lyrisme des élans, des rêves, des colères"<sup>60</sup>. Il rejoindra donc la grande cause de ceux qui vont dans le sens de l'Histoire. Ayant dit "oui à l'espérance", "Paul se sentit au commencement de sa vie"<sup>61</sup>.

---

qu'André Stil a célébré cet appel de Waziers et la bataille du charbon dans plusieurs de ses nouvelles du recueil *Le mot "mineur", camarades...*, La Bibliothèque française, 1949).

<sup>58</sup> *Op.cit.*, p. 116.

<sup>59</sup> Après Annie Kriegel qui rattache le mouvement ouvrier moderne à la tradition "des manieurs d'outils et des constructeurs de cathédrales" (dans *Le Pain et les roses*), J. Mer a montré toute l'importance du thème de la cathédrale dans le discours communiste (*op.cit.*, pp. 105-107). Ce thème apparaît dans *Fils du peuple*, à travers l'évocation des dommages causés à la cathédrale d'Amiens (en mars 1918) et la conviction proclamée que "seule une grande époque - l'époque du socialisme - pourra créer une grande culture et faire surgir des chefs-d'œuvre nouveaux, comparables aux cathédrales qu'élevait au moyen âge la foi religieuse des maîtres-maçons et des statuaires" (*op.cit.*, pp. 35-36).

<sup>60</sup> *Op.cit.*, pp. 130-131.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 132.

Avec le nouveau converti, nous sommes donc transportés au "*huitième jour de la création*", dans le monde de l'humanisme nouveau, dont le texte de Garaudy révèle une fois de plus qu'il est pleinement vécu comme une religion. Ainsi, pour remettre en état la Verrerie ouvrière, Paul doit se battre contre la situation difficile léguée par Vichy - ce que l'auteur traduit en ces termes : "*Les choses saintes dont dépendait la résurrection du pays, on devait les faire en cachette ; on continuait à servir la France dans une sorte de clandestinité*"<sup>62</sup>. Les obstacles sont levés grâce au syndicat et aux volontaires qui forment des équipes de travailleurs d'élite. On travaille le dimanche, même les ouvriers qui savent qu'ils ne pourront être réembauchés donnent un coup de main, tant l'enthousiasme est contagieux. Sous l'impulsion d'André Fournials, on bat des records de production. Bref, on n'est pas très loin de l'Oural ou de l'Ukraine ; mais plus près encore de Bethléem : "*Comme les jeunes dieux, la verrerie semblait naître dans la misère de l'étable*"<sup>63</sup>.

Paul comprend alors que c'est l'homme le nouveau dieu, l'homme qui s'engendre lui-même dans le travail collectif. Il n'est pas encore délivré tout à fait de ses faiblesses, mais il est bientôt guidé par l'exemple lumineux d'une militante, Pauline, dont le mari a été tué dans la Résistance, et qui élève seule son petit garçon. Paul a "*le sentiment de rencontrer pour la première fois une âme et sa beauté tragique*"<sup>64</sup>. Elle est tout à l'opposé de Blanche, et il ne semble pas même voir que cette "*âme*" a un corps, que le narrateur nous dit vieilli mais transfiguré par la joie qui émane d'elle. Il est vrai qu'au travail militant elle ajoute les bonnes œuvres : le dimanche, elle visite les vieillards de l'hospice.

Le jour de l'allumage du four de la verrerie, une foule nombreuse accourt pour célébrer la messe de la joie, et le chant rituel permet à chacun de communier dans la même espérance et la même certitude : "*De l'assistance se dégage peu à peu une sorte de cantique de la force et de la joie : L'Internationale*"<sup>65</sup>. Pour faire bonne mesure, et selon un scénario bien rodé, l'auteur fait aussi chanter "*La Marseillaise*" à ses personnages, en en marquant tout autant la portée religieuse : "*peut-être, dans la proche*

<sup>62</sup> *Idem* ; c'est déjà le thème de "*la nouvelle Résistance*" qui apparaît ici.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 137 ; Garaudy emprunte évidemment ses thèmes aux romans soviétiques qui ont chanté l'épopée de la construction du socialisme ; le thème principal (la remise en route d'une usine abandonnée) est même repris de Gladkov, dans *Ciment* (1925) ).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 174.

campagne une paysanne pieuse s'est-elle signée en entendant sonner cet angélus nouveau" <sup>66</sup>. Avec le dernier acte, la remise en route des machines, la dimension sacrificielle elle-même joue un rôle décisif, comme le veut la logique de toute fondation : à la suite d'un incident qui menace de détruire la machine Lynch, Pauline se fait broyer la main en intervenant héroïquement pour prévenir cette destruction. Grâce au "baptême douloureux de son sang", l'usine peut enfin tourner. Et c'est elle qui, dans les bras de Paul, murmure : "Tout commence" <sup>67</sup>.

On comprend que parler de "littérature édifiante" à propos des récits de Garaudy n'est pas un abus de langage, même si l'expression invite à jouer quelque peu sur les mots. Il s'agit tout à la fois d'y célébrer une religion nouvelle, de chercher à la faire partager, et de composer un hymne à l'édification : il faut bâtir, construire, produire, pour élever l'homme au-dessus de lui-même, et pour qu'à travers l'œuvre commune s'édifie la communauté des "bâisseurs d'avenir". Tous ces points sont caractéristiques du réalisme socialiste ; ils étaient déjà plus ou moins sensibles dans la poésie communiste de la Résistance. Chez Garaudy, la volonté d'édifier le lecteur l'emporte sur tout autre souci, la formulation répétée de la thèse étouffe la vie propre du roman, le discours de référence s'immisce dans tous les rouages du récit, au détriment de sa cohérence et de sa vraisemblance : plus il se fait "socialiste", et moins il est "réaliste". Voyons ce qu'il en est avec deux militants qui persévéreront dans le recours au roman.

#### \* Les lutteurs exemplaires

Plus que sur la construction et la conversion au nouvel humanisme, les romans de Paul Tillard et de Jean Laffitte mettent l'accent sur la lutte <sup>68</sup>. Tous deux empruntent l'essentiel de leur matière à l'histoire récente en multipliant les références à la réalité (l'Occupation, la Résistance, la déportation). Ce faisant, une de leurs fonctions

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 191 : "Tout commence" est la conclusion rituelle du roman à thèse fondé sur l'apprentissage exemplaire positif : le roman finit quand commence la vie nouvelle, la vie selon la vérité (à laquelle la renaissance du héros livre accès).

<sup>68</sup> Les titres l'indiquent : *Les Combattants de la nuit*, de P. Tillard (La Bibliothèque française, 1947, 224 p.) ; *Ceux qui vivent*, de J. Laffitte (Edit. Hier et Aujourd'hui, 1947, 422 p.) - ce titre renvoyant à la formule de Hugo (placée en exergue du livre) : "Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent". A propos de Laffitte, il convient d'ajouter que selon son propre témoignage (cité par A. Lecœur in *Le P.C.F. et la Résistance*, *op.cit.*, pp. 45-46) il avait été chargé par le Parti d'écrire un livre sur la Résistance en France et dans les camps de concentration. Par ailleurs, Laffitte préside à cette époque la Commission des éditions (éditions qui dépendent du Parti, comme la Bibliothèque française et les éditions Hier et Aujourd'hui, où ont été publiées la plupart des œuvres étudiées dans ce chapitre). Cet organisme, rattaché au Comité central, fonctionnait "comme un comité de lecture, mais aussi de censure et de surveillance idéologique" (d'après P. Daix, *J'ai cru au matin*, p. 187).

principales est de faire passer pour véridique la version de l'Histoire élaborée par la direction du PCF. La première partie de *Ceux qui vivent*, dont le chapitre initial est intitulé "*Ceux qui luttent déjà*", met en scène un Parti communiste complètement engagé dans la Résistance dès 1940. Le narrateur mentionne le fameux "*Appel du 10 juillet*", puis raconte une entrevue avec Jacques Duclos (datée du 20 décembre 1940), au cours de laquelle celui-ci prévoit avec une remarquable clairvoyance le déroulement de la guerre :

*Un jour viendra où l'Amérique devra prendre sa place dans cette guerre qui ne fait que commencer. Un jour viendra aussi où l'Union soviétique sera à son tour entraînée dans le conflit. Nul doute pour nous que l'Armée Rouge, naguère tant critiquée, apportera une contribution décisive à l'œuvre de la libération du monde...<sup>69</sup>.*

Sans attendre ces renforts extérieurs, il faut intensifier la bataille intérieure, celle, dit Duclos, "*que nous avons engagée*". Le texte suggère même que les nombreux communistes emprisonnés à cette date l'ont été pour faits de Résistance (et non dans le cadre de la répression qui a suivi la signature du pacte germano-soviétique). Un peu plus loin est mentionnée la grève des mineurs de mai-juin 1941, "*une très belle histoire*" qui a apporté la preuve que l'on peut se battre <sup>70</sup>. Puis l'OS est dite, dans une note en bas de page, avoir été fondée, "*dès les débuts de l'Occupation, avec la mission particulière d'organiser les sabotages*" <sup>71</sup>. Dans le même temps, aucune autre initiative de lutte contre l'occupant n'est attribuée à des non-communistes ; c'est même pour eux que l'entrée en guerre de l'URSS pèsera d'un poids décisif. Mieux, dans une nouvelle scène de réunion clandestine (début 1942), avec Duclos et Frachon, l'on voit celui-ci affirmer : "*nous sommes les seuls à mener, de l'intérieur, la lutte armée*" <sup>72</sup>. Quand la résistance gaulliste est enfin mentionnée (courant 1943), c'est pour être dénigrée : elle n'utilise pas les armes qui lui sont parachutées, et interdit tout contact avec les communistes, qui, eux, s'en serviraient au lieu d'attendre que les Allemands les

<sup>69</sup> *Op.cit.*, p. 21.

<sup>70</sup> "*C'est Maurice qui va être content !*" (en apprenant la nouvelle de la grève), fait dire Laffitte à l'un de ses personnages (p. 36). L'on a vu que cette grève, fruit d'une initiative locale, allait en fait à l'encontre des directives du Parti.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 57-58 ; l'on a vu de même qu'il n'en était rien.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 76.

recupèrent<sup>73</sup>. Fin 1943, il est admis que les communistes ne sont plus les seuls à se battre, mais le mérite leur en revient, car c'est "*l'exemple des pionniers*" qui a enfin été suivi<sup>74</sup>. Parallèlement, en ce qui concerne les opérations militaires, le livre met surtout l'accent sur les victoires soviétiques : "*Oui, ce sont les Russes qui nous sauvent*", dit un personnage ; un autre va jusqu'à certifier que si le débarquement allié tarde tant c'est qu' "*il n'y a pas encore eu assez de Russes de tués*"<sup>75</sup>. Les alliés des communistes sont donc toujours soupçonnés de se comporter en ennemis.

Au-delà de sa première partie, le livre de Laffitte entend porter témoignage sur le sort des déportés de Mauthausen, puis d'Ebensee. Il le fait en usant des codes habituels du récit réaliste, tels que l'insertion fréquente de scènes dialoguées, le recours aux descriptions minutieuses, l'effacement du narrateur devant les faits qu'il rapporte, le respect de la chronologie, et bien sûr l'indexation constante de ce qui est raconté sur une réalité extra-textuelle. A condition de ne pas prendre la vraisemblance pour la vérité et les effets de réel pour la réalité elle-même (ce que le discours théorique du réalisme, on le sait, tend constamment à faire), on peut situer là l'intérêt de ce livre, par différence avec ceux de Garaudy. Quelque chose des drames de la déportation, dans la complexité de leurs aspects, y est donné à voir et à comprendre. Mais dans une mesure très relative cependant ; car les contraintes propres au discours réaliste y sont de beaucoup renforcées par celles du projet militant. La cohérence de la narration est d'autant plus étouffante qu'elle est commandée par la volonté d'illustrer et de valoriser l'idéologie communiste de "la lutte".

Que cette idéologie renvoie avant tout à la lutte des classes, à la lutte pour transformer radicalement la société, le livre de Laffitte le présuppose constamment, mais en en faisant rarement un thème explicite. Ce dont il parle, c'est de la lutte pour défendre son pays et, plus encore, de la lutte pour survivre. Mais alors que ces deux formes de lutte sont tout à fait spécifiques et que la formule de Hugo selon laquelle "*ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent*" prend un sens tout à fait concret dans le cadre des camps nazis, le propos du livre est de faire passer l'idée que, les communistes étant par définition des gens qui luttent, ils sont tout désignés, d'une part, pour faire

---

<sup>73</sup> Le thème est également traité par P. Tillard dans *Les Combattants de la nuit*; il appartient à la version communiste de la Résistance.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 235 et 206.

d'excellents patriotes, et d'autre part, pour résister aux pires conditions de vie. Le premier aspect nous est familier, et on n'y insistera pas : Laffitte explique, par exemple, pourquoi les communistes ont été les pionniers de la Résistance à la faveur de deux scènes d'interrogatoire. A la question qui lui est posée par un policier français de savoir pourquoi il s'est battu en patriote, le narrateur répond : "*Je suis un ouvrier communiste*", et à la question d'un officier allemand : "*Pour quelle raison vous êtes venu au Parti communiste ?*", la réponse est tout aussi évidente : "*Parce que j'aimais mon pays*" <sup>76</sup>. Le deuxième chapitre, dont l'action se situe en mai 1945, quelques jours après la libération du camp, est un hymne à la terre de France, qui s'achève sur la citation de deux vers d'Aragon <sup>77</sup> - non sans que Laffitte ait fait dire à un camarade tchèque : "*Nous ne confondons pas la France de Munich avec celle de la Résistance [...] Nous faisons confiance à la France, à la vraie France, à son peuple que nous aimons et qu'on trouvera toujours dans le combat pour la liberté*". Et le narrateur d'ajouter que la France "*ce sont ceux qui luttent aujourd'hui pour qu'elle soit plus belle et plus heureuse*", que la lutte n'est donc pas achevée, mais qu'il s'agit de "*travailler à la réalisation de cette France que les démocraties nouvelles accueillent déjà comme une grande sœur*" <sup>78</sup>. Avec cette conclusion très militante, il apparaît donc bien que le vrai patriotisme consiste à poursuivre "la lutte" jusqu'à ce que la France soit transformée en "démocratie populaire".

Quant au second aspect, la lutte pour la survie, Laffitte s'attache surtout à montrer que les communistes ont à la fois la volonté de lutter et l'habitude d'organiser les luttes. Son récit ne cache pas que l'organisation (collective) joue en fait un rôle plus grand que la volonté (individuelle), même s'il oppose par ailleurs le "*luteur*" (que son tempérament sauvera) au "*faible*" (promis à la mort) : qui ne bénéficie pas de la solidarité organisée a fort peu de chances de survivre, dans un système destiné à broyer les tempéraments les plus combatifs. Et elle ne peut pas toujours être accordée à chacun. Laffitte est donc amené à aborder la question difficile des critères en fonction desquels un individu était ou non secouru. Tout en concédant que les communistes, qui jouent un rôle-clé dans l'organisation de la solidarité et de la vie intérieure du camp, s'attachent d'abord à sauver les leurs, il affirme avec netteté :

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 81 et 87.

<sup>77</sup> Il s'agit de deux vers du *Musée Grévin* : "*Je te salue ma France aux yeux de tourterelle / Jamais trop mon tourment mon amour jamais trop*".

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 415.

*Bien sûr, nous travaillons avec acharnement à soutenir les nôtres, mais notre aide s'étend aussi à la masse des Français patriotes. Les jeunes, les intellectuels, les pères de famille, les honnêtes gens, quels qu'ils soient, sont partie intégrante du capital social qu'il faut préserver" <sup>79</sup>.*

Le propos est destiné à rassurer, et Laffitte conclut cette mise au point sur l'idée que ses amis et lui faisaient preuve d'un "dévouement dépourvu de tout esprit partisan". Ce qui est frappant toutefois, c'est cette façon de considérer non les individus, mais les catégories auxquelles ils appartiennent, catégories elles-mêmes référées à la notion de "capital social". Comment ne pas en déduire qu'un individu vaut surtout ce que vaut la catégorie dont il relève ? Que la valeur d'une catégorie dépend de la façon dont elle contribue au rendement du capital social ? Et que les communistes sont les meilleurs experts en ce genre de comptabilité ? Ils aiment répéter après Staline que l'homme est "le capital le plus précieux", étant entendu que tous les hommes ne se valent pas. Tout dépend de la place et de la fonction qui sont supposées être les leurs dans la lutte des classes, de leur degré d'utilité pour "la collectivité", ou pour "l'humanité", pour reprendre les termes moins crûment politiques de Jean Laffitte <sup>80</sup>. Il est d'ailleurs frappant que les catégories qu'il énumère correspondent à quelques-unes des cibles privilégiées de la propagande du PCF (les jeunes, les intellectuels, etc.).

La nature même des événements vécus par le narrateur engage pourtant à remettre en question les critères habituels de jugement, précisément parce que les individus sont dépouillés de leurs rôles sociaux. Laffitte s'empare à sa manière de cette idée dans le chapitre "Les hommes tels qu'ils sont" ; il y examine ce que deviennent des hommes de conditions sociales différentes plongés dans le milieu identique du camp. Les résultats de ce qu'il appelle cette "grande expérience" vérifient l'hypothèse implicite de départ (qui fonde la façon même dont l'expérience est reconstituée dans le livre) :

*On peut constater bien souvent que les individus tombent d'autant plus bas qu'ils étaient placés haut, alors que d'autres qui n'étaient rien, deviennent quelque*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 355-356.



*chose. Certes, il n'y a pas de règle absolue dans cette évolution, mais il est des contrastes qui en disent long*" <sup>81</sup>.

En gros, l'expérience du camp montre que la capacité de résistance des individus (et donc leur valeur utile pour la collectivité) est inversement proportionnelle à leur rang dans l'échelle sociale : l'ancien colonel de chasseurs à pied ne comprend pas les règles élémentaires de la survie alors que le jeune camelot débrouillard s'adapte avec beaucoup de réalisme ; un ancien avocat et un ex-consul ne sont bientôt plus que des loques humaines, alors que Jules, "un ouvrier", arrivé très affaibli, "a triomphé de la faim, des coups, de la mort" ; et ce lutteur se bat désormais "pour sauver la vie des autres", au contraire de l'industriel qui profite de la solidarité tout en mangeant en cachette le contenu des colis qu'il reçoit. Laffitte, pour en avoir été le témoin, sait bien que les choses sont plus compliquées, qu'il y a pour le moins des exceptions, mais celles-ci ne font dans son livre que confirmer la règle <sup>82</sup>.

L'idéologie de la lutte et de la fraternité virile exerce aussi sa loi en marge des catégories sociales. De même qu'on ne se suicide pas quand on est communiste, même au comble de la détresse <sup>83</sup>, il est exclu qu'un communiste puisse être homosexuel. Laffitte raconte une séance du comité clandestin du Parti où l'on discute du cas du jeune Willy, soupçonné de céder à "certains épanchements qui n'ont rien à voir avec la dignité d'un homme". Le narrateur, qui se disait "atterré" par cette éventualité, s'entretient avec le jeune militant, indigné qu'on ait pu le prendre pour ce qu'il n'est pas. Ce soupçon est vite dissipé, on s'embrasse, par deux fois, mais "comme des hommes" évidemment, en se "frappant à grands coups sur l'épaule". Et Willy peut alors s'entendre dire : "Tu es un homme et, de plus, un homme qui, pour notre Parti, représente une force d'avenir. Tu as toute ma confiance, Willy. Je sais maintenant que tu ne failliras pas" <sup>84</sup>.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 317-318.

<sup>82</sup> Laffitte cite par exemple le cas du père Henri, "un honnête homme", "respecté de tous", dont l'esprit charitable a tout de même quelque chose d'injustifiable du point de vue de l'utilitarisme communiste : "Le père Henri n'a pas d'ennemis. Il ne demande pas à un homme ce qu'il fait, ce qu'il pense. Il est au service de tous les hommes. Même de ceux qui n'en valent pas la peine" (p. 306).

<sup>83</sup> Un communiste juif, qui "se savait condamné irrévocablement", se voit rappeler cette règle, et renonce à son geste (avant d'être tué, quelques jours plus tard), *ibid.*, p. 190.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 302.

Mériter la confiance du Parti, se conduire en parfait communiste, est la préoccupation essentielle des personnages de Paul Tillard. Mais alors que ce comportement se traduit pour les déportés de Jean Laffitte par le fait de bénéficier de la solidarité organisée et de se voir ainsi accorder de plus grandes chances de survie, il signifie souvent pour "*les combattants de la nuit*" l'honneur de se voir confier les missions les plus dangereuses et la promesse d'une mort héroïque. Jacques Vidal, le responsable politique de la direction parisienne des FTP, est pour eux le modèle dont il s'agit de se rendre digne. Ceux qui connaissent un moment de faiblesse, même très passager, dans l'accomplissement de leurs tâches, doivent obtenir leur rachat. Ainsi de Pierre Portal : jeune ouvrier, membre des JC, chargé d'assister un camarade (François Forestier) dans l'exécution d'un officier allemand et de transmettre la nouvelle de la réussite de l'attentat, il se trouve tellement paralysé par la peur qu'il ne donne pas le coup de téléphone attendu. Il empêche ainsi le déroulement d'un second attentat (contre Doriot). De plus, s'étant fait suivre jusqu'à chez lui sans s'en rendre compte, il provoque l'arrestation de sa mère, emmenée en otage. Il renonce toutefois à se livrer de lui-même à la police allemande, comprenant que son devoir est d'abord de rester libre pour continuer le combat. C'est en ne sauvant pas sa propre mère qu'il se rend digne de ses camarades<sup>85</sup>. Il reste qu'il a envers eux des comptes à rendre : Jacques Vidal vient lui rappeler que le travail de chacun est fonction du travail des autres, qu'il devra s'en souvenir en s'acquittant de la nouvelle mission qui lui est confiée. En "*authentique ouvrier*" qu'il est, Pierre ne laissera pas passer cette seconde chance<sup>86</sup>.

Quant à François Forestier, jeune agrégé de lettres, soumis à un chantage amoureux par son amie Yvonne (elle est enceinte de lui et ne veut pas qu'il continue à risquer sa vie), sa faute est de contrevenir un jour aux règles de sécurité : pour compenser sa rudesse envers Yvonne, à qui il n'a pas voulu céder, il lui transmet un petit mot d'amour sur lequel il lui révèle sa nouvelle adresse. Il lui a demandé de détruire ce mot dès qu'elle l'aura lu, ce qu'elle ne fait pas. Filée et arrêtée par des policiers français, qui découvrent l'adresse, elle met ainsi en péril la vie de François. Celui-ci sera en fait arrêté au retour d'un autre attentat, au cours duquel il aura d'ailleurs

<sup>85</sup> Tillard fait même en sorte que sa mère lui donne raison : conduite en détention, elle est accueillie par Marie-Claude (Vaillant-Couturier) et Danielle (Casanova), commence à s'intéresser aux problèmes politiques, et finit par trouver "*vraiment qu'il était bien que son fils soit un communiste*" (p. 77).

<sup>86</sup> Il réussira à récupérer des armes chez un agent du BCRA, en prenant de vitesse la Gestapo qui les convoitait également.

connu un moment de panique totale <sup>87</sup>. Sans que le texte le souligne expressément, il est donc lui aussi en situation de devoir se racheter. Battu à mort au cours de son interrogatoire, ayant atteint "*la limite extrême de la souffrance*", il se sent immensément fier de n'avoir pas parlé, et d'autant plus fier que confronté à Jacques Vidal (son véritable juge), il sent que celui-ci a mesuré tout le courage dont il a fait preuve : "*dans la tête douloureuse de François, Jacques devenait le symbole du Parti. Du Parti qui avait eu confiance en lui*" <sup>88</sup>. Emprisonné ensuite à la Santé, il se voit proposer par ses camarades, suprême honneur, d'être appelé Louis, en souvenir du frère de Maurice Thorez, qui l'avait précédé dans sa cellule. En entendant dicter à travers la cour de la prison des lettres de condamnés à mort, alors qu'il va lui-même être fusillé bientôt, il a la révélation de sa propre valeur : "*Il découvrit qu'il était un héros. Il n'en éprouva aucune vanité, mais un orgueil tellement absolu qu'il eut un sanglot d'émotion comme à la vue d'une chose parfaitement belle*" <sup>89</sup>.

Chose remarquable, c'est d'être formulée et chantée que la beauté de l'héroïsme et du martyr se met à exister vraiment. Le roman fournit ici sa propre clé : le personnage se constitue à ses propres yeux en héros grâce au miroir de la "littérature" (ces lettres de fusillés qu'Aragon présente dans *L'Homme communiste*) ; en devenant le lecteur de son propre héroïsme. De même le lecteur du roman est-il convié à s'identifier au héros en partageant son "*sanglot d'émotion*". C'est si vrai que l'on voit ensuite François Forestier s'identifier à Gabriel Péri et songer qu'il faudra quelqu'un pour témoigner de ses derniers instants : Paul Tillard ne fait pas autre chose (comme Aragon l'avait fait pour G. Péri), chargeant ainsi son personnage de justifier le livre qu'il écrit. Il est permis de voir là l'image même de la parfaite clôture de cette littérature édifiante et militante.

L'auteur fait ensuite se croiser les destins de Pierre et d'Yvonne. Le garçon se sent devenir amoureux de la compagne de son ami mort, à la lecture d'une lettre qu'elle lui a fait parvenir : elle s'y accuse de la mort de François, dont elle a enfin compris la grandeur du combat. Cet amour est évidemment d'une absolue pureté. Tous deux sont emprisonnés au fort de Romainville ; ayant réussi à la rejoindre dans sa cellule, le

---

<sup>87</sup> Il s'agit de l'attentat contre l'émetteur de Sainte-Assise (été 1942) ; Laffitte écrira son second roman, *Nous retournerons cueillir les jonquilles* (1948), pour prouver que cet attentat a été le fait des résistants communistes, et non des gaullistes. Comme dans le livre de Tillard, seuls les explosifs utilisés viennent de Londres.

<sup>88</sup> *Op.cit.*, p. 126.

<sup>89</sup> *Op.cit.*, p. 154.

garçon éprouve un grand trouble, mais ce qui les réunit, l'auteur le formule en ces termes : "*une harmonie d'une ampleur insoupçonnée et dont le point de départ était peut-être simplement la souffrance commune qu'ils enduraient pour leur idéal*"<sup>90</sup>. Cet amour relèverait donc de la grande tendresse contenue dans ce que Tillard appelle "*la fraternité de fer d'une lutte commune*", et qui affleure parfois dans les relations des hommes entre eux<sup>91</sup>. C'est aussi, avec la beauté du martyr, une autre forme du sublime cultivée par cette littérature, dont les héros n'ont de cesse d'atteindre à la perfection. Pierre y atteint doublement en se sacrifiant au profit de Jacques, afin que celui-ci réussisse à s'évader, car "*de tous, il était le plus utile*". Et comme François, il sera heureux et fier sous la torture ; il sait qu'il connaîtra l'enfer de la déportation, "*mais il savait aussi qu'il était difficile de tuer un homme qui ne veut pas mourir*". En apercevant une dernière fois Yvonne, dont l'enfant naîtra bientôt, il verse "*des larmes d'enthousiasme*" : "*Il pensait qu'il était dur d'être jeune, mais cela est bien quand on est brave. Et qu'au-delà de la peine et de la mort, la vie continuait*"<sup>92</sup>. L'homme communiste est bien celui qui ne veut rien pour lui (Aragon), celui qui vit et meurt dans l'euphorie communiquée par "*la vitalité ethnique*" de son groupe (J. Mer). Poème ou roman, le message communiste se veut toujours une réaffirmation de la vie.

#### \* *Apprentissages et certitudes*

A lire Jean Kanapa, après Cogniot, Garaudy, Laffitte et Tillard, on a le sentiment qu'il s'est voulu un peu plus romancier tout en n'étant guère moins militant. Par rapport à la thèse à laquelle lui aussi aboutit, il part en somme de plus loin, et emprunte des chemins plus détournés : en particulier, en s'inspirant des techniques du roman américain, simultanésisme, collages, changements fréquents de focalisation, qui donnent un récit non linéaire, assez longtemps déroutant, jusqu'à ce que ses structures se stabilisent, et que la vérité autour de laquelle elles s'ordonnent émerge de plus en plus clairement<sup>93</sup>. En même temps, *Comme si la lutte entière...* propose une vision du Parti

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>91</sup> Tillard dit par exemple de Pierre Portal, qui s'entretient avec Jacques après s'être fait reprocher sa faute initiale : "*Il parla avec une confiance totale, comme certains hommes parlent parfois aux femmes qu'ils aiment*" (p. 60).

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 215, 222, 223.

<sup>93</sup> Aragon n'hésitera pas à désigner l'auteur de *Comme si la lutte entière...* (édit. Nagel, 1946) comme "*un des romanciers les plus remarquables de la jeune génération*", mais il lui reprochera ses concessions à la modernité romanesque : son livre "*peut se lire jusqu'à la centième page sans qu'on soit fichu de savoir si la guerre de 1939 a commencé ou non, si l'un des personnages par exemple est lui-même ou son père, et ainsi de suite*" ; pour confirmer qu'il est "*un écrivain français d'une puissance exceptionnelle*", il lui faudra "*remiser ses petits trucs*", et se contenter des "*moyens simples et sans tricherie du récit*".

et du communisme moins lyrique, qui se veut étrangère à toute forme de mythification. Le récit se focalise peu à peu sur le personnage de Jacques Rebuffet, dont il retrace l'apprentissage positif : c'est au départ un jeune intellectuel, agrégé de philosophie, qui se dit sympathisant communiste, mais qui semble surtout être influencé par l'existentialisme<sup>94</sup>. Ses amis et lui n'étudient le marxisme que pour se préparer à être les cadres de la future dictature du prolétariat, estimant que "*les intellectuels forment quand même l'avant-garde de la révolution*"<sup>95</sup>. La vision critique qui est donnée de leurs activités laisse apparaître qu'ils usurpent ainsi le rôle qui revient à la classe ouvrière et à son parti, parti avec lequel ils excluent de pouvoir s'allier. Car, projetant de publier un journal marxiste, il leur "*faudrait parler de la Patrie d'un bout à l'autre du canard - et des otages avec des trémolos dans la plume - et faire des mamours aux curés*"<sup>96</sup>. En mettant ces propos très critiques, et non dénués de fondement, dans la bouche de l'un de ses personnages, Kanapa s'engage sur un terrain dangereux ; mais ceci va lui permettre, sur le mode de la dénégation, d'opposer au purisme théorique de ses révolutionnaires en chambre le pragmatisme lucide des communistes.

En effet, tandis que Jacques, empêtré dans ses tabous d'intellectuel (en particulier sur la question du patriotisme), se satisfait sous l'Occupation d'une "*disponibilité*" stérile, les événements donnent raison aux vrais militants, et font évoluer rapidement d'autres personnages. Son amie Annie, par exemple, qui n'était que vaguement de gauche, ne croit pas que le jeune Timbaud puisse être mort pour rien, et n'a pas de scrupules à se dire solidaire des "*bons morts, des morts qui font l'histoire*"<sup>97</sup>. De même, Noël retient de son expérience de la Résistance que la plupart de ses camarades sont "*venus au parti simplement parce qu'ils étaient patriotes et qu'ils ont vu que le parti était à l'avant-garde de leur lutte*" ; et d'une façon générale, que "*pour instruire les masses, il faut s'instruire auprès des masses*"<sup>98</sup>. Jacques, à qui Noël a administré cette

---

*traditionnel*" (*Europe* n° 19, juillet 1947). Nous reviendrons sur les implications esthétiques d'un tel jugement, aussi outré dans l'éloge qu'il est intolérant envers les formes modernes du roman.

<sup>94</sup> Ce personnage ressemble à son auteur, agrégé de philosophie, ancien élève de Sartre, collaborateur des *Temps modernes*, avant de devenir très vite l'un des pourfendeurs les plus virulents de l'existentialisme. Dans son roman, il caricature les intellectuels qui fréquentent le bar des "Deux-Faunes" et leur vision nauséuse, selon laquelle "*le monde est plein d'histoires miteuses, qui sentent l'eau de bidet et l'hôtel au tapis rouge où les étudiants viennent se faire dépuceler en parlant de Kant*" (p. 60).

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 143, 145 (termes soulignés par l'auteur).

double leçon, devrait donc renoncer à ses mythes et à ses préventions d'intellectuel, à ce "*communisme de Café du Commerce*" qu'est le trotskisme, car il est tout à fait faux que les intellectuels deviennent en adhérant "*des robots*", qu'ils ne pensent plus que "*ce qu'ils doivent penser*", parce qu'ils seraient pris "*d'une peur foireuse de ne pas être parfaitement orthodoxes*"<sup>99</sup>. A l'heure où des communistes sont fusillés, il ne devrait pas non plus mépriser l'idée d'écrire un roman sur le patriotisme. C'est donc en découvrant les communistes en chair et en os, en participant à leurs luttes, que Jacques pourra se sortir de "*l'effroyable solitude de la disponibilité*" ; qu'il pourra se concevoir comme "*un travailleur intellectuel*" et non comme quelqu'un d'une autre essence, qui se sent étranger aux réalités les plus élémentaires : l'ouvrier, lui, est en même temps "*un homme, un mari, un partisan, un Français*"<sup>100</sup>.

Pour illustrer son propos, Kanapa fait alterner l'histoire de son personnage, qui demeure encore dans l'inaction malgré sa mauvaise conscience, avec une série de scènes du temps de l'Occupation (représailles, mouchardage, déportation, exécutions sommaires). Puis il met Jacques en présence d'un autre résistant communiste, Paul, qui lui explique comment il peut, en intellectuel, prendre place dans le combat : en suscitant un climat de haine contre les nazis (la haine étant une forme de l'enthousiasme), en écrivant la vérité (dans des poèmes). Ce qui est à nouveau mis en cause, ce sont ses préjugés d'intellectuel à l'égard du Parti et sa vision trop idéale du communisme. Déjà il s'était entendu dire que le Parti n'est pas fait de génies, mais d'hommes, "*dont une bonne quantité est antipathique, d'autres bêtes, d'autres raseurs, d'autres épatants*"<sup>101</sup>. La très relative originalité de Kanapa est bien là, dans cette façon d'opposer à son personnage une réalité très prosaïque, sans en exclure le Parti lui-même. Car le problème est de parvenir à accepter les choses telles qu'elles sont, sans leur substituer de nouveaux mythes ; il est de renoncer à toute forme d'idéalisme philosophique, c'est-à-dire pour Jacques à la philosophie tout court, aux valeurs universelles et abstraites, qui ne sont jamais qu'un refuge contre "*la décision politique*" :

*Il y a des haines, des bonnes et des mauvaises, des guerres, des justes et des injustes, des hommes, certains à tuer, d'autres à embrasser [...] Je trouvais*

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 147, 159.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 149, 191.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 155.

*dégoûtant l'idée de se venger. Avant. Je jugeais ça immoral. Maintenant je trouve ça très bien, ça rétablit un équilibre dans le monde*<sup>102</sup>.

En somme, il s'agit de se montrer "réaliste", de voir dans l'héroïsme simplement une façon "d'aller jusqu'au bout", et dans la Résistance, ou la Révolution elle-même, "un travail lent, patient, qui prend des années, parfois emmerdant"<sup>103</sup>. Ce faisant, Kanapa dénie que le matérialisme soit aussi une philosophie, qui secrèterait ses propres mythes, à commencer par celui qu'elle serait la détentrice de la Vérité. Mais il ne manque pas de conclure son roman en faisant l'apologie de "l'humanisme militant"<sup>104</sup>.

Les deux romans de Claude Morgan retracent un apprentissage positif, plus ou moins achevé, dans le contexte de la guerre et de la Résistance. Ce qui les distingue des récits précédents, c'est que leur auteur s'intéresse davantage à la vie privée de ses personnages, aux problèmes du couple, aux relations amoureuses. Il se montre en cela plus romancier, et plus attaché au réalisme psychologique dont le réalisme nouveau entend être l'héritier. Il reprend même nombre de schémas, de situations typiques du roman "bourgeois", mais en les faisant évoluer d'une façon qui les rend propices à l'affirmation des valeurs communistes. C'est dans *La Marque de l'homme* que cette démarche romanesque est la plus caractéristique : au début du livre, un mari (Jean Bermont) soupçonne sa femme (Claire) de nourrir une affection trop tendre pour l'un de leurs amis communs (Jacques). Mais la jalousie mesquine du mari va se transformer en admiration sans réserves pour son rival : Jacques, ancien d'Espagne, résistant, a toujours aimé Claire d'un amour dénué de sensualité - "à travers elle, je voyais la France elle-

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 304 et 298. Kanapa adopte une perspective semblable dans *Le Procès du juge* (Nagel édit., 1947, 202 p.). Son personnage, surnommé "le Juge" pour sa sagesse et sa conduite irréprochable, en vient à commettre un crime gratuit. Emprisonné, délivré au cours d'une insurrection (qui ressemble à la fois à un acte de Résistance et à un épisode révolutionnaire), il est soumis à une sorte de tribunal populaire par les détenus politiques. A sa conception abstraite de la liberté ils opposent les libertés concrètes à conquérir (plaignent tour à tour un syndicaliste, un mineur, un paysan, un responsable communiste). Le prévenu est davantage impressionné par leur "passion de l'amitié" que par leur idéal grandiose (et fort peu concret) : "la liberté, c'est deux victoires : une victoire sur une vieille forme de société, et puis après, une victoire sur la nature" (p. 190 ; nous avons cité la suite de ce passage en exergue de la sous-partie 2.2.). Toujours est-il qu'il refuse de rejoindre leurs rangs, s'enfuit et se noie accidentellement.

<sup>104</sup> Kanapa formule cette idée d'humanisme en des termes très proches de ceux de Garaudy dans *Antée* : "J'aurai une clé pour ouvrir le monde. J'aurai été à mon point mort et je remonterai à la surface, sur la terre des hommes. Je ferai mon salut avec des hommes, par des hommes" (*ibid.*, p. 280).

*même*" <sup>105</sup>, explique-t-il à Jean. De son côté, Claire a aimé en son ami l'intellectuel qui agit, qui l'entraînait dans des manifestations contre le franquisme, lui récitait du Maïakovski, et qui l'aide maintenant à se défaire de ses illusions sur les occupants. Jean va donc s'employer à ressembler de son mieux à ce modèle, en s'engageant dans la Résistance intellectuelle, et en se rapprochant du Parti, le parti de "*ceux qui ont pour but de recréer l'homme*" <sup>106</sup>. Arrêté, torturé, il refuse de céder aux menaces de représailles contre sa femme et son fils : c'est à ce prix qu'il se sent tout à fait semblable à Jacques et à ses camarades (comme précédemment le Pierre Portal de Tillard). A l'inverse, il se sent moins proche de Claire, qui a désapprouvé le terrorisme (à cause des otages, précisément) :

*Nous ne parlons plus le même langage. Elle dit : pitié, tendresse, sécurité. Et moi, je clame : justice, volonté tendue, sacrifice. Deux mondes !* <sup>107</sup>.

Il n'y a donc pas de conflit cornélien entre l'amour et le devoir, tant le devoir et les valeurs collectives l'emportent sur l'amour et les valeurs individuelles. Pour lever les possibles réticences du lecteur, Claude Morgan fait de Claire une victime non pas de l'héroïsme de son mari, mais de ses propres faiblesses passées : elle est arrêtée à son tour, mais elle donne enfin raison à ceux qui se battent, et confond désormais dans la même admiration son ami et son mari. Le devoir n'est donc qu'une forme d'amour plus authentique :

*...non pas le triste amour de soi, ni l'insatiable amour possessif, mais l'amour qui se fonde sur l'effort partagé, sur une commune conception du monde, sur la foi en une vie plus belle* <sup>108</sup>

Et comme il se doit, cet amour des hommes rend nécessaire et légitime une rigueur implacable contre les traîtres. Morgan le rappelle dans son roman, après l'avoir beaucoup écrit dans ses articles <sup>109</sup>.

---

<sup>105</sup> *La Marque de l'homme*, p. 35 (Ferenczi édit., 1946, 127 p.) ; ce roman a d'abord paru aux éditions de Minuit (1944, 89 p.).

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 126.



Dans *Le Poids du monde*, il met en scène la même opposition entre un mari et sa femme : Pierre Tarague finit par s'engager corps et âme dans la Résistance, alors que pour Lucie, qui ne comprend pas la nécessité du terrorisme, il est "un salaud" (elle sera d'ailleurs arrêtée en mesure de représailles). Mais outre que le personnage féminin reste prisonnier de ses aspirations très petites-bourgeoises, il manque dans ce roman le personnage du modèle qui permet de hâter la prise de conscience des protagonistes. Pierre, d'abord O.S. chez Renault, maintes fois licencié après avoir participé à des grèves, toujours solidaire des ouvriers même quand il s'élève dans l'échelle sociale, refuse de "faire de la politique". Eternel révolté, il est de ceux que l'argumentation communiste ne convainc pas, ce qui fait dire à C. Morgan : "*C'est du travail d'Hercule que de changer la nature de l'homme. Ca ne se fait pas par des raisonnements, encore moins par des sentiments. Il faut bouleverser à cet homme ses conditions de vie pour qu'il consente à devenir autre*" <sup>110</sup>.

Le volontarisme militant ne fait pas ici de miracles (comme chez Garaudy), c'est le "*poids du monde*" qui est le plus fort. Mais il est aussi dans la logique des choses que Pierre finisse par ne plus supporter le médiocre confort auquel tient Lucie, et qu'il se sépare d'elle après s'être à nouveau fait licencier pour fait de grève au lieu de s'être tenu tranquille. Il ne supportera pas davantage la présence de l'occupant, tout en tardant à aller jusqu'au bout de son engagement, c'est-à-dire à rejoindre les rangs des FTP. Une fois le pas franchi, il lui restera à apprendre à se conduire non en "*desperado*" (à la suite de l'arrestation de Lucie), mais en communiste discipliné. A la dernière page du livre, Morgan le montre agonisant, le jour même de la libération de Paris, en train de se réciter les vers d'Eluard : "*Il n'avait pas UN camarade / Mais des millions et des millions*". Pierre a donc enfin accédé à la communauté qui seule confère un sens à sa révolte, et à sa mort.

<sup>109</sup> Jean Bermond se souvient avoir renâclé "*devant les verdicts du procès de Moscou*" - "*et pourtant j'étais démocrate*", précise-t-il ! "*A présent j'ai compris qu'il vaut mieux supprimer la trahison avant qu'elle ait commis ses forfaits. La France était pourrie de traîtres !*".

<sup>110</sup> *Le Poids du monde*, p. 149 (Ferenczi édit., 1946, 279 p.). Ce roman a été entrepris en 1938 et achevé en 1945, il évoque la victoire du Front populaire, la montée au Mur des Fédérés de 1936, l'exposition universelle de 1937 et plus particulièrement le pavillon soviétique, "*riche de tout le dynamisme de la Russie nouvelle, de la foi ardente de ses peuples*", et, selon l'image de prédilection déjà rencontrée, "*haut comme une cathédrale*" (pp. 127-128).

L'on trouve évidemment la trace des mêmes convictions dans *Le Radeau de la Méduse* de Léon Moussinac <sup>111</sup>, qui est dédié à la mémoire des hommes qui "ne cessèrent d'avoir foi en leur patrie et en leur Parti". Mais ce qui frappe dans ce témoignage, c'est qu'il déroge à plusieurs reprises aux règles du récit militant et qu'il ne donne pas des communistes une image systématiquement favorable. Malgré le ton d'optimisme qu'il fait prévaloir, Moussinac s'interroge par exemple sur la beauté des chants désespérés (chers à Musset) et la faveur dont ils jouissent : "*la tristesse serait-elle plus facile à célébrer que la joie ?*", demande-t-il. Il ne veut pas croire que "*la joie ne puisse atteindre aux mêmes accents pathétiques, bouleversants, auxquels parvient la douleur*", mais c'est en comptant que les œuvres futures en apporteront la preuve, en un temps où les hommes auront "*plus de raisons de plaisir que de peine*" <sup>112</sup>. Il dit son émotion d'avoir entendu quelqu'un siffler "*Au-devant de la vie*", mais après avoir longuement évoqué la beauté des chants chrétiens où se mêlent l'expression de la joie et celle de la douleur.

Par ailleurs, il lui arrive de déplorer l'apathie des prisonniers communistes, l'indifférence grandissante de certains pour la lecture des journaux, la difficulté éprouvée par d'autres pour résister à l'inhumanité ambiante. Ceux-ci ne vont pas jusqu'à "*commettre des lâchetés impardonnables*". Mais, ajoute-t-il "*qui sait jusqu'à quels abîmes, cette situation - si elle se prolonge - pourrait nous précipiter ?*" <sup>113</sup>. Une telle question, si elle a le mérite de la sincérité, a quelque chose d'iconoclaste et elle est évidemment peu compatible avec l'image édifiante du communiste rencontrée dans les œuvres précédentes. De plus, Moussinac ne fait pas mention d'une volonté de résistance qui se serait manifestée dès 1940 ; il confesse n'avoir pas lui-même saisi les occasions de s'évader qui se sont offertes (et dont beaucoup ont profité), ne doutant pas que justice lui serait rendue. L'on est donc très loin du "*ceux qui luttèrent déjà*" de Jean Laffitte, qui soulignait pour sa part que s'évader était le premier devoir d'un prisonnier communiste <sup>114</sup>.

<sup>111</sup> *Le Radeau de la Méduse*, "Journal d'un prisonnier politique, 1940-41", édit. Hier et Aujourd'hui, 1945.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>114</sup> P. Daix révèle que *Le Radeau de la Méduse*, fut étouffé par le Parti "comme subjectif et manquant d'optimisme", et que Moussinac fut "définitivement étranglé comme écrivain, dans l'échec organisé par ses propres camarades des Statues de sel en 1947" (*Les Hérétiques*, op.cit., p. 155). Daix a aussi décrit le mécanisme de cet échec organisé : "*Le livre ayant été édité par les éditions Hier et Aujourd'hui qui dépendaient du Parti, Jean Jérôme mit au point un plan de boycottage par les organisations de masse ou*

Les nouvelles d'Aragon et de Fréville sont à la fois encore moins militantes que le livre de Moussinac et plus conformes au système de pensée communiste. Elles ne mettent pas en scène des personnages de communiste exemplaire, mais elles proposent une vision de la France sous l'Occupation tout à fait compatible avec les idées et les valeurs spécifiques du Parti, même si elles ne les expriment pas de façon explicite (et redondante). Le réalisme critique dont elles relèvent s'apparente d'ailleurs au naturalisme (ou à du Maupassant caricatural) dans le cas de Fréville, qui s'attache surtout à brosser un tableau de la France de Vichy à travers une série de portraits de "collabos" plus odieux les uns que les autres <sup>115</sup>. Aragon décrit plutôt la France de la Résistance, celle des braves gens, spontanément patriotes <sup>116</sup>. L'opposition entre les deux attitudes face à l'occupant reflète assez bien l'opposition entre les classes sociales, mais ceci est beaucoup plus sensible chez Fréville. Ses nouvelles illustrent en effet l'idée, formulée dans la préface, que "*Vichy fut la contre-révolution des privilégiés, apportée, imposée, protégée par les baïonnettes hitlériennes*", qu'il y eut là non une attitude accidentelle mais un ensemble de "*réactions désespérées de classes féroce-ment réactionnaires*", et que le dénominateur commun des collabos fut "*la lâcheté, l'égoïsme, l'intérêt personnel et l'intérêt de classe, la haine et la crainte du peuple, l'anticommunisme, le goût de la servitude*".

Destinées à démontrer cette thèse, les nouvelles de Fréville se signalent le plus souvent par leur manichéisme extrême. Dans *Le Dernier cercle* (qui clôt le recueil), l'on voit un fasciste de la LVF, monstre de la pire espèce, multiplier les crimes, avant d'être jugé par un tribunal populaire improvisé, constitué par des déportés. Dans une situation aussi tranchée, la distinction du Bien et du Mal s'impose d'elle-même, et avec elle la condamnation à mort et l'exécution immédiate du tortionnaire. La seule interrogation porte sur la nature du châtement, dont les jurés souhaitent qu'il soit à la mesure des crimes perpétrés par tous ceux qui ont atteint le degré le plus bas de l'abjection. La

---

*de diffusion, les libraires, la presse du Parti. Il s'agissait de saboter le livre en douce, de le tuer par le silence*" (*J'ai cru au matin, op.cit.*, p. 190). Ce livre ne touchait en rien à la politique ; c'est un récit d'expériences amoureuses qui avait été jugé trop scabreux, et nuisible à la renommée du Parti, par la Commission des éditions.

<sup>115</sup> *Les Collabos*, Flammarion, 1946, 237 p.

<sup>116</sup> *Grandeur et servitude des Français. Scènes des années terribles*, Bibliothèque française édit., 1945 ; les sept nouvelles (écrites pendant la guerre) rassemblées dans ce livre sont reprises dans *Le Mentir-Vrai* (Gallimard, 1980), édition dans laquelle nous les citerons.

réponse est tour à tour formulée en ces termes, tandis que "les justiciers creusaient un trou pour y jeter la charogne" :

- *Leur châtement, ce sera la libération des peuples ! répondit une voix.*
- *Leur châtement, ce sera leur liquidation totale, ici et ailleurs, leur procès au grand jour, le triomphe de la raison et de la vie ! s'écria un autre.*
- *Leur châtement, ce sera la République des travailleurs, l'égalité et la fraternité des races, la société sans classe de l'avenir ! proclama une autre* <sup>117</sup>.

Avec cette conclusion donnée à l'ensemble du recueil réapparaît donc clairement la dimension politique du manichéisme auquel les écrivains communistes cèdent fréquemment.

C'est parfois le cas d'Aragon, pourtant plus nuancé en général dans ses œuvres littéraires que dans le reste de ses écrits. Dans *Le droit romain n'est plus* qui, comme *Le dernier cercle* chez Fréville, est situé en fin de livre et s'achève sur une scène de justice populaire, il use d'un ton anti-allemand très sommaire, qu'il se reprochera d'ailleurs par la suite <sup>118</sup>. Les occupants sont "*misérablement petits Boches*" et les deux personnages principaux particulièrement cyniques, grossiers et vicieux : l'un, commandant et juge militaire, envoie à la mort résistants, suspects et innocents, sans distinction ; l'autre, sa secrétaire (et amante), membre du parti nazi, se délecte aux séances du tribunal et frémit de plaisir à l'idée d'assister à des exécutions d'otages. Lui sera abattu "*comme une poule*", au bord du chemin, par des maquisards qui n'ont pas voulu "*qu'on profane la terre où a coulé le sang de [leurs] héros*" (c'est-à-dire les lieux où des Français ont été tués et qu'ils ont montrés à l'officier allemand). Sa secrétaire, également capturée, sera méprisée comme n'étant qu' "*une chienne*", à l'image de toutes les Allemandes <sup>119</sup>. Aragon met donc en scène, lui aussi, des justiciers sûrs de leur bon droit, assurés de

<sup>117</sup> *Op.cit.*, p. 233.

<sup>118</sup> Dans une note de 1964, Aragon écrit : "*Il est difficile à l'auteur de relire cette dernière nouvelle, écrite dans la colère d'un temps où les faits parlaient plus haut que le sens humain*" (*op.cit.*, pp. 320-321). Déjà dans l'une des nouvelles, *Les jeunes gens*, il interrompait le cours de son récit pour dire que "*ce serait trop [lui] demander que de [lui] demander de parler de ces années-là sans passion*" (*ibid.*, pp. 250-251).

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 320 et 309 ; l'officier allemand ayant demandé où était sa secrétaire (soumise à un interrogatoire), il s'entend répondre par l'un des maquisards : "*T'en fais pas...Elle pionce maintenant... Une jolie chienne...Comme toutes les femmes de chez vous...je sais...J'ai été prisonnier près de [...] Breslau...Des chiennes...Toutes vos femmes !*".

rétablir la loi humaine (de "rétablir un équilibre", disait Kanapa) dans un monde dévasté par des barbares ravalés au rang de la bête <sup>120</sup>. Dans une autre nouvelle, la même logique conduit à la mise à mort d'un jeune Français (Elisée, qui renseigne la Gestapo) par deux jeunes patriotes : l'un (Guy), élevé dans l'idéal chrétien, ne le fait pas sans éprouver quelque trouble, l'autre (Marcel), ouvrier communiste, dirige l'opération avec une calme assurance. C'est que Marcel a bien davantage que Guy le sens des réalités, son apprentissage précoce de la vie et de la solidarité ouvrière lui permet de s'adapter avec beaucoup plus d'aisance aux conditions de la clandestinité, ses rêves eux-mêmes de justice et de paix sont rendus plus forts et plus légitimes par le déchaînement de la violence guerrière. A l'inverse, l'époque rend dérisoire le "Tu ne tueras point" de la morale chrétienne, et criminelle la solitude vaniteuse et oisive cultivée par certains (comme Elisée, que Marcel et Guy ont abattu) <sup>121</sup>.

Aragon écrit : "Tout avait été bouleversé de fond en comble dans ce pays humilié, rien n'était resté à sa place" <sup>122</sup>. Et de fait, il excelle à peindre, avec le talent qui manque à Fréville, ce monde bouleversé, les désastres de la guerre, la brutalité aveugle, la confusion des valeurs, "l'immense paysage aveugle comme l'histoire" <sup>123</sup>. Mais ses nouvelles, comme ses poèmes de la Résistance, illustrent en même temps l'idée d'une permanence plus essentielle, que les bouleversements mêmes de l'époque révèlent, une permanence qui appartient en propre au peuple et qui s'exprime plus particulièrement dans le comportement ouvrier. La première nouvelle du livre, *Les Rencontres*, est la plus caractéristique, de ce point de vue : Emile n'est pas un militant (sa passion c'est le vélo), il n'est pas communiste comme son beau-frère, mais il trouve tout naturel de faire

<sup>120</sup> Le titre de la nouvelle renvoie à l'idée que le nazisme repose sur "la suppression de toutes les lois au bénéfice de l'intérêt national", et donc que pour les Allemands, si le droit n'existe plus, tout est permis : en particulier le détournement du sens des mots "au profit de la cause allemande", le recours au mensonge d'Etat ("le mensonge faisait partie du système") (pp. 283 et 306). Ce n'est pas une mauvaise façon de décrire le totalitarisme.

<sup>121</sup> A la fin de cette nouvelle, intitulée *Les jeunes gens*, Marcel s'efforce de rassurer son compagnon en ces termes : "Va, va [...] Il n'y a rien de changé, mon vieux, on ne tuera pas toujours..." (op.cit., p. 273). Quant à Elisée, "fils tardif d'un petit fonctionnaire", tout son être a quelque chose de maladif et de malsain : il est petit, malingre, mal tenu, aigri, solitaire ; ses rêves sont inconsistants, "vagues et interminables" ; il déteste le travail (alors que le travail a sauvé Marcel du rachitisme) ; c'est pour se venger d'être ce qu'il est, pour se donner de l'importance, qu'il livre des noms de résistants aux Allemands.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 287.

grève en 1936 "*comme tout le monde*", de "*ne pas trahir les copains*"<sup>124</sup>. C'est ce même sens de la solidarité ouvrière, la même lucidité spontanée, qui l'amènent à se battre contre les Allemands. Quand tout est bouleversé, l'ouvrier, lui, "*résiste*", "*reste à sa place*". Aragon suggère à plusieurs reprises dans cette nouvelle qu'il n'y a pas besoin d'être communiste pour faire son devoir de patriote, mais loin de relativiser ainsi l'importance du patriotisme communiste, il laisse entendre que le Parti est le meilleur interprète de la sensibilité ouvrière et populaire, qui est elle-même constamment valorisée<sup>125</sup>.

L'on pourrait donc accorder à Aragon que ces nouvelles, comme les romans du "*Monde réel*", relèvent non seulement du réalisme critique mais aussi du réalisme socialiste, entendu au sens très large qu'il essaie de faire prévaloir. Sa conception du monde s'y reflète assurément, elle guide sa démarche créatrice, sans que celle-ci se réduise au choix de formes littéraires destinées à remplir au mieux une fonction militante. L'on peut donc aussi considérer que l'appellation convient bien davantage aux récits précédemment étudiés au cours de ce chapitre, dans lesquels jouent un rôle de premier plan la célébration de l'homme communiste, l'apologie du Parti et de sa politique, la défense de son interprétation de l'histoire récente, l'illustration constante de la lutte des classes. Ce sont ces œuvres qui préfigurent le mieux celles que le jdanovisme français va faire fleurir, et qui correspondent déjà en 1945-1947 aux principes de la critique communiste, ainsi qu'à ses prises de position en matière de littérature engagée.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>125</sup> Emile est toujours décrit du point de vue du personnage-narrateur (Pierre Vandermeulen), un journaliste qui le rencontre de loin en loin (entre 1933 et 1943). C'est parce qu'Emile n'est pas communiste mais qu'il réagit spontanément comme les militants, que Pierre révisé peu à peu ses idées sur toute chose, qu'il renonce à ses préjugés anticommunistes, et finit par s'engager dans la Résistance (alors qu'Emile vient d'être fusillé). Un narrateur impersonnel tire alors la conclusion de son apprentissage en ces termes : "*Aujourd'hui, le lieutenant Pierre Vandermeulen recommence sa vie. On ne peut pas trahir les copains. Et quand il y en a un de tombé, il faut que dix autres se lèvent*" (*ibid.*, p. 170).

## 2.3. LITTÉRATURE ENGAGÉE ET ESTHÉTIQUE MARXISTE

*Un intellectuel qui s'est montré dilettante et n'a envisagé dans la vie que sa part de rêve et de jeu, dès qu'il s'est converti à l'action sociale, se précipite vers la conception la plus rigide de l'art populaire : il ne veut plus écrire une ligne qui ne serve à la société ; et surtout il ne verra aucune difficulté à adhérer au Credo le plus catégorique. Plus on a pris de libertés autrefois, plus on doit se montrer sévère envers soi-même - et aussi envers les autres. La psychologie de saint Augustin est celle de tous les convertis.*

Jean Grenier, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*

Comme la situation politique, la situation de la littérature en 1945 est largement déterminée par les épreuves récentes de l'Occupation. Rarement les destinées de la littérature se sont aussi étroitement confondues avec celles du pays tout entier :

*On ne reconnaît qu'à peine en 1945 les traces de ce qu'était le paysage des lettres en 1939. Les écrivains, comme les autres Français, ont été jetés dans la tourmente*

*de la guerre, de l'occupation, de la collaboration et de la résistance ; ils ont dû assumer les risques d'un choix difficile* <sup>1</sup>.

Délibérément ou à leur corps défendant, les écrivains se sont trouvés eux aussi jetés de part et d'autre d'une "ligne de démarcation". Nous l'avons laissé entendre, assez peu d'écrivains de talent ont choisi la collaboration, tandis qu'ils étaient nombreux à opter pour la dissidence. Mais tous se sont retrouvés, de fait, "engagés", sous la pression des circonstances. C'est pourquoi, le problème de la responsabilité de l'écrivain devient l'objet d'un débat majeur dès la Libération, surtout sous l'impulsion des écrivains du CNE qui, à travers "la liste noire", clouent au pilori tous ceux qu'ils suspectent de complicité avec l'ennemi <sup>2</sup>. Du même coup, c'est leur participation à la Résistance qui projette au premier plan bon nombre d'écrivains, de sensibilité littéraire et d'affinité politique diverses. Beaucoup voudraient perpétuer l'esprit des années de guerre, y compris parfois dans le domaine de la création littéraire. Mais ce sont surtout les écrivains et les critiques communistes qui vont s'efforcer d'accréditer l'idée que l'expérience récente doit transformer en profondeur le métier d'écrire. Ils ne doutent pas que l'Histoire ait rendu son verdict : l'écrivain ne peut plus se dérober à ses responsabilités (en dernière instance, politiques), il trouve sa vérité en liant son sort à celui du peuple, et sa mission est d'en chanter les luttes et les espoirs de libération.

Nous avons vu que le Parti communiste ne se donne pas en 1945 de véritable ligne politique en matière culturelle, mais qu'il laisse toutefois le soin à quelques-uns de ses porte-parole de délimiter les contours d'une conception communiste de la littérature et de l'art, conception illustrée par certaines œuvres assez proches de celles que donnera le réalisme socialiste. Nous allons voir maintenant, à travers la presse communiste et les périodiques "issus de la Résistance", que le débat sur les notions d'engagement, de responsabilité et de réalisme donnent lieu à des prises de position diverses chez les militants eux-mêmes, et à une assez vive polémique interne sur la question de savoir s'il existe une esthétique marxiste. Nous montrerons aussi que les conceptions communistes se trouvent assez vite isolées et que le consensus littéraire né de la Résistance ne pouvait pas se survivre longtemps : non pas seulement parce que les clivages politiques reviennent en force, mais parce que la vie littéraire reprend tout naturellement ses droits, dans la diversité de ses tendances et dans sa "résistance" aux pressions de l'Histoire.

---

<sup>1</sup> Bersani, *et alii*, *La Littérature en France depuis 1945*, Bordas, 1970.

<sup>2</sup> Dans "*Les neiges de Siegmaringen*", l'un des poèmes ajoutés au *Musée Grévin*, Aragon cite nommément, entre autres, Morand, Chardonne, Céline et Maurras.



### 2.3.1. Un débat essentiel de l'après-guerre

A la Libération, la majeure partie de la presse, et donc de la presse culturelle et littéraire, est aux mains de ceux qui ont lutté contre l'occupant et ses collaborateurs français. C'est bien sûr le cas des périodiques nés pendant la guerre, comme *Les Lettres françaises*, l'organe du CNE, et la revue *Poésie* de Pierre Seghers. C'est vrai aussi du mensuel *Europe* que Jean Cassou fait reparaître en janvier 1946, de la revue *Arts de France*, ou encore de l'hebdomadaire *Action*. Ces publications ont aussi en commun de faire se côtoyer communistes et non-communistes, à la différence de quelques autres qui sont également animées par des résistants, comme *Le Figaro* (F. Mauriac), *Combat* (A. Camus), *Esprit* (E. Mounier) ou *Les Temps modernes* (J.P. Sartre). Cette observation rend somme toute peu surprenant que le devant de la scène littéraire soit alors occupé par le débat sur l'engagement et la responsabilité de l'écrivain, débat nourri dans les colonnes mêmes de ces périodiques par la publication de nombreux textes (poèmes, témoignages, récits, nouvelles, romans publiés en feuilleton) qui portent sur la guerre<sup>1</sup>. Même si elle est loin de constituer la totalité de la production du moment, cette masse d'écrits, abondamment commentés (le plus souvent en bonne part), tend à éclipser tout ce qui lui est étranger. Il n'est pas facile d'être alors un écrivain intempestif, éloigné de l'actualité, ou rebelle à l'intimidation ambiante. Il est évidemment encore moins facile d'être un écrivain suspect de collaboration. C'est pourquoi nous dirons un mot de la liste noire du CNE et de l'épuration des milieux intellectuels à la Libération, en nous interrogeant sur les équivoques liées à la notion de responsabilité des écrivains.

#### \* *L'épuration littéraire*

Les membres du CNE sont, dans un premier temps du moins, unanimes à réclamer le châtiement des coupables. Qu'il s'agisse des écrivains communistes ou de Camus, de Mauriac, de Sartre ou de Cassou, tous sont d'accord pour que soient punis ceux "qui ont aidé, encouragé et soutenu par leurs écrits ou leur influence la propagande et l'oppression hitlériennes"<sup>2</sup>. Les communistes, il est vrai, apparaissent

<sup>1</sup> Environ un tiers des livres publiés en 1945 sont des romans de guerre, parmi lesquels les deux prix Goncourt : *Le premier accroc...* d'Elsa Triolet (au titre de 1944), et *Mon village à l'heure allemande* de Jean-Louis Bory.

<sup>2</sup> Motion du CNE (5 septembre 1944), citée par Pierre Assouline, *L'épuration des intellectuels*, édit. Complexe, 1985, p. 105 ; le manifeste des *Lettres françaises*, dans le premier numéro non clandestin (9

souvent comme les partisans les plus résolus de l'épuration, dans le domaine des lettres non moins que dans les autres domaines <sup>3</sup>. En réaction aux lenteurs de l'épuration, Claude Morgan, par exemple, stigmatise l'indulgence dont pourraient bénéficier les traîtres (à un moment où aucune mesure légale n'est encore venue les frapper), car aucune réconciliation n'est pour lui possible :

*Il y a d'un côté les innocentes victimes et de l'autre les bourreaux. D'un côté l'immense majorité des écrivains patriotes et de l'autre cette poignée de misérables, le "honteux petit troupeau" qui s'est vendu à l'ennemi. Entre nous et eux il n'y a pas, il ne peut y avoir de commune mesure [...] Qu'on n'essaye pas de nous apitoyer sur le sort d'un Maurras, d'un Montherlant, d'un Giono, d'un Brasillach, d'un Morand <sup>4</sup>.*

Malgré la netteté séduisante, parce que manichéenne, d'une telle ligne de partage et le caractère apparemment incontestable des noms cités (mais qui sera pourtant contesté), le CNE éprouvera bien des difficultés à dresser sa liste noire, comme l'indique Claude Morgan lui-même vingt-cinq ans plus tard : les noms de Pierre Benoît et de Marcel Aymé, par exemple, disparaîtront de la liste définitive, après avoir été publiquement mentionnés dans la liste d'octobre 1944 <sup>5</sup>. C'est qu'il n'est pas si facile, dans les faits, de décider où commence la trahison : que penser d'écrivains (ou de journalistes) qui n'ont nullement par leurs écrits soutenu explicitement la propagande nazie, mais qui se sont contentés de se faire publier dans la presse autorisée par l'occupant <sup>6</sup>, ou qui ont été vus parfois en compagnie de tel ou tel dignitaire allemand, ou qui, n'ayant rien écrit contre l'ennemi, n'ont rien écrit non plus qui lui fût favorable ? Comment distinguer entre les collaborateurs actifs et ceux qui se sont compromis, par faiblesse ou naïveté ? Comment évaluer le degré de gravité des fautes et définir de justes sanctions ? Plus profondément, c'est la conception même que chacun se fait de la responsabilité de l'écrivain qui est en

---

septembre 1944), proclamait : "*Demeurons unis pour la résurrection de la France et le juste châtement des imposteurs et des traîtres*".

<sup>3</sup> Dans son discours du 21 octobre 1944, J. Duclos avait appelé à une épuration radicale, ce qui signifiait une destruction totale de l'ancien appareil d'Etat et une promotion massive des hommes venus de la Résistance, donc une prépondérance des communistes (cf. Robrieux, *op.cit.*, t. II, p. 54).

<sup>4</sup> *Les Lettres françaises*, 9 septembre 1944.

<sup>5</sup> C. Morgan le révèle dans *Les "Don Quichotte" et les autres*, *op.cit.*, p. 162 ; P. Assouline évoque d'autres cas, dont celui de René Barjavel (*op.cit.*, pp. 110-111).

<sup>6</sup> C'était le cas de M. Aymé pour ses contes parus dans *Je suis partout*, et de R. Barjavel pour son roman *Le voyageur imprudent* publié en feuilleton (dans le même hebdomadaire) ; ou encore de Jean Anouilh qui avait fait jouer son théâtre à Paris.

cause. Le seul présumé commun aux membres du CNE qui édictent la liste noire c'est que responsabilité il y a <sup>7</sup>. Dans la charte qu'ils ont adoptée, ils déclarent s'être "engagés à l'unanimité à refuser toute collaboration aux journaux, revues, recueils collectifs, etc. qui publieraient un texte signé par un écrivain dont l'attitude ou les écrits pendant l'Occupation ont apporté une aide morale et matérielle à l'opresseur" <sup>8</sup>. Mais comment apprécier cette "aide" dans tous les cas ?

Comme le fait remarquer Pierre Assouline, la sanction ne consiste pas en une franche interdiction de publier, mais en une mesure de "boycott des journaux et maisons d'édition qui se laisseraient aller à l'indulgence", ce qui concrètement revient au même, puisqu' "on n'imagine pas dans la France de la Libération un rédacteur en chef ou un éditeur risquer de perdre les signatures de tous ceux qui tiennent le haut du pavé" <sup>9</sup>, pour publier un article d'un écrivain banni (d'autant que se met en place en même temps un comité d'épuration de l'édition, où siègent Sartre, Vercors et Seghers, tous trois écrivains et éditeurs). Si elle pouvait s'appliquer strictement, cette mesure aboutirait bel et bien à interdire, non pas même certains livres, mais certains auteurs, voués à leur tour au silence ou à la clandestinité. Emanant d'écrivains qui disent s'engager aussi à "défendre par tous les moyens la liberté de pensée et d'expression" <sup>10</sup>, elle suppose acquises de bien rigoureuses certitudes quant à la responsabilité littéraire, en plus de la conviction qu'il n'y a pas de liberté possible pour les ennemis de la liberté - ce qui renvoie, en fin de compte, à un système d'idées et de valeurs qui est loin d'être partagé par tous les membres du CNE. Que leur unanimité se soit vite défaite n'est donc pas surprenant.

Claude Morgan se référait à Saint-Just (dans son article du 9 septembre 1944) pour condamner toute indulgence ; un an plus tard, il use du même langage pour dénoncer "l'esprit de trêve" et exhorter "les honnêtes gens" à "reprendre celui du combat" en s'opposant à la "conjuración" des modérés : "chaque assassin gracié est un coup en pleine poitrine de l'innocent [...] un pas de plus et vous pouvez ouvrir la porte

<sup>7</sup> Dans son article des *Lettres françaises* (cité ci-dessus), C. Morgan formule clairement ce présumé : "La première revendication de l'écrivain, s'il a quelque honneur, est d'être responsable".

<sup>8</sup> P. Assouline, *op.cit.*, p. 163.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>10</sup> C'est le cinquième point de la charte du CNE (*ibid.*, p. 163).

à Montherlant, à Giono " <sup>11</sup>. Deux jours plus tôt, Camus a écrit dans *Combat* : "*Le mot d'épuration est déjà assez pénible en lui-même. La chose est devenue odieuse*" <sup>12</sup> ; un an auparavant, il écrivait : "*Ce n'est pas la haine qui parlera demain, mais la justice elle-même fondée sur la mémoire*" <sup>13</sup>. S'il écartait alors toute forme de pardon, il refusait donc aussi tout esprit de revanche, qui dégénérerait en justice sommaire ou en application de la loi du talion. Comment ne pas relever que du côté communiste on exalte au contraire "*le devoir de haine*" (Florimond Bonte), la haine très patriotique se confondant, on le sait, avec la haine de classe ? Ou que le même Claude Morgan croit devoir rappeler le précédent heureux des procès de Moscou, ce châtiment exemplaire des traîtres à leur patrie, cette marque de profonde sagesse du gouvernement soviétique (puisque c'est pour avoir épuré l'Armée rouge, préventivement, qu'il a gagné la guerre) - ces procès, conclut Morgan, "*qui, en définitive, nous ont sauvés*" <sup>14</sup> ? Comment ne pas relever, enfin, qu'en 1946 Aragon continue de réclamer une épuration rigoureuse : il faut, selon lui, au nom même de la paix (qui est "*l'affaire des peuples*") et de la patrie, "*débarrasser notre sol de ses mauvaises herbes, extirper jusqu'à la racine le maurrassisme [...] démêler de notre culture les éléments qui s'y sont glissés comme des corps étrangers, falsifiant l'histoire pour des fins obscures, au bénéfice de la réaction noire et du fascisme*" <sup>15</sup> ?

C'est donc une divergence fondamentale d'avec le système de valeurs et de représentation communiste qui s'exprime, sous des formes variées, dans les prises de position d'écrivains comme Mauriac, Vercors, Duhamel ou Paulhan, qui sont conduits à déplorer les excès, l'incohérence ou l'iniquité de l'épuration, et à prôner une attitude plus indulgente ou plus circonspecte envers les supposés coupables. Tous acceptent, on l'a dit, l'idée de responsabilité de l'écrivain, mais ils l'associent à des conceptions de la liberté, de la patrie, de la morale ou du droit, dont ils savent (sans toujours se l'avouer, par attachement à la fraternité de la Résistance) qu'elles ne sont pas compatibles avec la conception communiste. Autrement dit, tous sont d'accord pour penser que l'écrivain doit être tenu pour responsable de ses écrits et ne pas ignorer la gravité de leurs conséquences dans certaines situations historiques. Mais tout le problème est de savoir

<sup>11</sup> *Les Lettres françaises*, 1er septembre 1945.

<sup>12</sup> *Combat*, 30 août 1945.

<sup>13</sup> *Combat*, 30 août 1944.

<sup>14</sup> *Les Lettres françaises*, 28 avril 1945.

<sup>15</sup> *L'Humanité*, 26 juin 1946.

comment appréhender ces situations et si, en particulier il en va en temps de paix comme en temps de guerre, et dans une société pluraliste comme dans une société totalitaire. Or, si pour les uns la guerre est finie et la liberté reconquise, nous savons que pour les autres la guerre continue et que la "libération" demeure à l'ordre du jour.

Vercors, par exemple, très ferme sur le principe de la liste noire, justifie sa position (en matière de responsabilité) par l'idée que, le régime de Vichy ne permettant pas à tous de s'exprimer, ceux qui y étaient autorisés ne devaient pas ignorer leur complicité avec l'oppresseur, alors que dans une société libre le lecteur peut se forger sa propre opinion en face des thèses contradictoires proposées à son appréciation <sup>16</sup>. Mauriac refuse, quant à lui, qu'on en vienne à fabriquer des boucs-émissaires, dans un intolérable "*chassé-croisé de bourreaux et de victimes*", la morale demeurant étouffée par les passions politiques <sup>17</sup>. Paulhan, d'emblée très réservé sur le degré de "pureté" des épurateurs, finira par dénoncer la bonne conscience des membres du CNE, les nombreux cas d'iniquité qu'ils ont tolérés, ou encore la parodie de justice perpétrée par "*des communistes partisans, contre la collaboration allemande, de la collaboration russe*" <sup>18</sup>. Par conséquent, il n'est pas surprenant que nous retrouvions, sous le même unanimité de façade (assez vite lézardé), les mêmes équivoques et les mêmes incompatibilités dans l'évaluation de la poésie de la Résistance et de la littérature née de la guerre, dans la façon d'envisager les destinées nouvelles de la littérature, dans la réflexion sur les fonctions sociales de l'écrivain.

### \* *L'avenir de la poésie*

Dans un premier temps, le consensus de la Libération sur ces questions, aussi fragile soit-il, n'est pas qu'apparent. Si là aussi le ton est donné par les critiques et les écrivains communistes, il s'harmonise assez bien avec les voix venues d'autres horizons.

<sup>16</sup> C'est en substance la réponse qu'il apporte à la grande enquête lancée sur ce sujet par l'hebdomadaire *Carrefour*, périodique lui aussi issu de la Résistance (d'après P. Assouline, *op.cit.*, p. 85-87).

<sup>17</sup> Position exprimée très tôt par Mauriac (*Le Figaro*, 8 septembre 1944), qui sera l'un des signataires de la pétition adressée au général de Gaulle demandant que soit gracié R. Brasillach (condamné à mort le 19 janvier 1945, et exécuté le 6 février). Parmi les autres signataires, rappelons les noms de P. Valéry, G. Duhamel, J. Paulhan, A. Camus, G. Cohen, G. Marcel, etc.

<sup>18</sup> *Lettre aux directeurs de la Résistance*, *op.cit.*, p. 108 ; le passé de résistant de Paulhan confère un poids certain à sa dénonciation du manichéisme communiste et des manquements au Droit des épurateurs. Ce n'est pas le cas d'un Alfred Fabre-Luce, compromis dans la collaboration (et inscrit sur la liste noire), qui s'en prend à "*ceux qui révèrent comme une idole le bolchevisme de 1945, c'est-à-dire un fascisme victorieux*" (P. Assouline, *op.cit.*, p. 93).

Voici par exemple comment Mauriac salue les poètes de la Résistance dans la revue de P. Seghers : *"Jamais il n'y eut tant de poètes en France que durant ces noires années [...] Ils ne rougirent pas de chanter la France, avec leur voix d'enfant retrouvée, cela ne gênait pas les plus subtils d'entre eux d'être comparés à Déroulède. Les plus obscurs se firent intelligibles. Ils voulurent être compris de tous. Les poètes, dont Eluard, se sont trouvés délivrés d'eux-mêmes par l'Occupation, délivrés de la musique qu'ils avaient inventée pour leur solitaire enivrement"* <sup>19</sup>. Quant à Aragon, Mauriac se félicite de ce qu'il ait réinventé *"une poésie populaire, au sens le plus noble, une poésie à goût de terroir, et dont depuis Victor Hugo nous avons perdu en France le secret"* <sup>20</sup>. Notons au passage que chez Mauriac la divergence politique ne se traduit pas par l'exclusive littéraire, mais qu'en même temps il rencontre la critique communiste dans son refus de la poésie hermétique et gratuite, et dans sa prédilection pour "un chant national" et populaire (du moins quand les circonstances historiques le réclament). Dans le numéro suivant de *Poésie*, c'est Pierre Emmanuel qui se hasarde à prédire que *"les historiens futurs de la poésie verront bien qu'en ces années latentes, l'existence d'une poésie civique consciente de ses fins, et dont le public allait sans cesse croissant, fut un fait capital dans l'histoire du langage"* <sup>21</sup>. Et il s'alarme devant un possible retour des vieux démons de la poésie pure, coupée du peuple : *"Faut-il donc que la poésie, un instant éblouie par le grand jour, retourne à ses catacombes, à ses cultes secrets, à son orgueil d'être méconnue ?"* <sup>22</sup>. Dans un autre article, P. Emmanuel condamne l'ésotérisme comme étant une *"vaniteuse paresse, qui cède aux séductions de l'image, tout en prétendant à la grâce unique de la révélation"*, et il définit *"la véritable attitude poétique"* comme étant *"inséparable d'une exigence toujours plus absolue de raison"*, comme un *"effort vers la clarté"* <sup>23</sup>. C'est en fonction de ces critères d'évaluation qu'il fait l'éloge des poèmes de Jean Marcenac.

Comme pour Mauriac, on a donc le sentiment d'un accord avec les positions exprimées, par exemple, par Claude Roy (collaborateur régulier de la revue *Poésie*) : *"Il est des grands poètes qui ne parlent qu'en leur nom, qui n'expriment que leurs songes, leurs mythes ou leur faune intérieure. Mais aujourd'hui nous saluons ceux dont les vers*

<sup>19</sup> "Poètes de la Résistance", *Poésie* n° 31, novembre-décembre 1944, p. 6.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>21</sup> "Le poète et son public", *Poésie* n° 22, janvier 1945, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>23</sup> "Poésie, raison ardente", *Poésie* n° 34, août-septembre 1946, p. 111.

expriment par délégation la colère ou la joie d'un peuple tout entier" <sup>24</sup>. A cette valorisation commune d'une poésie populaire, épique, et civique, C. Roy ajoute toutefois le thème, plus militant, du réalisme orienté vers la transformation du monde : l'esthète est aussi un menteur, "car il triche celui-là qui préfère nier la réalité plutôt que l'affronter pour la changer, et croit se conquérir et conquérir le monde en fermant les yeux" <sup>25</sup>. Mais cet écart, qui sur le fond n'est pas mince, peut dans le contexte de l'époque passer inaperçu, d'autant que C. Roy est de ceux qui pratiquent un marxisme ouvert et une critique littéraire accueillante <sup>26</sup>.

On parvient à des conclusions semblables à la lecture des *Lettres françaises* ou d'*Europe*, où l'on distingue souvent mal les contributions des critiques communistes de celles de leurs confrères, étant entendu cependant qu'un marxisme plus dogmatique et plus sectaire s'y exprime également (nous le verrons dans le prochain chapitre). De très nombreux articles laissent à penser qu'un tournant décisif vient d'être pris, que l'expérience de la littérature en guerre va durablement changer le paysage littéraire, que le moment est venu d'une littérature consciente de ses responsabilités envers le peuple, soucieuse de clarté, porteuse d'espoir, "engagée" en un mot, dans un combat prolongé pour faire triompher les valeurs qui ont animé la Résistance. Cette conception n'est pas tout à fait nouvelle pour les écrivains antifascistes, mais la guerre lui a donné un poids beaucoup plus considérable. Elle est fortement soulignée dès la repartition d'*Europe* (janvier 1946), dans les articles convergents (avec des nuances, on va le voir) de Jean Cassou et de Jean-Richard Bloch <sup>27</sup>, auxquels est ajouté un texte posthume de Pierre Unik, destiné à servir de préface à ses poèmes écrits en captivité. Pour Cassou les événements récents sont venus confirmer l'orientation prise par la revue depuis ses débuts : l'idée que l'écrivain doit se faire "le centre sonore, non seulement des rumeurs de la nature, mais aussi de toutes les inquiétudes historiques et morales qui agitent le monde". Selon lui, responsabilité de l'écrivain et spécificité de la création artistique sont

<sup>24</sup> "Le poète, écrivain public", *Poésie* n° 21, novembre-décembre 1944, p. 96.

<sup>25</sup> "Pouvoirs du mensonge", *Poésie* n° 19, mai-juin 1944, p. 67.

<sup>26</sup> Dans la série de ses "descriptions critiques" (recueillies ensuite en volumes, et commencées dans *Poésie* à propos d'Eluard (n° 30), Supervielle (n° 31), Queneau (n° 33), Maulnier (n° 36), Sartre (n° 38), Paulhan (n° 39), Colette (n° 40), et dans les articles écrits pour *Les Lettres françaises*, *Europe* et *Action*.

<sup>27</sup> Rappelons que J.R. Bloch s'est progressivement rapproché du PCF au cours des années trente, qu'il fut co-directeur de *Ce soir* avec Aragon, qu'il s'exila en URSS pendant la guerre (d'avril 1941 à décembre 1944) et y travailla pour Radio-Moscou (une partie de ses "Commentaires" radiophoniques sera publiée après sa mort, survenue le 15 mars 1947, dans *De la France trahie à la France en armes*, Editions Sociales, 1949).

parfaitement compatibles, "*ce qu'il y a d'éperdument autonome dans les faveurs de la musique et de la poésie*" ne pouvant servir d'alibi au créateur pour plaider l'irresponsabilité<sup>28</sup>. Pierre Unik est plus catégorique puisqu'il désavoue ses propres poèmes comme étant trop obnubilés par le drame personnel de leur auteur, alors qu'ils devraient répondre plus nettement, "*ainsi que l'exige la nécessité poétique présente, part de la nécessité générale, à l'esprit du temps*". Pour lui aussi, le poète doit se faire l'écho des drames historiques, de la "*réalité horrible et magnifique, souvent atroce, mais souvent exaltante*" ; mieux encore, il doit tendre à devenir "*le guide de l'action générale*"<sup>29</sup> - ce qui semble comporter des implications supplémentaires par rapport à la position de Cassou.

De même, J.R. Bloch souligne surtout à quel point les collaborateurs d' *Europe* ont eu raison de ne jamais séparer "*la pensée de l'action, et ainsi la littérature de la politique*" ; ils ont été "*bien avant que ce mot devînt une mode, des écrivains engagés*" : "*l'engagement a été de tout temps non pas seulement notre loi mais notre pierre de touche, notre preuve par neuf. Nous n'avons jamais donné dans la "poésie pure", dans la "littérature pure", dans "l'esthétique pure"*"<sup>30</sup>. Autrement dit, l'engagement, avec ses implications politiques, est ici désigné comme le critère principal de l'évaluation des œuvres, en même temps que comme la règle du créateur conscient de ses devoirs envers son public. En dépit de présupposés en partie communs, cette position s'éloigne donc de celle de J. Cassou, pour qui la création est à la fois "pure" (spécifique, autonome) et "impure" (inscrite dans l'Histoire) : il n'y a pour lui nulle "*preuve par neuf*" qui permettrait à tout coup "*de démasquer l'hypocrite malfaisance*" de la notion de littérature pure, ainsi que le pense J.R. Bloch.

Pour les mêmes raisons, Cassou estime qu' "*il ne faut pas s'attendre à ce que les événements du monde, même les plus bouleversants et les plus contraignants, s'inscrivent littéralement dans les œuvres du même temps*"<sup>31</sup> - ce qui constitue une façon somme toute banale de mettre l'accent sur le recul nécessaire à l'élaboration

<sup>28</sup> *Europe*, n° 1, janvier 1946, p.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.

<sup>31</sup> *Les Lettres françaises*, 13 janvier 1945.



artistique<sup>32</sup>. Mais du côté communiste, on insiste plutôt sur le lien immédiat de la littérature à ses circonstances. Selon Aragon, *"la poésie s'éteint et meurt quand s'évanouissent ses circonstances mais renaît et prend force d'émouvoir quand celles-ci se répètent, si bien qu'on peut dire après Goethe qu'il n'y a de poésie que de circonstance"*<sup>33</sup>. De même, Jean Marcenac entend répondre dans son *"Manifeste de l'École d'Oradour"* aux détracteurs d'une poésie explicitement fondée sur la réaction à l'événement : *"Poésie de circonstance, disent-ils. Et tant mieux. Car il est bon que la poésie se charge de toutes les circonstances aggravantes du réel et rejoue à chaque instant une partie désespérée contre l'absurde"*<sup>34</sup>. Voici qui ne ferait guère problème si du même coup n'était reconduit le procès intenté à toute forme de poésie soupçonnée de bafouer ces principes. Aragon reprend en effet de plus belle son combat contre *"la poésie réactionnaire"*, celle qui n'a pas tiré les leçons de l'histoire récente :

*Malgré l'extraordinaire sursaut de la poésie française à l'heure du danger national, nous traînons encore les préjugés des circonstances pacifiques, le bonnet de coton de la poésie pure, la coiffure de papier du surréalisme. La masse de la gent qui écrit, la cour des miracles de ceux qui se croient poètes un instant ébranlée revient à ses hochets de délire et de rêve, méprise à nouveau la poésie de circonstance [...] Qu'on nous rende, crieront-ils, l'arsenal nocturne ! les rêves, les monstruosité psychologiques ! les diamants extrêmes ! le genre Rilke ! nos collections de papillons ! notre marché aux puces ! nos haï-kais ! Tout cela présenté comme la nouveauté, l'avant-garde, le moderne. Tout ceci qu'on les étonnerait fort, en le déclarant Louis XV ou XVI [...] Tout ceci, Trianon*

<sup>32</sup> C'est par exemple le point de vue exprimé à l'époque par Pierre Reverdy : pour que le poète s'accorde à la gravité et à l'importance de l'événement, *"ça vaut peut-être la peine d'attendre un peu. Car, il faut bien le dire, le poète se dégage dans la mesure où l'homme s'engage, et l'homme dégagé permet au poète de s'engager. Que le poète aille à la barricade, c'est bien - c'est mieux que bien - mais il ne peut aller à la barricade et chanter la barricade en même temps"* (*"Les circonstances de la poésie"*, L'Arche, 1946, texte reproduit par G. Picon dans son *Panorama de la nouvelle littérature française*, édit. Gallimard 1960, pp. 620-622).

<sup>33</sup> *Europe*, n° 3, mars 1946.

<sup>34</sup> *Le Ciel des fusillés*, *op.cit.*, p. 13. Le manifeste sert de préface à ce recueil de poèmes (étudié plus haut). Des extraits en ont été publiés dans *Les Lettres françaises* du 16 janvier 1945. Aragon apportera son soutien à Marcenac dans sa chronique d'*Europe*, n° 2, février 1946.

*transposé des fermiers généraux modernes. Tout ceci, Coblence intérieur contre le sentiment national retrouvé*<sup>35</sup>.

Jusque dans le ton et les images, ces lignes sont de la même veine que *Pour un réalisme socialiste*. La seule nouveauté c'est que la poésie de la Résistance fournit en 1946 l'argument concret et décisif qui faisait défaut en 1935. Et Aragon peut désormais compter sur ses cadets. Au nom de la dette contractée envers les victimes d'Oradour et les amis morts à la guerre, Marcenac vilipende avec non moins de violence les poètes qui songeraient à s'écarter du combat qu'il faut poursuivre contre "le mal sur la Terre" :

*A l'Ecole d'Oradour, on vous apprend à ne pas être lâche. Les autres écoles poétiques cultivent la lâcheté ; elles en font leur drapeau ; elles ont la lâcheté dans le sang ; la lâcheté comme armature et comme racines [...] Et celui qui s'aviserait de bailler, on lui renforce l'ennui dans la gorge avec une bonne poignée de cendres humaines. Il y a là un stock capable de fermer la bouche à qui voudrait l'ouvrir au nom de l'éternel langage*<sup>36</sup>.

En dépit des menaces proférées par Marcenac et de l'intimidation contenue dans la référence aux massacres d'Oradour, quelqu'un comme Louis Parrot, compagnon de route, chroniqueur aux *Lettres françaises*, ose bientôt mettre en cause la médiocrité d'une poésie qui s'est alimentée jusque là aux circonstances, qui passait assez bien quand elle chantait l'épopée de la Résistance, mais dont le manque de rigueur et de culture devient patent maintenant que les circonstances ont changé<sup>37</sup>. Pour lui ce n'est donc pas la gravité des circonstances qui fait la qualité de la poésie, et aussi légitimement circonstancielle qu'elle soit, c'est à sa valeur proprement poétique qu'elle doit être jugée.

Aragon et Marcenac refusent par principe de faire une telle distinction, bien qu'ils n'en ignorent pas, en tant que poètes, la pertinence. Mais c'est Pierre Seghers qui se

<sup>35</sup> "Les Poissons noirs ou De la réalité en poésie", *L'Œuvre poétique*, tome X, pp. 157-158. Rappelons que cet article, précédemment cité, a été ébauché en 1943, remanié en 1945, et publié comme préface à la réédition du *Musée Grévin*.

<sup>36</sup> *Op.cit.*, p. 18. Marcenac ajoute : "Nous y voilà, pensez-vous : du chantage !" - ce qu'il admet, mais en l'expliquant, selon une logique que nous avons vue à l'œuvre dans la poésie de la Résistance, par l'idée qu' "une dette a été contractée qui ne nous sera jamais assez payée".

<sup>37</sup> *Les Lettres françaises*, 11 août 1945. L. Parrot est l'auteur de l'étude sur Eluard qui inaugure la collection "Poètes d'aujourd'hui" de P. Seghers (1944).

charge de répondre à Louis Parrot, et sa réplique donne l'impression qu'il est à peu près interdit de faire la fine bouche devant une poésie suffisamment justifiée par ses circonstances : émettre des réserves devant une telle poésie c'est donner injustement raison à B. Péret, qui s'est mis totalement dans son tort. Dans un deuxième temps, Seghers défend tout de même les jeunes poètes pour des raisons plus littéraires, estimant qu'ils ont comme leurs aînés "*quelque chose à dire, l'amour de leur langue, la connaissance de leur métier*"<sup>38</sup>. L'ambiguïté de sa position demeure cependant, et cela jusque dans l'ouvrage qu'il a consacré beaucoup plus tard aux poètes de la Résistance, puisqu'à côté de quelques grands noms incontestables il y accorde une large place à des "auteurs" (prisonniers ou déportés) qui seraient difficilement publiables ailleurs que dans une telle anthologie. L'on peut certes lire leurs poèmes pour ce qu'ils sont, cris de douleur, refus de l'humiliation, moyen de ne pas sombrer, interpellation à l'adresse des vivants - des témoignages nécessaires, par conséquent. Mais les lit-on pour autant comme des œuvres d'art ? Ou faut-il penser avec Sartre qu'on nous demande de lire ce genre de poème ou de livre, même manqué, parce qu'il "*recèle une qualité plus exquise et plus rare que s'il eût été réussi : quelque chose comme l'odeur de la vertu*" ?<sup>39</sup>. Nous aurons en effet l'occasion de lui donner raison en nous intéressant (au chapitre suivant) à la critique littéraire communiste. Ajoutons simplement que dans d'autres chroniques L. Parrot admet que certains sujets, comme les épisodes de la Résistance, sont plus "*nobles*" que d'autres, mais il réaffirme que cela ne dispense pas l'auteur d'avoir du talent<sup>40</sup>. De même refuse-t-il comme relevant d'un faux problème le débat en cours sur la poésie de circonstance, un poème étant bon ou mauvais pour d'autres raisons que son "*prétexte*"<sup>41</sup>.

#### \* *Responsabilités de l'écrivain*

Sans multiplier les exemples, l'on peut donc estimer qu'il y a bien, dans les périodiques qui rassemblent les écrivains et les intellectuels de la Résistance (communistes et non-communistes), une tendance dominante à valoriser et à théoriser le type de littérature que les circonstances historiques ont suscitée. Mais il y a aussi, comme le montre par ailleurs la question de la liste noire, des éléments de débat, des divergences plus ou moins bien dissimulées par la référence à quelques valeurs communes, et par les mots mêmes auxquels tous ont recours (peuple, patrie, liberté,

<sup>38</sup> *Les Lettres françaises*, 25 août 1945.

<sup>39</sup> "*La Nationalisation de la littérature*", *Les Temps modernes*, n° 2, novembre 1945, p. 47.

<sup>40</sup> *Les Lettres françaises*, 3 mai 1946.

<sup>41</sup> *Les Lettres françaises*, 15 février 1946.

raison, clarté, responsabilité, etc.). Cette double constatation peut être étendue aux grands courants de pensée qui s'imposent dans l'immédiat après-guerre, et qui sont eux aussi marqués par l'esprit de la Résistance et la volonté d'engagement : la philosophie de l'absurde de Camus, le personnalisme chrétien de Mounier, l'existentialisme de Sartre. Tous trois, en effet, alimentent la discussion générale sur l'engagement des écrivains et des intellectuels et sont conduits à dialoguer avec le marxisme, interlocuteur presque obligé, encombrant, redouté et fascinant. Mais à la différence des éléments idéologiques épars dans les périodiques littéraires, ce sont là de véritables problématiques, articulées sur des systèmes conceptuels propres, et qui peuvent dans le dialogue préserver leur intégrité, en dépit des équivoques inhérentes à un tel dialogue (le marxisme ne veut pas dialoguer, il veut avoir raison). C'est pourquoi d'ailleurs les critiques communistes font très vite de Sartre l'une de leurs cibles privilégiées : il développe une conception de l'engagement littéraire qui emprunte aux catégories marxistes tout en se fondant sur des présupposés philosophiques originaux. Dans la mesure où cette conception est l'une des pièces maîtresses du débat qui nous intéresse, l'on en rappellera les grandes lignes.

L'article de présentation des *Temps modernes* s'ouvre sur cette formule péremptoire : "*Tous les écrivains d'origine bourgeoise ont connu la tentation de l'irresponsabilité : depuis un siècle, elle est de tradition dans la carrière des lettres*"<sup>42</sup>. Or, poursuit Sartre, chaque écrivain peut, en certaines circonstances (l'affaire Dreyfus pour Zola, l'administration coloniale du Congo pour Gide), mesurer sa responsabilité : "*l'occupation nous a appris la nôtre*". Aucune dérobade n'est donc possible, "*tout écrit possède un sens*" et constitue un acte qui engage son auteur : "*L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit un mot pour l'empêcher*"<sup>43</sup>. La guerre aura au moins permis de restituer la littérature à ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être, "*une fonction sociale*", qu'il s'agit de faire jouer dans le sens d'une transformation de la société bourgeoise : "*le but lointain que nous nous fixons est une libération*"<sup>44</sup>. Dans la série des essais réunis sous le titre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre est logiquement conduit à faire lui aussi le procès des écoles littéraires qui se sont vouées au culte de la beauté, c'est-à-dire

<sup>42</sup> *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945 ; nous citons ce texte d'après sa réédition dans *Situations II*.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 23.

à "la perfection dans l'inutile" <sup>45</sup>, à la négation du monde réel et de la vie. Si par essence la littérature est une action par dévoilement, elle ne peut échapper à sa propre aliénation qu'en nommant l'aliénation sociale (la situation d'oppression où vit la majorité des hommes). Par là, elle conduit chaque homme à prendre son entière responsabilité : "la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent" - ce qui suppose que l'écrivain ait choisi de ne pas parler pour ne rien dire : tous les sujets ne se valent pas, "il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs" <sup>46</sup>. Ceci ne signifie pas que l'art d'écrire soit sans importance. Certes le style (dans la prose, à l'inverse de la poésie) "doit passer inaperçu", mais il est indispensable, car il agit par persuasion, comme "une force douce et insensible" <sup>47</sup>. Sartre peut donc définir son projet en ces termes :

*Dans la "littérature engagée", l'engagement ne doit pas faire oublier la littérature et notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui influant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient* <sup>48</sup>.

On voit combien la théorie de Sartre est dans le ton de l'époque, ce qu'elle doit à l'expérience récente de la guerre ; combien sont réelles ses analogies avec les positions communistes. Ses différences sont pourtant irréductibles. La réflexion que poursuit Sartre en ces années 1945-1947 à propos du marxisme, de l'URSS et du PCF, le conduit très vite à exclure que l'on puisse être à la fois écrivain et militant : "la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire" <sup>49</sup>. L'intellectuel qui se met au service du Parti en est réduit à user des procédés d'argumentation les plus schématiques, les plus contraires à l'exercice de la pensée libre <sup>50</sup>, et à se faire le chantre des valeurs les plus conservatrices <sup>51</sup>. L'écrivain se rend

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>49</sup> "Situation de l'écrivain en 1947", in *Qu'est-ce que la littérature ?*, réédition Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1985, pp. 307-308.

<sup>50</sup> Sartre fait un tableau sans concessions des procédés du discours communiste : "On persuade par répétition, par intimidation, par menaces voilées, par la force méprisante de l'affirmation, par allusions

donc complice d'une nouvelle forme d'aliénation, s'il s'intègre dans une institution qui a confisqué et dénaturé le projet révolutionnaire :

*Quand les fins s'éloignent, quand les moyens grouillent à perte de vue comme des cloportes, l'œuvre d'art devient moyen à son tour, elle entre dans la chaîne, ses fins et ses principes lui deviennent extérieurs, elle n'exige plus rien, elle prend l'homme par le ventre; et le bas-ventre [...] la littérature s'est changée en propagande*<sup>52</sup>.

L'intérêt de la réflexion sartrienne est bien que, mettant au premier plan les notions de responsabilité et d'engagement, elle débouche sur une critique radicale de la situation des intellectuels et des écrivains communistes. Elle témoigne du même coup de ce qu'a d'illusoire le consensus de la Libération ; elle transforme en vraies questions ce qui est vécu alors par beaucoup sur le mode de la croyance euphorique. Les intellectuels avaient lutté au côté du peuple, ils étaient entrés dans l'action, mais, comme le dit Simone de Beauvoir, *"le malheur, c'est que l'action avait changé de figure. La Résistance était une chose, la politique une autre"*<sup>53</sup>.

A mesure que l'on s'éloigne de *"l'idylle de l'automne 44"*<sup>54</sup>, on assiste à la fois à la renaissance d'une vie littéraire multiforme et à une sorte de crispation sur l'expérience passée, que certains se refusent (communistes ou parfois simples compagnons de route) à envisager comme une simple parenthèse, désormais refermée. Au sein même des périodiques que nous avons cités, les polémiques s'installent, les clivages politiques et littéraires deviennent plus sensibles. Jean Cassou, par exemple, est amené à rappeler dans *Les Lettres françaises* le rôle historique du CNE et sa vocation à maintenir les

---

*énigmatiques à des démonstrations qu'on ne fait point en se montrant d'une conviction si entière et si superbe qu'elle se place d'emblée au-dessus de tous les débats, fascine et finit par devenir contagieuse. On ne répond jamais à l'adversaire : on le discrédite, il est de la police, de l'Intelligence Service, c'est un fasciste"* (ibid., p. 308).

<sup>51</sup> Sartre écrit : *"Pauvres intellectuels communistes : ils ont fui l'idéologie de leur classe d'origine, mais c'est pour la retrouver dans leur classe d'élection. Cette fois, c'est fini de rire ; travail, famille, patrie : il faut qu'ils chantent"* (ibid., . 316).

<sup>52</sup> Ibid., p. 317 ; Sartre précise dans une note, en faisant évidemment allusion à Francis Ponge : *"Dans la littérature communiste, en France, je trouve un seul écrivain authentique. Ce n'est pas non plus par hasard qu'il écrit sur le mimosa ou les galets"* (ibid., p. 373).

<sup>53</sup> *Les Mandarins*, réédit. Gallimard, coll. "Folio", 1986, t. I, p. 19.

<sup>54</sup> *La Force des choses*, réédit. Gallimard, coll. "Folio", 1986, t. I, p. 66.

principes humanistes communs à tous ses membres<sup>55</sup>. Puis, dans une autre livraison de l'hebdomadaire, il défend la littérature de la Résistance comme étant une littérature à part entière, et non un sous-produit sans valeur : "*j'entends soumettre au jugement de la critique et du public le livre que j'ai pu écrire en prison, comme celui que j'ai écrit en vacances [...] J'étais le même citoyen, le même écrivain et le même homme*"<sup>56</sup>. Les écrits des années de guerre constituent globalement (mais ce sont ses sonnets qu'il a pris en exemple) "*une période de la production littéraire française*", ils ont une valeur propre, comme d'autres moins marqués par l'événement. L'article de Cassou voisine avec un autre bilan de cette littérature, dressé cette fois par un critique communiste. Jean Pérus, non content d'en souligner la valeur, inverse la perspective :

*Sachons le dire : ce n'est pas la "Poésie de la Résistance" qui s'inscrit entre parenthèses dans notre tradition poétique. C'est cette poésie hermétique, enfermée dans d'étroites recherches esthétiques, qui pendant la décade précédente a paralysé nos jeunes forces poétiques et souvent jusqu'aux plus doués de nos poètes.*

Grâce aux circonstances de la guerre, la poésie a donc retrouvé sa véritable fonction, nationale et populaire, qu'il s'agit présentement de maintenir, au lieu d'en parler au passé (comme le fait Cassou) :

*Le CNE aujourd'hui continue, dans des circonstances à peine différentes, animé du même esprit : il n'y a de poésie française qu'ouverte aux problèmes de notre temps, sensible à ce travail de soi sur soi, par lequel, en un mouvement continu, s'élabore la nation, et tournée vers les hommes, qui forgent dans la lutte l'homme de demain.*

L'invocation de la Résistance et du CNE dissimule donc mal qu'il s'agit de prôner une poésie politique, dans des circonstances que Pérus dit être "*à peine différente*", alors qu'elles ont profondément changé. Mais sur ce point aussi Aragon avait donné le ton en expliquant que, "*s'il ne s'agit plus de ce combat d'hier, aujourd'hui a son combat*

---

<sup>55</sup> *Les Lettres françaises*, 25 avril 1947.

<sup>56</sup> *Les Lettres françaises*, 30 mai 1947.

*comme hier, et pour ce combat doit avoir sa poésie, une poésie nouvelle, différente, moderne à la façon de nos étranges conditions d'existence " <sup>57</sup>.*

Il n'y aurait pas de militantisme communiste, nous l'avons vu, sans la conviction qu'après la guerre c'est encore la guerre, que "la lutte continue" et réclame une littérature adaptée à cette nouvelle sorte de guerre, un réalisme nouveau donc, mais en tout cas un réalisme de guerre <sup>58</sup>. Il n'est donc pas surprenant que certaines armes idéologiques qui serviront pendant la guerre froide aient été fourbies lors des trois années qui ont suivi la Libération. Une rapide étude de la critique littéraire communiste va le confirmer.

---

<sup>57</sup> *Europe*, n° 2, février 1946.

<sup>58</sup> Nous avons vu Aragon se référer à Goethe à propos de l'idée que toute poésie est poésie de circonstance. Mais il s'est gardé de citer plus complètement les *Conversations avec Eckermann* (ainsi que le fait P. Seghers dans *La Résistance et ses poètes*, p. 27) : "Dès qu'un poète veut faire de la politique, il doit s'affilier à un parti, et alors, en tant que poète, il est perdu. Il lui faut dire adieu à sa liberté d'esprit, à l'impartialité de son coup d'œil et tirer au contraire jusqu'à ses oreilles la cagoule de l'étroitesse d'esprit et de l'aveugle haine".



### 2.3.2. La critique communiste contre "la littérature"

Ce que Sartre appelle la sensibilité à "*l'odeur de la vertu*" ne gouverne pas seulement la lecture des récits qui exaltent la Résistance. Elle vaut *a fortiori* pour les textes signés d'auteurs communistes et, de façon négative, pour une bonne partie de la littérature "bourgeoise". Elle joue bien sûr un rôle tout aussi important, nous le verrons ensuite, dans l'accueil réservé à la littérature soviétique.

La chronique de Jean Larnac dans *La Pensée*, intitulée "*La littérature expression de la société*", en offre plusieurs exemples, s'agissant de quelques-unes des œuvres militantes étudiées précédemment. Faisant l'éloge du roman de Claude Morgan *Le Poids du monde*, il se demande : "*Sans doute la narration est parfois trop rapide, mais n'eût-elle pas perdu de sa force pour gagner en valeur artistique ?*" Et de conclure bien vite : "*On ne pense pas aux problèmes du style lorsqu'on lit Le Poids du monde*" ! Il a plus de mal encore à trouver littérairement réussi *Le Huitième jour de la création* de Garaudy, mais du moins ce roman a-t-il à ses yeux le mérite de ne pas participer au mouvement de reflux vers l'art pur qui freine l'essor d'une nouvelle littérature directement issue de la Résistance<sup>2</sup>. Dans le même numéro de la revue, René Maublanc va plus loin en félicitant G. Cogniot d'avoir écrit avec *L'Evasion* une nouvelle "*sans littérature*", où il n'y a "*rien que du réalisme, un récit sobre, sans commentaire ni fioriture*" (ce qui, nous l'avons vu, est loin d'être exact). Guy Leclerc commente dans les mêmes termes le texte d'Aragon sur *Les Martyrs* : "*Aucune recherche littéraire, ici. Une sobriété voulue qui laisse percer l'émotion vraie*"<sup>3</sup>. Gilbert Mury se réjouit de ce que Jean Laffitte, cet ancien ouvrier, ait su s'interdire toute littérature dans *Ceux qui vivent*, et c'est ce qui fait de ce livre "*le seul témoignage véritable sur les camps. Véritable, parce que nous sommes loin des écrivains professionnels à la Rousset et de leur curieuse manie confusionnelle d'escamoter l'événement dramatique au seul profit d'une*

<sup>1</sup> *La Pensée*, n° 11, mars-avril 1947.

<sup>2</sup> *La Pensée*, n° 13, juillet-août 1947. A propos d'*Antée*, R. Maublanc admet que Garaudy est médiocre romancier mais souligne qu'il est un authentique moraliste (*Europe*, n° 6, juin 1946).

<sup>3</sup> *L'Humanité*, 2 novembre 1946 ; il s'agit du texte de février 1942 également repris dans *L'Homme communiste I*.

*interprétation, d'une philosophie nuageuses*"<sup>4</sup>. Bref, non seulement le défaut de qualités littéraires n'est pas gênant, mais il devient aux yeux de tous ces spécialistes de la critique un mérite essentiel. Le réalisme authentique est dans l'absence de "littérature".

Selon la même logique, R. Maublanc salue le succès populaire de *Toulon*, la pièce de Jean-Richard Bloch, en dissociant nettement les critères littéraires des critères idéologiques : sans esquiver le verdict des premiers il lui préfère l'approbation des seconds ; son inquiétude est de savoir si une telle pièce ne sacrifie pas trop "à la facilité, à la vulgarité ou à l'emphase", et d'une façon générale si "*ce théâtre qui prétend être directement accessible au large public, au public populaire, perd nécessairement en tenue littéraire ce qu'il gagne en efficacité pratique*"<sup>5</sup>. Malgré la difficulté manifeste de sauver, sur le plan littéraire, ce qui ne mérite pas de l'être, le critique s'en tire ici par une étonnante pirouette : "*Toulon, pièce remarquable mais imparfaite, pourrait devenir un film d'une incomparable puissance...*". Faute d'une telle transfiguration, la pièce avait été très mal accueillie par les critiques spécialisés. Mais cela n'avait pas empêché Francis Crémieux, chroniqueur à *Europe*, de leur donner tort pour avoir "*confondu création et relation des faits sur un mode théâtral*", pour avoir "*jugé en théoriciens de l'art dramatique alors qu'il fallait juger en homme et en Français, et peut-être en sociologue de théâtre*"<sup>6</sup>. Ce qui est demandé aux critiques c'est donc d'abdiquer ; de renoncer à leurs critères esthétiques d'évaluation en face d'un type d'œuvre qui relèverait de ce genre nouveau : une "*relation des faits sur un mode théâtral*" - un genre qui n'appartient ni à l'art dramatique ni au simple reportage. En fait, F. Crémieux indique lui-même que les personnages de cette œuvre "*s'effacent derrière les symboles qu'ils représentent*". On a donc là les personnages "typiques" chers au réalisme, les porte-parole du message idéologique que l'auteur cherche à transmettre ; et l'on est ramené, sans que F. Crémieux veuille ici l'admettre, aux impasses habituelles de l'art de propagande.

On retrouve la même hésitation et la même façon de se rassurer dans un article sur *Comme si la lutte entière...* de Kanapa : Jean-Louis Bedouin conçoit une certaine gêne

<sup>4</sup> *Poésie*, n° 40, août-septembre 1947, p. 128 ; G. Mury ajoute : "*Inutile de s'interroger sur l'avenir littéraire de Jean Laffitte*" (puisque c'est son honneur que d'avoir voulu éviter la littérature) - ce qui n'était pas si mal vu, si l'on songe que Laffitte sera l'un des plus typiques représentants du réalisme socialiste français...

<sup>5</sup> *La Pensée*, n° 6, janvier-février-mars 1946.

<sup>6</sup> *Europe*, n° 2, février 1946.

de ce que l'auteur "joue plus avec des types qu'avec des hommes", qu'il y ait là "quelque chose qui sonne faux". Mais, ajoute-t-il, "au fond, c'est ça l'art, le roman [...], la représentation du tout par la partie promue au titre de type ou de caractère". Et si, malgré tout, ses faiblesses demeurent patentes, "il suffit de la foi révolutionnaire qui nourrit abondamment ce livre pour nous le faire aimer" <sup>7</sup>. Dans ces conditions, l'on voit vraiment mal la différence qui peut subsister entre la lecture de *L'Humanité* et celle de n'importe quel roman militant : dans les deux cas la réalité se passe de la fiction ; et réciproquement.

Pour sa part, Claude Roy aborde beaucoup plus franchement le problème et met en garde les écrivains contre la tentation de l'engagement et du témoignage directs et trop explicites, où il voit une façon trop aisée de se donner bonne conscience ; et surtout, ajoute-t-il :

*Il n'est absolument pas nécessaire que l'écrivain monte sur l'estrade ou écrive une histoire d'agitateurs, pour qu'on sente avec sa présence, le poids de convictions ou de désintérêt, de positions et d'actes qu'il représente. Je sens beaucoup plus le marxisme d'Aragon derrière Aurélien, une histoire pas politique pour un sou, que dans de mauvais romans où l'auteur s'applique à manœuvrer des ouvriers-marionnettes et des secrétaires de cellule édifiants" <sup>8</sup>.*

Claude Roy a malheureusement peu de chances de se faire entendre de ceux de ses camarades de parti pour qui il y a de bons sujets, des thèmes militants, des options idéologiques, un style populaire, qui seuls permettent de sortir des ornières de la littérature bourgeoise. Sa façon de plaider pour l'art littéraire n'est guère compatible avec la position selon laquelle "il est des sujets qui se passent des artifices du créateur, il est des matières dramatiques que l'écrivain peut saisir brutalement sans rien y ajouter de lui-même" <sup>9</sup>. Comme si la plus pauvre, la plus "sobre" des formulations n'était pas déjà, par elle-même, une reconstruction et une interprétation. On touche là au comble du fantasme réaliste : la réalité s'offrant d'elle-même à une "saisie brutale", et

<sup>7</sup> *Poésie*, n° 39, mai 1947, pp. 139-140 ; Bedouin est de ceux qui reprochent à Kanapa ses tics existentialistes, sa façon de donner dans "le vomir" à la mode et la pornographie. Mais ceci ne l'empêche pas de proclamer : "Kanapa est communiste. Ses idées, ses personnages, son livre ne sont pas des idées, pas des personnages, pas un livre. C'est du communisme. Et c'est rudement grand et beau, rudement vrai. Parce que c'est normal".

<sup>8</sup> *Europe*, n° 1, janvier 1946.

<sup>9</sup> F. Crémieux, article cité.

disant d'elle-même tout ce qu'il faut dire, avec l'écrivain comme secrétaire pour enregistrer et transmettre son message. F. Crémieux ne semble pas exclure que certains sujets réclament pourtant "*les artifices du créateur*", mais lesquels ? Si l'on en croit G. Mury, le roman peut désormais s'emparer de tous les sujets, y compris de ceux jusque là laissés au reportage, mais c'est dans la mesure où la réalité conduit le roman tout entier à se faire reportage : il s'en distinguait "*au temps où il fallait bien laisser rouler dans le fossé de grandes flaques de vie humaine - monotone, inerte, inutile. Mais un certain sommet d'intensité réelle dispense enfin l'écrivain du truquage littéraire et fait surgir en lui l'homme tel qu'en lui-même la réalité le crée*"<sup>10</sup>. Nous sommes surtout frappé, quant à nous, par "*l'intensité réelle*" du soupçon généralisé chez les critiques communistes envers la mise en œuvre littéraire (ce que Crémieux appelle "*les artifices*", et Mury "*le truquage*").

En revanche, ces critiques admettent assez volontiers qu'il est un domaine où l'écrivain peut "*ajouter de lui-même*" quelque chose à la matière brute : c'est celui de la perspective "*philosophique*", de la conception du monde à faire passer. Ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, puisque la perspective marxiste est par définition celle que la réalité elle-même réclame de l'écrivain. Aragon ne dit pas, ou plutôt ne redit pas encore les choses aussi crûment, mais la différence est faible. Dans un compte rendu pour *L'Humanité* du livre de Vercors *Les Armes de la nuit*, il reproche à l'auteur d'avoir laissé son personnage à sa détresse (il s'agit d'un ancien déporté qu'on a contraint à jeter au crématorium les corps de ses compagnons, dont l'un était encore vivant), et d'avoir terminé son récit sur un "*Je ne sais pas*" trois fois répété. Vercors n'aurait pas dû reculer ainsi "*devant la solution politique du dilemme moral*", ni ignorer que Marcel Paul et Marie-Claude Vaillant-Couturier, par exemple, se sont immédiatement réadaptés à la vie normale. Son personnage est la "*victime d'une conception abstraite du bien et du mal*", tout à fait étrangère aux communistes :

*Vous ne croyez pas, comme nous, qu'il n'y a pas de morale en dehors de la morale de classe : et que les fascistes peuvent bien nous détruire physiquement, mais non pas, Vercors, anéantir notre âme. Voilà pourquoi le dernier mot des Armes de la nuit est : Je ne sais pas, une déclaration de l'agnosticisme, de l'ignorance comme philosophie.*

<sup>10</sup> G. Mury, article cité.

Aragon concède ensuite à Vercors que la prise de conscience du personnage peut bien n'être pas achevée à la fin du livre, mais encore faut-il que la perspective dont découlerait son salut ne fasse pas de doute pour le lecteur :

*S'il n'est pas indispensable que tout livre, tout roman, comporte pour son héros, la solution du problème (posé peut-être de façon plus convaincante de n'être pas résolu à la dernière page pour le héros), il faut que la solution existe pour l'auteur : l'auteur ne doit pas de ses mains jeter son héros au crématorium. Il faut sortir de l'agnosticisme : et il n'est à cela qu'un moyen, abandonner le moralisme abstrait, pour la moralité concrète, la moralité de l'histoire, celle qui précipite les déportés du train qui les ramène à l'action sociale, à la lutte jamais abandonnée. Celle qui fait que la haine des bourreaux sera plus forte que le dégoût de soi-même.*

En d'autres termes, si l'auteur a la liberté de ne pas faire de son personnage un communiste, il n'est pas censé quant à lui ne pas le devenir. Faute de la perspective qui fournit "*la solution politique*" des problèmes moraux, il se rend complice des bourreaux, ainsi que le suggère Aragon à travers cette saisissante image (et c'est lui qui la souligne) d'un écrivain qui jette de ses mains son héros au crématorium. Cette perspective "exige" (on le sait, car qu'est-elle d'autre que celle du réalisme socialiste ?) que la vie ait le dernier mot ; que le peuple, et non le héros solitaire, ait le dernier mot. Vercors devrait le savoir, répète Aragon, et savoir que "*le peuple est immortel*" (pour reprendre la formule dont Vassili Grossman a fait le titre de l'un de ses romans) : "*Dans votre livre, il n'y a déjà plus de Dieu. Mais il n'y a pas encore le peuple. Il faut savoir. "Je ne sais pas". Eh bien, il faut savoir*"<sup>11</sup>.

Aragon est évidemment fondé à attendre des siens qu'ils témoignent de l'optimisme de principe qui est le leur. C'est pourquoi il regrette que Vladimir Pozner n'ait pas su l'appliquer, dans *Deuil en 24 heures*, à la situation française de 1940 ; mais il l'explique par son exil aux Etats-Unis : "*l'éloignement ne lui a pas permis de voir dans la défaite même la perspective de la lutte à venir, au milieu des fuyards et capitulards, le levain du patriotisme populaire et, dès 40, cette conjuration qui se forme*

<sup>11</sup> "*Il faut savoir*" est le titre de cette chronique d'Aragon, dans *L'Humanité* du 7 février 1947 (toutes les expressions soulignées l'ont été par l'auteur).

et contredit la noirceur de ce livre" <sup>12</sup>. A l'inverse, il se réjouit dans ce même article (lui aussi donné à *L'Humanité*) que *Gens du pays*, bien qu'écrit en exil, soit d'une "grande vraisemblance" dans son approche de la Résistance française : ce qui, pour Aragon, "tient certainement de ce fait que Pozner politiquement était guidé par la confiance qu'il faisait au peuple français et sa connaissance de ce peuple". Mais c'est avec *Ceux qui vivent* qu'Aragon trouve enfin matière à exprimer son enthousiasme : voici une "chronique de l'enfer" admirable pour son "sens de la vie, qui ne se perd jamais, ni dans la pire horreur, ni devant l'improbable du lendemain" ; le seul livre complet sur l'époque de la guerre, "celui sans lequel les autres n'auraient pas leurs perspectives", pour la raison qu'il est l'histoire intime des hommes qui composent le monde communiste : "il est l'unique témoignage de ce qui a été le cœur même de ce pays aux heures les plus noires, quand il n'y avait pas encore de raison visible d'espérer". Voici donc un livre qui montre qu'en dépit de l'angoisse suscitée par la défaite "il y a sur le sol de France, déjà, une organisation qui existe, grande, puissante, patiente, systématique, disciplinée" ; un livre dont le prix inestimable est que n'y disparaisse jamais "la possibilité du sourire", "ce sourire de l'homme nouveau, au fond de la détresse, et ce sourire français" <sup>13</sup>. Bref, le livre de Laffitte a très exactement les qualités qu'Aragon ne cesse de réclamer des écrivains, des qualités qui tiennent avant tout au choix de "la perspective" : une perspective pleinement réaliste parce que résolument militante, une perspective grâce à laquelle la "littérature" cède la place à l'essentiel : l'exaltation de la vie, le triomphe de l'optimisme, le chant national, l'apologie du Parti, la célébration de l'homme communiste. Avec *Ceux qui vivent* le réalisme socialiste a donc trouvé en France, au printemps de 1947, en Aragon un critique et en Laffitte un romancier également exemplaires.

Selon les mêmes principes, qui permettent d'excuser si facilement la médiocrité littéraire des œuvres idéologiquement réussies, la critique communiste entreprend, dès les années 1945-1947, de dénoncer ce que Garaudy appelle la "littérature de fossoyeurs" ou "l'art de la pourriture" <sup>14</sup>. Au vrai, quelques-unes des principales cibles du jdanovisme français sont déjà désignées et copieusement insultées : Sartre, Camus,

<sup>12</sup> "Etre de son pays", *L'Humanité* du 24 janvier 1947. "Voir dans la défaite même la perspective de la lutte à venir", c'est très exactement ce à quoi Aragon va s'employer dans *Les Communistes*.

<sup>13</sup> Aragon, "Il chante au soleil qui se lève...", *Les Lettres françaises*, 6 juin 1947.

<sup>14</sup> Garaudy, *Une littérature de fossoyeurs*, Ed. Sociales, 1947.

Gide, Malraux, Mauriac, Koestler, H. Miller, etc. La fameuse "perspective" <sup>15</sup> les rend justiciables du même verdict car, dit Kanapa, "*la réaction reconnaît les siens, fils ou alliés*" <sup>16</sup>, qui sont autant, précise Garaudy, "*de signes divers d'une même décadence : scepticisme, désespoir, évasions, attitudes d'un monde qui meurt*" <sup>17</sup>. C'est ainsi que pour l'auteur du *Huitième jour de la création* (admet-il mal la concurrence sur son propre terrain ?), Sartre n'est qu' "*un faux prophète*", et l'existentialisme rien d'autre qu' "*une philosophie réactionnaire*", une "*philosophie des ratés*" construite sur "*l'expérience des épaves*". L'engagement ne mène nulle part s'il ne se fonde sur la prévision scientifique de l'avenir. Et il n'est pas d'autre "*chemin de la liberté*" que le chemin tracé par "le parti de la classe ouvrière". De même, Henri Lefebvre ne voit dans les romans de Jean-Paul Sartre, en dépit des raffinements qu'il introduit dans la démonstration, qu' "*un phénomène de pourriture qui est tout à fait dans la ligne de la culture bourgeoise*" <sup>18</sup>. Claude Morgan, pour sa part, s'élève à plusieurs reprises contre "*la littérature de l'absurde*" dans son ensemble, à laquelle il oppose une "*littérature de l'espérance*", qui "*s'offre d'elle-même quand on s'évade de soi*" <sup>19</sup>. S'évader de soi, on le sait, c'est entrer grâce au Parti en communion avec le peuple. Faute de le comprendre, l'écrivain demeure la proie du désespoir ; et *Huis clos*, par exemple, n'est qu'une "*pièce noire*" pour Pol Gaillard <sup>20</sup>, un spectacle au sortir duquel, pour Garaudy, "*il n'y a plus qu'à aller se suicider en chœur dans la Seine*" <sup>21</sup>.

Le barrage idéologique est donc infranchissable <sup>22</sup>, avant même les affrontements aveugles de la guerre froide, il faut une nouvelle fois le souligner. Les concessions sont

<sup>15</sup> On le sait, Aragon fait grand usage du terme depuis les années trente. Dans l'une de ses *Chroniques du bel canto* (*Europe*, n° 12, décembre 1946) il explique que "*l'absence de perspective est mortelle au poète*", que c'est là "*une maladie*" que l'on peut aussi nommer "*la peur ou le dégoût des masses, avec son corollaire, l'horreur a priori posée de la politique*". Et parlant de poètes comme Patrice de La Tour du Pin et André Frénaud, il conclut : "*Ce qui manque à ces Messieurs, c'est tout bonnement une conception cohérente du monde*".

<sup>16</sup> Jean Kanapa, *L'existentialisme n'est pas un humanisme*, Editions sociales, 1947, p. 114.

<sup>17</sup> Roger Garaudy, *op.cit.*, p. 91.

<sup>18</sup> *Les Lettres françaises*, 24 novembre 1945.

<sup>19</sup> *Les Lettres françaises*, 13 octobre 1945.

<sup>20</sup> Pol Gaillard, *La Pensée*, n° 1, octobre-décembre 1944. L'article vise aussi *Antigone* (Anouilh), le *Malentendu* (Camus) et *Asmodée* (Mauriac). A toutes ces "*pièces noires*" il oppose un théâtre qui, sans être "*de patronage ou de propagande*", offrirait "*des comédies et des drames positifs*".

<sup>21</sup> *Op.cit.*, p. 90.

<sup>22</sup> Dans une autre de ses chroniques, intitulée "*Pièces fausses et pièces noires*", Pol Gaillard critique sévèrement *Les Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir, qui a osé confondre Hitler et Staline à travers son personnage de dictateur-pour-le-bien-du-peuple, et mettre en doute que, dans l'action politique, "*la*

de pure forme, et si d'aventure certaines qualités littéraires sont reconnues à Sartre, par exemple, c'est pour achever de le confondre : ainsi H. Lefebvre lui accorde-t-il "*une grande habileté technique*", mais c'est une habileté "*basée sur l'impuissance...*". Cette façon d'en finir avec les faux-semblants de l'art littéraire, nous la rencontrons encore plus nettement avec un autre exemple, celui de Koestler.

Le premier tort de Koestler, aux yeux des critiques communistes, c'est de toucher à des sujets réservés (la Guerre d'Espagne, l'U.R.S.S., la Résistance) sans en passer par le discours convenu. Pour Louis Parrot, par exemple, habituellement assez modéré, *Spartacus* et *Le Zéro et l'infini* n'ont qu'un but, en soi odieux : "*disqualifier la révolution soviétique*"<sup>23</sup>. Pour Gilbert Mury, Koestler est "*l'ennemi du peuple*" : ses calomnies sur l'URSS, sa conception de la dégénérescence des révolutions, son mépris des masses font "*qu'il le veuille ou non, [que] sa logique est précisément la logique hitlérienne*"<sup>24</sup>. Dans *La Pensée*, André Lentin se montre tout aussi peu amène, il considère que *Le Zéro et l'infini* n'a rien d'un témoignage objectif sur l'URSS ; mais, par contre, il estime quant à lui, que c'est "*un excellent roman*" ! L'éloge surprendrait, s'il n'était fondé sur le raisonnement suivant : ce sont précisément les défauts de ce livre quant à la rigueur scientifique (du témoignage) qui deviennent autant de qualités sur le plan romanesque. Autrement dit, "*la raison claire n'y trouve pas son compte. Mais la sensibilité, l'émotivité sont excitées, comblées par un art qui joue à la perfection sur les nerfs et les viscères*"<sup>25</sup>.

Cette façon soupçonneuse d'associer la littérature au dérèglement des sens, nous l'avions déjà rencontrée dans les attaques d'Aragon contre le surréalisme, comme dans les invectives de Radek ou de Jdanov contre la littérature morbide et malsaine de la bourgeoisie décadente. Une nouvelle fois, c'est bien aux présupposés du réalisme socialiste, à ces postulats dont nous savons qu'il est indissociable, que le discours de ces critiques communistes nous ramène, et à défaut d'avoir le mot nous avons la chose : un rationalisme étriqué et un sectarisme politique sans nuance qui alimentent une

---

*justesse de la fin entraîne automatiquement la justesse des moyens qui permettent de l'atteindre*" (*La Pensée*, n° 5, octobre-décembre 1945).

<sup>23</sup> *Les Lettres françaises*, 25 janvier 1946.

<sup>24</sup> *Europe*, n° 14, février 1947.

<sup>25</sup> *La Pensée*, n° 8, juillet-septembre 1946. Georges Mounin réagit exactement de la même façon au livre de Koestler, dans un article au titre éloquent : "*Le talent ne donne pas raison*" (*Les Lettres françaises*, 27 décembre 1946). Pour lui, le procédé d'entrecroisement du vrai et de l'imaginaire est dangereux s'agissant d'un pays mal connu comme l'est l'URSS ; de plus, la façon qu'a Koestler de jouer sur la corde sensible fait qu' "*on peut remplacer Roubachof par Hitler et ressentir la même émotion*" !



formidable dépréciation de l'art et de la littérature, sous couvert d'une exigence réaliste plus radicale.

Pour achever d'illustrer ce dernier point, on peut relever, au hasard des périodiques retenus dans cette étude, l'exemple du discours critique tenu sur Paul Valéry (son attitude passive sous l'Occupation aggrave assurément son cas, même si c'est l'écrivain qui est visé). Aragon le traite de "*remarquable orfèvre en bijouterie fausse*", pour mieux lui opposer la poésie simple et dépouillée de Reverdy <sup>26</sup> ; Jean Larnac l'assassine *post mortem* en en faisant "*un naufrageur de la pensée et de l'art*", qui était devenu le poète officiel de la classe dirigeante, un poète voué ainsi à une préciosité et un snobisme stériles, un poète frappé de "*mallarméisme*" : "*A force de filtrage critique le poète usé par sa culture a perdu ses facultés viriles de conception et il cherche par la masturbation des formes linguistiques, à réveiller son émotion esthétique*" <sup>27</sup>. Jean Larnac est de ceux, ne l'oublions pas, qui se présentent à l'époque comme les meilleurs défenseurs de la culture et comme les artisans de la renaissance intellectuelle de la France. Cette mission semble lui imposer surtout de défendre ses lecteurs contre les excès de culture, comme elle est de les inviter à préférer l'art sans artifice d'un Aragon "*devenu le tribun-poète, le tribun-romancier [...] l'écho sonore dont une époque engagée dans des travaux titanesques a besoin*" <sup>28</sup>. L'art du tribun c'est l'antithèse exacte de "*l'art étriqué, surveillé, où chaque mot fait l'objet d'une pesée méticuleuse, où chaque formule aguiche les ruses d'un esprit retors !*". Rien de plus sournois et de plus malsain, par conséquent, que l'art littéraire cultivé pour lui-même : qu'il excite l'émotivité ou qu'il flatte l'intelligence, il pervertit la pensée rationnelle.

Quand on a affaire à une étude plus ambitieuse, comme celle d'Auguste Cornu dans *La Pensée* <sup>29</sup>, on constate que l'analyse est subordonnée à la même perspective et

<sup>26</sup> *Europe*, n° 1, janvier 1946. Nous l'avons vu, le cubisme littéraire de Reverdy avait été violemment mis en cause par Aragon avant la guerre. Le poète est ici réhabilité grâce au critère de la simplicité de langage.

<sup>27</sup> *La Pensée*, n° 5, octobre-décembre 1945. Jean Larnac complète ainsi son portrait de Valéry : "*Ce visage desséché n'est pas celui d'un guide propre à frayer les voies de l'avenir [...] mais celui d'un bonze replié sur soi-même pendant que la perceuse, la charrue multi-socs, la cornue, le cyclotron et le tracteur bouleversent l'univers. Et qu'il soit mort au moment où la bombe atomique annonce les immenses révolutions de demain apparaît comme le signe qu'avec lui une page du grand livre de notre destin s'est refermée*". Dans le même numéro de la revue s'ouvre une nouvelle rubrique, "*Polémiques*", qui se propose de dénoncer "*toutes les déviations et perversions de la pensée rationnelle ou simplement raisonnable...*".

<sup>28</sup> Note de lecture sur Aragon, *Servitude et grandeur des Français*, par Jean Larnac, *ibid.*

<sup>29</sup> L'intervention de Cornu comporte deux volets : "*Marxisme et Idéologie*" et "*Critique littéraire*" publiés dans les numéros 2 et 3 de *La Pensée* (qui couvrent les mois de janvier à juin 1946).

qu'elle s'articule autour de la thèse canonique selon laquelle l'époque fournit à la littérature "*ses thèmes généraux antithétiques qui traduisent l'évolution divergente des classes sociales*". Par suite, l'essentiel d'une telle étude consiste à faire le procès des écrivains de la bourgeoisie décadente (comme Rilke, Martin du Gard, Mauriac, Sartre ou Thomas Mann), ces écrivains de l'impuissance et du désespoir auxquels il convient d'opposer ceux qui sont capables "*d'exalter en l'homme les forces de vie et d'action*". On n'en apprend donc pas beaucoup plus qu'à la lecture de la chronique de Claude Morgan dans *Les Lettres françaises*, qui inlassablement demande aux écrivains de faire une "*littérature de l'espérance*"<sup>30</sup>.

Une telle littérature, la critique communiste la trouve tout naturellement du côté des vainqueurs de Stalingrad, plus encore que dans les quelques œuvres françaises qui s'efforcent de montrer la voie. Jeanne Gaillard, par exemple, s'intéresse aux maîtres du réalisme socialiste à travers quelques romans de guerre soviétiques<sup>31</sup>. En soulignant ce qu'elle appelle les acquis du réalisme socialiste<sup>32</sup>, elle suggère, semble-t-il, aux écrivains français d'en faire leur profit. Car ils ont encore à progresser dans la voie du réalisme, tel Roger Vailland qui, en dépit de ses mérites en est resté, avec *Drôle de jeu*, à des personnages qui "*ne semblent avoir d'autre souci que de se découvrir eux-mêmes*". Le héros soviétique, au contraire, "*mesure sa valeur à l'efficacité de son action*". Dans un article précédent, elle opposait déjà la réussite de Simonov avec *Les Nuits et les Jours de Stalingrad* aux imperfections de Barbusse dans la peinture qu'il avait naguère donnée des combattants du *Feu* : le roman est jugé trop symbolique, insuffisamment réaliste, car "*certaines épisodes en sont très composés*" (comme le déluge final, qui évoque le déluge biblique)<sup>33</sup>.

Toutefois, J. Gaillard ne peut apparemment pas éviter d'apercevoir le revers de la médaille : "*Chaque roman est le récit d'un progrès de l'homme et d'un pas de la civilisation. Parfois cela ne va pas sans poncif pour les écrivains qui n'ont pas su*

<sup>30</sup> Il arrive à Claude Morgan de prendre la "*défense du roman d'amour*" (chez Colette et Loys Masson), par référence à l'idée de bonheur qu'il estime être "*l'idée centrale dans la littérature comme elle est l'idée centrale dans la vie*" (n° du 25 juillet 1947). On sait qu'elle est surtout un mythe central dans le discours communiste.

<sup>31</sup> *La Pensée*, n° 9, octobre-décembre 1946.

<sup>32</sup> Ces trois acquis sont de "*rendre le roman à l'action*", de "*redonner toute sa valeur à la notion de temps*" et "*la volonté de conduire l'homme vers son avenir*" (*ibid.*).

<sup>33</sup> *La Pensée*, n° 5, avril-juin 1946.

*enrichir d'invention romanesque les thèmes de la propagande"* <sup>34</sup>. Faut-il voir là la réintroduction d'un coupable souci d'esthète ? C'est peu probable, car cette réserve s'évanouit bientôt dans une affirmation plus rassurante : "*De façon générale les écrivains soviétiques, parfaitement conscients de l'idéalisme artificiel qui serait la rançon d'une propagande mal comprise, se défendent par un recours constant à la réalité des faits*". Autrement dit, le propre du réalisme c'est qu'un surcroît de réalité pallie avantageusement un défaut d'élaboration artistique ; vérité objective et propagande bien comprise se confondent pour faire des romans du réalisme socialiste des œuvres qui se situent, dialectiquement, au-delà des habituelles préoccupations esthétiques. Bref, ce ne sont "pas des œuvres comme les autres", à l'image d'un Parti qui n'est "pas un Parti comme les autres". Tout scrupule critique disparaît devant la conclusion logique du discours ainsi tenu : le refus de la "littérature pure" culmine en renoncement joyeux à la littérature tout court.

C'est de cette manière, qui n'est paradoxale que pour des yeux bourgeois, que Lénine peut être salué comme "*le plus ardent défenseur de la culture*" : comme l'explique Jean Fréville, grâce à sa politique sans faiblesse (interdiction des journaux non bolcheviques, contrôle de la presse communiste, lutte contre le Proletkult, tri sérieux opéré dans l'héritage culturel), le vainqueur d'Octobre a permis l'édification de l'homme nouveau, celui qui précisément a sauvé "*de la barbarie hitlérienne l'humanité et la culture*" <sup>35</sup>. Jean Pérus, quant à lui, rappelle la part prise par le meilleur héritier de Lénine dans cette victoire totale (militaire, politique et culturelle, inséparablement) : grâce en particulier à la lutte menée contre les "*campagnes de désintégration*" des trotskistes, boukharinistes et autres zinoviévistes, "*la politique du parti bolchevique, guidé par la clairvoyance de Staline, par son goût du solide et du sain, par son sens, égal à celui de Lénine, des nécessités propres à la création littéraire, a assuré contre vents et marées la continuité et le développement de la grande littérature russe*" <sup>36</sup>. La meilleure preuve, pour J. Pérus, en est que la littérature de l'émigration n'a rien produit de valable (à quelques rares exceptions près, comme Ivan Bounine) alors que s'épanouissait irrésistiblement la littérature soviétique <sup>37</sup>. C'est donc l'excellence de ses héros et de la société qui les a forgés qui fait la qualité de cette littérature, comme le

<sup>34</sup> *La Pensée*, n° 9, *op.cit.*

<sup>35</sup> *Les Lettres françaises*, 25 janvier 1946.

<sup>36</sup> *Europe*, n° 11, novembre 1946.

<sup>37</sup> L'article de Pérus est intitulé "*L'art de mentir*" : ce n'est pas un aveu, mais une accusation contre Ivan Thorgevsky (auteur émigré) qui défend la thèse inverse dans *De Gorki à nos jours. La nouvelle littérature russe* (La Renaissance édit., Paris).

souligne encore Georges Soria à propos de *La Chaussée de Volokolamsk* d'Aleksandr Bek<sup>38</sup>.

De retour de Moscou, Jean-Richard Bloch proposait déjà en 1945 un tableau idyllique de la situation soviétique, qu'il opposait systématiquement à la situation française<sup>39</sup> : "*Ici culture de la personnalité en tant que champ de bataille des singularités, des perversions, de l'angoisse. Là-bas une société qui s'applique à restreindre sans cesse le domaine de l'angoisse, tant matérielle que psychique*"<sup>40</sup> ; une littérature soviétique humaine et concrète, "*qui a obtenu l'audience, l'amour et la confiance de millions et de millions de lecteurs*"<sup>41</sup>. Selon J.R. Bloch, la profonde sollicitude du public pour les écrivains et "*la solidarité absolue et totale de toute la nation*" expliquent le ton de grande sérénité, l'absence totale d'hystérie de cette littérature aux pires moments de la guerre<sup>42</sup>. A tous égards, l'expérience soviétique est donc exemplaire : politique culturelle à la fois clairvoyante et intransigeante (en regard de quoi la liste noire est une mesure bien douce), écrivains liés au peuple, littérature saine, dénuée de tout artifice littéraire, personnages héroïques...La "*voie montante*" dont parle Claude Morgan est donc toute tracée, les écrivains de la Résistance ont commencé de l'emprunter, il reste à l'explorer plus avant, en tournant ses regards vers ceux qui ont "*sauvé l'humanité et la culture*".

Nous l'avons dit, il n'y a pas encore à cette date parmi les intellectuels du PCF de parfaite unanimité. Claude Roy nous a permis à plusieurs reprises d'illustrer la position des intellectuels autonomes qui tardent à payer le prix de leur adhésion : lui aussi dit apprécier les romans soviétiques, où il retrouve "*l'homme communiste*" décrit par Aragon<sup>43</sup>, de même qu'il déplore la peinture trop sombre de "*l'homme écrasé*" à laquelle se complaît le roman français, qui se contente de dire au lecteur : "*C'est ça la vie, ce vide, ce néant, ce désespoir [...] A vous d'avoir le sursaut, la révolte, la colère, à*

<sup>38</sup> Le livre de Bek raconte l'un des épisodes de la défense héroïque de Moscou en décembre 1941. Dans *La folie des miens*, J.P. Chabrol évoque cette bataille en ces termes (par la bouche d'un jeune moscovite) : "*Alors Staline a fait descendre l'Université, tout le monde, professeurs, étudiants, appariteurs, balayeurs, il les a lancés sur la chaussée de Volokolamsk. Là, ils ont arrêté avec leurs mains les chenilles des chars, avec leurs corps, ils sont morts mais ils ont arrêté l'armée allemande. Ils ont sauvé Moscou [...] Ils sont tous descendus, il y avait parmi eux des Pouchkine, des Gogol, des Tourguéniev [...] Les chenilles des chars allemands ont écrasé l'intelligence russe pour un demi-siècle !*" (pp. 362-363).

<sup>39</sup> Il s'agit d'une conférence dont le texte est publié dans *Poésie*, n° 41, novembre 1947, sous le titre : "*La littérature soviétique pendant la guerre*".

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 37 ; J.R. Bloch est aussi l'auteur d'une note élogieuse sur l'Union des écrivains soviétiques, où il voit un "*laboratoire d'études*" qui permet de discuter avec franchise et liberté des "*grands problèmes de technique et d'orientation*" (*Europe*, n° 7, juillet 1946).

<sup>43</sup> *Europe*, n° 13, janvier 1947.

*vous de surmonter cela*". Mais il n'en exclut pas moins qu'on puisse passer ce genre de commande aux romanciers : "*nous voulons des personnages gais, sympathiques, bien portants, bien lavés, bien solides*" <sup>44</sup>. Claude Roy se méfie aussi de la tentation très répandue de l'épopée : "*Devant la guerre, et les grands événements foudroyants, révolution, cataclysmes naturels, la tentation de l'homme et celle de l'écrivain sont semblables, et semblable leur illusion. L'épopée simplifie tout*" <sup>45</sup>. Ainsi s'explique selon lui le foisonnement des livres médiocres inspirés par les drames récents de la guerre. Nous avons vu que les critiques mieux intégrés que lui dans le Parti s'ingénient au contraire à les trouver très bons, pour la noblesse de leurs sujets et le peu de concessions qu'ils font à la littérature.

En ce sens, Claude Roy est de ceux qui autorisent la revue *Esprit* à parler d'un "*marxisme ouvert*", par opposition à un "*marxisme scolastique*" <sup>46</sup>. L'étude de la critique communiste montre cependant qu'un intellectuel marxiste, quelle que soit sa position dans l'appareil du Parti, ne peut pas ne pas être "ouvert" à la perspective militante. C'est elle qui commande l'essentiel du discours sur la littérature, et qui lui confère son schématisme. Lors de la réapparition d' *Europe*, J.R. Bloch annonçait que les membres de la revue expliqueraient dans les mois à venir comment ils entendaient "*rester de purs écrivains en dehors de la littérature pure*". Sartre envisageait également à l'époque une possible conciliation de l'art et de l'engagement. Mais il excluait, quant à lui, qu'elle pût s'opérer sur la base de l'affiliation à un parti. L'explication promise par J.R. Bloch, qui aurait peut-être rassuré Sartre, n'est pas venue. Qu'il s'agisse de l'écrivain ou du critique, comme le dit Aragon : "*Il faut savoir*". Il faut savoir choisir son camp, et en finir avec les faux problèmes <sup>47</sup>.

Il reste à nous demander si c'est la leçon qu'il faut aussi tirer de la polémique interne sur l'esthétique communiste (qui va opposer fin 1946 Aragon à Garaudy et à l'équipe d' *Action*), et si au-delà de son intervention dans ce débat l'on trouve chez Aragon les éléments d'une critique marxiste moins sommaire et une réflexion plus approfondie sur les problèmes du réalisme.

<sup>44</sup> *Poésie*, n° 26-27, août-septembre 1945, p. 104.

<sup>45</sup> *Europe*, n° 2, février 1946.

<sup>46</sup> *Esprit*, mai-juin 1948, "*Marxisme ouvert contre marxisme scolastique*" (c'est le titre du gros dossier rassemblé dans ce numéro sur les différents champs d'application du marxisme : économie, morale, histoire, religion, etc.).

<sup>47</sup> Voici un dernier exemple de la manière dont un écrivain communiste, Loys Masson (dont on sait que le Parti n'allait pourtant pas l'épargner) envisage de remettre sur leurs pieds les problèmes littéraires : "*Ecrivain ne veut plus dire amuseur, ne veut plus dire juge ou mage. Plaire ou déplaire sont de vieilles images [...] C'est combattre qui est le mot. Et c'est courage, la règle. Contre la tranquillité, le confort et peut-être contre la littérature*" (*Les Lettres françaises*, 17 novembre 1945).

### 2.3.3. Aragon et la question de l'esthétique communiste

Afin de mieux comprendre les enjeux de la querelle sur l'esthétique, il est bon de rétablir quelques éléments du contexte de l'après-guerre relatifs à la situation littéraire et politique d'Aragon. On a dit quelle avait été sa probable désillusion quant à la ligne suivie par son parti à la Libération. Toutefois, estime Yves Lavoine, "*le désaveu implicite de François la Colère dans le champ politique n'entame pas le statut prestigieux dont jouit le poète de la Résistance à l'intérieur de son parti*"<sup>1</sup>. Ce prestige, qui déborde les limites du monde communiste, est tout de même rapidement contesté, à mesure qu'on s'éloigne des circonstances de la guerre et que la vie littéraire se développe dans des directions nouvelles et plus nombreuses. Ses deux derniers romans, *Aurélien* et *Les Voyageurs de l'impériale* (écrits antérieurement mais publiés après la guerre) rencontrent fort peu de succès, et ne correspondent de toute façon pas à l'idée d'une littérature populaire et politiquement engagée. Même un livre comme *Les Yeux d'Elsa* est dénigré dans *Les Lettres françaises*, par un critique communiste : George Mounin y voit "*une anthologie délibérée de tous les classicismes français*", et appelle Aragon "*un trop étincelant Toscanini*" ; les vrais "*poètes de la dialectique*" sont à ses yeux Francis Ponge, Eluard (qui a su résoudre les conflits entre surréalisme et communisme) et René Char<sup>2</sup>. Léon Moussinac dira de ce jugement sacrilège qu'il constitue "*objectivement, une manœuvre*" contre la Résistance, car "*la voix d'Aragon a été celle de la France*", et si les roses de ces poèmes "*ont pu ranimer l'éclat et le parfum des roses de Ronsard, de La Fontaine, de Baudelaire, de Rimbaud et de quelques autres poètes qui ont aussi fait la France, c'est sans doute que ces roses étaient nourries des sels de la même terre, des effluves du même ciel*"<sup>3</sup>. Si ces lignes méritent d'être citées,

<sup>1</sup> Aragon *journaliste*, *op. cit.*, p. 421

<sup>2</sup> *Les Lettres françaises*, 24 novembre 1945. Mounin, qui dit aimer "*chez les poètes de la dialectique un détachement absolu de toute intention didactique préalable*" a le mérite de vraiment poser le problème de la modernité poétique (même s'il annexe un peu vite René Char à "*l'humanisme dialectique et matérialiste*"). Par ailleurs, son point de vue rejoint celui d'un critique comme G. Picon qui doute qu'Aragon soit fait pour écrire "*une grande poésie de la circonstance*" : "*Il apporte l'habileté, l'artifice, la grâce, les mille tours du prestidigitateur là où nous attendions la sincérité, la gravité simple : il est un poète de cour qui veut être un poète de peuple, un acrobate éblouissant qui veut être le chanfre d'un temps tragique*" (*Panorama de la nouvelle littérature française, op.cit.*, p. 184).

<sup>3</sup> *Les Lettres françaises*, 8 décembre 1945.

c'est que leur façon de mettre en avant l'argument national se retrouve dans la plupart des interventions d'Aragon lui-même à cette époque.

Il en est ainsi, par exemple, de *L'Enseigne de Gersaint*, où il plaide pour la restitution par l'Allemagne de tous les chefs d'œuvre de l'art français<sup>4</sup>. De même, dans son discours au Congrès des écrivains de France (sur "*La pensée française au service de la Paix*"), il explique que "*toute faiblesse dans le combat intellectuel contre le fascisme est un crime contre la France*", et que "*pour mettre au service de la paix la pensée française, le devoir des écrivains français est de créer et de développer une grande, une haute littérature nationale, qui ait tous les caractères de ce mot, et la nation pour auditoire et le bien de la nation pour objet*"<sup>5</sup>. Il associe encore plus étroitement création littéraire, engagement politique, et défense de la France, dans son discours de Médan sur l' "*Actualité de Zola*" : il fait du *J'accuse* "*le couronnement, l'aboutissement logique, le développement naturel*" de toute l'œuvre du romancier, en déduit qu'en poursuivant le dreyfusard "*en lui on poursuivait le réalisme*" et conclut : "*Il n'y a pas trois côtés aux barricades, il n'y a pas d'autre parti que celui de la France ou celui de ses bourreaux à peine vaincus qu'ils relèvent la tête. Il n'y a pas d'autre choix devant nous, avec Zola pour la France, ou avec Esterhazy, avec Maurras, avec Pétain contre elle*". Et seuls lui reprocheront ce slogan - "*avec Zola pour la France*" - ceux qui "*toujours prétendent distinguer le littéraire du politique*"<sup>6</sup>.

Pour Aragon les deux domaines se distinguent si peu qu'il estime du devoir de la politique que de demander des comptes à la littérature. En brandissant la liste noire du CNE (dont il est devenu le secrétaire général en février 1946), il s'en prend violemment à René Lalou qui a eu l'imprudence, et l'impudence, de faire figurer Maurras dans une anthologie des "*plus beaux poèmes français*" (au côté de quatre poètes du CNE : Claudel, Carco, Eluard et Aragon lui-même) : "*Joli travail, Lalou. Travail de cinquième colonne. Vous voilà complice de Maurras, c'est-à-dire des Boches [...] Vous tombez*

<sup>4</sup> *L'enseigne de Gersaint*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1946. Du tableau de Watteau qui porte ce titre Aragon dit qu'il "*pressent singulièrement Denis Diderot trente années avant l'Encyclopédie*" et que s'y révèlent "*la force et la nouveauté du réalisme*".

<sup>5</sup> "*L'écrivain et la paix*", discours prononcé le 29 juin 1946 publié dans *Les Lettres françaises*, 5 juillet 1946.

<sup>6</sup> "*Actualité de Zola*", discours prononcé le 29 septembre 1946 à Médan, lors du pèlerinage des Amis de Zola ; publié dans *Les Lettres françaises*, 4 octobre 1946, et repris dans *La Lumière de Stendhal*, édit. Denoël, 1954 (nos citations renvoient à cette édition, pp. 245-257).

*sous la loi du mépris. Il doit être public. Il l'est, Lalou. Et je le contresigne*"<sup>7</sup>. Un peu plus tard (février 1947), ce sera la polémique et la rupture avec Jean Paulhan, de plus en plus irrité par la volonté d'épuration entretenue par les communistes ; puis l'affaire Nizan qui conduit Sartre à mettre Aragon au défi d'apporter la moindre preuve de la trahison dont est accusé son ancien condisciple<sup>8</sup>. Même si, selon P. Daix, Aragon n'était pour rien dans la confection de la liste noire, il est un fait que celui-ci n'a pas fait grand-chose pour éviter d'être considéré comme "*l'épurateur par excellence*"<sup>9</sup> ; et si les inimitiés dont il a été l'objet n'avaient pas que des raisons littéraires, il les a beaucoup encouragées. Surtout, l'on peut se demander si sa façon de plaider pour le réalisme pouvait vraiment convaincre : la définition qu'il en donne semble plus large que jamais (au point d'absorber le naturalisme de Zola d'habitude si décrié), mais sa fonction demeure étroitement politique. Et même si la politique est élargie aux dimensions de la cause nationale, les acrobaties rhétoriques du discours n'empêchent pas qu'on entende "avec le P.C.F." quand on lit "*avec Zola pour la France*". C'est si vrai qu'Aragon suggère qu'avec le réalisme la France a une esthétique, exactement comme il dira deux mois plus tard que "*le P.C.F. a une esthétique, et que celle-ci s'appelle le réalisme*"<sup>10</sup>.

En outre, il semble bien que dans son allocution sur Zola il fasse allusion au récent rapport Jdanov, quand il dit de "*l'éclatante vérité*" qui fonde le réalisme qu'elle a soulevé les clameurs de ses ennemis "*parce que ces derniers temps on l'a affirmé avec quelque violence au pays du socialisme*"<sup>11</sup>. Il faut en effet souligner qu'à ce moment (29 septembre 1946) et *a fortiori* au moment où éclate la polémique sur l'esthétique communiste (novembre-décembre 1946), le rapport "*sur les revues Zvezda et Leningrad*" est déjà connu en France<sup>12</sup>. L'important est qu'il soit immédiatement

<sup>7</sup> "*Musique intérieure*", *Les Lettres françaises*, 3 mai 1946.

<sup>8</sup> Aragon ne répondra pas, ni à Sartre ni aux nombreux intellectuels et écrivains qui avaient signé la demande d'explication adressée au PCF ; Guy Leclerc, dans *L'Humanité* du 4 avril 1947, taxera cette démarche d'opération anticommuniste et répètera les mêmes accusations (cf. J.J. Brochier, *Paul Nizan intellectuel communiste*, édit. Maspéro, 1967, pp. 14-17).

<sup>9</sup> P. Daix, *Aragon*, *op.cit.*, p. 343.

<sup>10</sup> Aragon écrit en effet de ceux qui veulent distinguer le littéraire du politique qu'ils considèrent que "*Zola c'est une esthétique, et que la France, même la République n'a pas d'esthétique*" (*op.cit.*, p. 255).

<sup>11</sup> *Idem*. "*L'éclatante vérité*" dont parle Aragon est celle d'une formule de Zola qu'il cite à deux reprises dans cette page : "*Il doit y avoir accord entre le mouvement social qui est la cause, et l'expression littéraire, qui est l'effet*".

<sup>12</sup> Le rapport a circulé en feuilles ronéotypées dans l'appareil du Parti bien avant d'être publié en brochure (voir Daix, *Les Hérétiques du PCF*, *op. cit.*, p. 329).



compris comme un rappel à la nécessité de la vigilance idéologique en matière littéraire, et que ses leçons soient transposées dans la situation française par la critique communiste : sous le titre de "*De Zostchenko à Challaye*" (ce dernier étant un philosophe inscrit sur la liste noire pour collaboration), un article, non signé, des *Lettres françaises* explique qu'on a eu raison de condamner publiquement un écrivain comme ce Zostchenko, qui se fiche éperdument de la "*Grande Guerre Patriotique*", dont le pessimisme est insultant pour la jeunesse qui a combattu, et que seuls les Koestler voient là un signe du dirigisme implacable auquel serait soumise la pensée en URSS<sup>13</sup>. Un peu plus tard, Jean Marcenac approuve pareillement la fermeté clairvoyante du censeur soviétique, en rapportant ces paroles d'Elsa Triolet : "*Moi qui crois à la force de l'écriture, à son immense influence, je comprends les raisons qui ont décidé les Russes à sévir contre certains de leurs écrivains. Il vaut mieux les rappeler à l'ordre que se trouver un beau jour devant des Céline et des Rebatet*"<sup>14</sup>. Si on observe que ces propos ont pour effet d'apporter publiquement un appui à Aragon dans la polémique sur l'esthétique, on est frappé par le parallèle à nouveau introduit entre les deux situations : Aragon apparaît comme celui qui à Paris, à l'image de Jdanov à Leningrad, a eu le courage de rappeler ses camarades à l'indispensable rigueur idéologique. Du même coup se trouve accréditée l'idée que l'un des enjeux de la polémique était, selon les termes d'Yves Lavoine, "*la conquête de la légitimité dans l'interprétation de la politique thorzienne et dans son application au champ esthétique*"<sup>15</sup>.

C'est bien à Aragon que cette légitimité semble avoir été reconnue puisque lui sont confiés, début décembre, "*l'honneur et la charge*" de reprendre dans *L'Humanité* la tradition du feuilleton littéraire (tenu autrefois par Henri Barbusse). En annonçant ses intentions, il reprend strictement la thèse qu'il a opposée à Garaudy : "*Les communistes ont un point de vue sur toutes choses au monde, et c'est de ce point de vue qu'ils jugent aussi les livres ou les tableaux. Dans ce domaine, je pense, pour ma part, que c'est le point de vue du réalisme*"<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Les Lettres françaises*, 18 octobre 1946.

<sup>14</sup> "*Critique du critique*", *Les Lettres françaises*, 13 décembre 1946.

<sup>15</sup> *Op.cit.*, p. 466.

<sup>16</sup> Aragon écrira cinq articles dans le cadre de cette chronique de *L'Humanité* (nous en avons déjà cité certains précédemment) : "*Le criminel et le héros*" (7 décembre 1946), "*La légende et l'histoire*" (24 décembre 1946), "*Le jeu du Capifol*" (4 janvier 1947), "*Etre de son pays*" (24 janvier 1947), "*Il faut savoir*" (7 février 1947).

Cette thèse n'est évidemment pas nouvelle : l'important est qu'après avoir été relativement peu entendue malgré les efforts répétés d'Aragon, elle prenne enfin, à cette date (fin 1946), un caractère presque officiel. Et si n'est pas non plus nouveau sous sa plume le rapprochement entre livres et tableaux, il nous invite cette fois à tenir le plus grand compte de ce que début 1947 Aragon fait une présentation dithyrambique des dessins d'André Fougeron au nom de la défense du réalisme pictural, d'un réalisme enfin digne de mériter le nom de "socialiste" <sup>17</sup>. Cet éloge est en même temps une déclaration de guerre contre l'art abstrait, dont la critique systématique était menée dans *L'Humanité* depuis juin 1946 par Hélène Parmelin <sup>18</sup>. Si l'on se souvient qu'à la même époque Aragon apporte son soutien à Jean Laffitte et célèbre *Ceux qui vivent* comme le triomphe du réalisme nouveau en littérature, on voit que sa responsabilité est largement engagée dans le processus qui prélude à la mise en place institutionnelle du réalisme socialiste. On peut d'ailleurs considérer comme étant plus qu'un symbole le fait qu'il assiste en mars 1946 à l'inauguration de l'exposition "Art et Résistance" au côté de l'état-major du Parti (Thorez, Duclos, Marty, Mauvais) et de Laurent Casanova, le futur homme fort de la politique culturelle, qui félicite en cette circonstance les artistes qui ont peint l'héroïsme des combattants, et qui contribuent à inventer "les éléments d'un art moderne nouveau" <sup>19</sup>.

A la lumière de ces quelques données et des documents dont nous avons fait état, le dossier de la polémique sur l'esthétique, que l'on va maintenant étudier, devient beaucoup plus parlant <sup>20</sup>. Mais il sera tout aussi indispensable de suivre Aragon sur les

<sup>17</sup> Préface aux *Dessins de Fougeron*, Les 13 épis édit., Paris, 1947 ; texte reproduit dans *Ecrits sur l'art moderne*, op.cit., pp. 67-72 (nos références renverront à cette édition) ; nous reviendrons plus loin sur Fougeron, qui fut la figure de proue du réalisme socialiste en peinture.

<sup>18</sup> H. Parmelin tient cette rubrique sous le pseudonyme de Léopold Durand ; Alain Giry a montré que la critique de l'art abstrait s'y réduisait à l'équation "maladie infantile+choses+excréments=peinture abstraite" (in Actes du Colloque "Art et idéologies, l'art en Occident 1945-1949", Saint-Etienne, 1976, p. 137).

<sup>19</sup> Cité par Henri Mougin, *Arts de France*, n° 4, 1946, p. 89 ; nous citerons plus loin la préface écrite par Aragon pour le catalogue de cette exposition, organisée par les Amis des FTPF au Musée d'Art moderne (Paris, février-mars 1946).

<sup>20</sup> Les pièces de ce dossier sont les suivantes (dans l'ordre chronologique) :

- Roger Garaudy : "Artistes sans uniforme", *Arts de France*, n° 9, 1946 (le mois n'est pas indiqué dans la revue, mais ce numéro ne peut être que sorti courant octobre ou début novembre).
- Pierre Hervé : "Il n'y a pas d'esthétique communiste", *Action*, 22 novembre 1946.
- Aragon : "L'Art "zone libre" ? ", *Les Lettres françaises*, 29 novembre 1946.
- Pierre Hervé : "Nouveaux propos sur l'esthétique", *Action*, 6 décembre 1946.
- Roger Garaudy : "Il n'y a pas de querelle de la liberté", *Les Lettres françaises*, 13 décembre 1946.

chemins parallèles où le conduit son goût de la poésie et où il est amené à préciser ses vues sur le réalisme, à savoir ces *Chroniques du bel canto* qu'il rédige chaque mois pour la revue *Europe* à partir du mois de janvier 1946<sup>21</sup>.

**\* Une esthétique du Parti communiste ?**

De la querelle sur l'esthétique communiste, il faut commencer par dire qu'aucun de ses protagonistes ne met en question un principe essentiel : qu'il est du devoir d'un artiste communiste de mettre en accord sa démarche créatrice et sa conception du monde. Le problème qui est posé est celui de la liberté dont cet artiste dispose, une fois admis qu'il doit se comporter, à sa façon, en militant : est-il maître chez lui, ou son engagement lui impose-t-il une manière artistique plutôt qu'une autre ? Garaudy opte pour la première solution, lui dont on sait qu'il a appelé les créateurs à se comporter en militants "*vingt-quatre heures par jour*", qui a payé d'exemple en faisant ses premiers pas de romancier, et qui n'a pas de mots trop durs pour la littérature décadente.

En fait, nous l'avons vu (*supra*, 2.2.2.), cette position pouvait déjà se déduire de son rapport au Congrès de 1945. La grande différence, et elle compte beaucoup à un moment où le PCF est en passe de sortir sa politique culturelle du flou où il l'a jusque là cantonnée, c'est qu'elle est maintenant formulée explicitement. Garaudy prend donc le risque de dire haut et fort qu' "*il n'y a pas une esthétique du Parti communiste*"<sup>22</sup> :

*Les peintres communistes ne portent pas d'uniforme. Pas plus d'ailleurs qu'aucun autre communiste. Ce sont les fascistes qui portaient tous la même chemise [...] Un peintre communiste a le droit de peindre comme Picasso. Et il a le droit de peindre autrement. Et un communiste a le droit d'aimer, soit l'œuvre de Picasso, soit celle de l'anti-Picasso. La peinture de Picasso n'est pas l'esthétique du communisme. Celle de Tazlitsky non plus. Ni celle d'aucun autre*<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Les Chroniques du bel canto* proprement dites forment un ensemble de treize articles (de janvier 1946 à janvier 1947) ; elles sont suivies (toujours dans *Europe*) d'une série, moins régulière, de dix articles publiés sous le titre de *Chroniques de la pluie et du beau temps* (d'avril 1947 à décembre 1948), qui ne traitent plus seulement de poésie. Nous prendrons en compte dans ce chapitre les deux premiers articles de cette seconde série (avril et juin 1947). L'ensemble a été réédité sous le titre de *Chroniques de la pluie et du beau temps*, EFR, 1979, 269 p. (édition à laquelle nous renverrons dans cette étude).

<sup>22</sup> Cette formule, imprimée en caractères gras et en capitales, forme le sous-titre de son article.

<sup>23</sup> *Op.cit.*, p. 17 ; Boris Tazlitsky est un peintre communiste qui sera lui aussi un représentant du réalisme socialiste en France ; H. Mougin lui consacre un article très élogieux, en insistant sur son engagement

Cette position d'allure libérale, qu'Aragon va qualifier d'éclectique, est fondée sur la dénégation du caractère dogmatique du marxisme, en même temps d'ailleurs que sur l'idée que l'homme communiste n'a pas encore un visage achevé (ce qui n'est pas l'avis d'Aragon) : "*Le marxisme n'est pas une prison. C'est un outil pour comprendre le monde*". Diverses esthétiques peuvent donc lui correspondre. Qui plus est, il faut être reconnaissant envers les artistes qui inventent des formes nouvelles, seraient-elles parfois mal employées, car cela tient à la discordance inévitable, dans une société de classes, entre le génie artistique et les qualités humaines <sup>24</sup>. A l'inverse, celui dont les moyens sont pauvres "*compromet une cause, grande sans lui, par des faiblesses qui ne sont qu'à lui*" <sup>25</sup>. Voici qui peut suggérer que la bonne volonté militante ne suffit pas, contrairement à ce que beaucoup de critiques communistes laissent entendre. Ce qui peut même heurter ces derniers, c'est que Garaudy ait l'air d'excuser plus facilement les véritablement créateurs, même moins soucieux de servir la cause ; de même, risque de les heurter la réserve formulée sur la qualité de la peinture soviétique :

*Il est probable qu'une France communiste créera de la meilleure peinture que celle de la Russie soviétique parce que la France a des traditions picturales plus fortes. Elle créera peut-être de la moins bonne musique parce que ses proches traditions musicales semblent moins belles que celles de la Russie. Une Révolution n'abolit pas, elle accomplit, mais elle accomplit un peuple, une nation, pas des miracles* <sup>26</sup>.

Irrévérencieux peut-être, l'argument ne manque pas de poids, et Aragon devrait l'approuver, lui qui s'est toujours efforcé de "déssoviétiser" le réalisme socialiste et de l'inscrire dans les traditions nationales. Mais le problème posé n'est pas là, et il n'abordera pas ce point dans sa réponse à Garaudy.

Dans son premier article d' *Action*, Pierre Hervé marque son accord total avec le point de vue de Garaudy, qu'il cite longuement. Peut-être en accentue-t-il le caractère

---

politique (il a peint un "*Mur des fédérés*", un "*Jeudi des enfants d'Ivry*", etc.), dans *Arts de France*, n° 4, 1946.

<sup>24</sup> Garaudy écrit, magnanime : "*Artistes créateurs, je vous souhaiterais plus humains. Mais je le sais : vous êtes les dieux du chaos. Et je ne vous en veux pas...*" (p. 20).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 20.

libéral, rebelle à toute idée d'orthodoxie, en titrant : "*Il n'y a pas d'esthétique communiste*", et en soulignant fortement la distinction entre le *nous* du jugement politique et le *je* de l'appréciation esthétique (Garaudy avait justifié son usage du *je* en disant qu'il n'y a "*pas de dernier mot*" en ce domaine) : "*Si nous disons je rien ne nous interdit d'exprimer nos préférences et de placer certains moyens d'exécution au-dessus de certains autres*", et ceci en littérature de même qu'en peinture. L'on peut ainsi admettre qu' "*il n'y a rien de désobligeant pour un communiste à écrire des feuilletons genre Veillées des Chaumières*", et que cette prose peut aussi être utile : simplement, il s'agit de ne pas la porter aux nues : "*Pas de Bethléem communiste ! Aux enfers, les soutanes retournées !*". Hervé songe probablement au risque de voir se développer une médiocre littérature bien-pensante, qui comblerait les vœux d'une critique intolérante envers des formes d'expression plus recherchées. Peut-être même vise-t-il Jdanov en écrivant : "*Nous ne sommes plus au temps des anachorètes vitupérateurs*"<sup>27</sup>. Il place d'ailleurs son intervention sous le signe de "*la voie française*" au communisme définie par Thorez, comme si la liberté qu'il réclame devait passer par une certaine prise de distance avec l'exemple soviétique - qui serait souhaitée par le secrétaire général lui-même<sup>28</sup>. Mais si pour Hervé il n'y a pas d'esthétique communiste, il y a bel et bien une critique communiste, et qui ne fait pas mystère de son caractère politique :

*En revanche, je demande le droit pour un communiste de porter, en le motivant, le jugement politique le plus sévère, le plus exempt de complaisance sur une œuvre quelle qu'elle soit. Je n'oublie pas qu'il a le devoir d'analyser et d'interpréter cette œuvre du point de vue qui est le nôtre, à savoir celui du matérialisme dialectique.*

Autrement dit, les artistes communistes peuvent se mettre "*au travail, et librement*" (c'était la formule de conclusion de Garaudy), mais ils doivent s'attendre à se voir sévèrement reprocher leurs éventuelles insuffisances idéologiques. Du moins Hervé leur donne-t-il l'assurance que ce ne sont pas leurs options artistiques qui seront condamnées. Sont-elles pour autant toutes compatibles avec l'impératif militant ? Il ne pose pas la question, et se prononce personnellement (mais cette référence est constante

<sup>27</sup> C'est l'interprétation de D. Desanti, *Les Staliniens, op.cit.*, p. 110.

<sup>28</sup> Hervé pouvait s'appuyer sur l'interview donnée au *Times* par Thorez peu de temps auparavant (18 novembre 1946), où était évoquée cette voie française.

chez les communistes) pour un grand classicisme mis "au service de ce qu'il est urgent de dire".

Dans son article des *Lettres françaises*, intitulé non sans intention, "L'Art "zone libre" ?", Aragon répond surtout à Garaudy, en ajoutant une note très acerbe sur le concours que lui a apporté Hervé. En leur faisant observer que "c'est un singulier libéralisme que celui qui prétend restreindre les droits du Parti à se prononcer sur un sujet, fût-ce l'esthétique", il situe immédiatement le problème sur le terrain de la responsabilité politique : ses camarades ont de ce point de vue commis une faute. En même temps, le danger de leur position est à ses yeux de laisser croire que "toutes les esthétiques sont bonnes" – ce que ni l'un ni l'autre n'a clairement affirmé : ils ont surtout refusé de faire du réalisme la référence unique, probablement à cause des significations restrictives qui s'attachent à ce terme. Aragon se sent donc tenu de leur rappeler que le réalisme est à la fois une notion très large et la seule politiquement pertinente :

*Le réalisme me paraît la conception qui répond dans l'art et la littérature au matérialisme historique : il est possible que je me trompe, mais il est aussi possible que ceux qui se gendarment dès qu'on prononce le mot de réalisme ne sachent pas de quoi je parle. Je ne crois pas que la substitution de l'appareil photographique à l'homme soit un progrès artistique. Le réalisme n'est pas non plus la délectation de l'ordure et de la noirceur, bien qu'il y ait réellement des choses noires et sales. Je ne considère pas comme réalistes ces artistes qui à la réalité substituent la convention de la réalité. Par contre, chez des artistes ou des écrivains que l'on ne considère pas comme réalistes, je suis toujours prêt à saluer la réalité retrouvée, qui surgit là où on ne l'attendait plus, avec cette force irrépressible qu'on ne trouve pas aux œuvres académiques.*

Ce plaidoyer, dont les thèmes nous sont familiers, se veut très rassurant (pour "ceux qui se gendarment dès qu'on prononce le mot de réalisme"). Il repose en fait sur l'idée que le réalisme est affaire de tendance plus que d'école artistique ; cette tendance correspond bien au matérialisme historique puisque leur trait commun supposé c'est de "dire la vérité" : nous avons montré (dans la première partie de ce travail) que c'est là le postulat fondamental du discours d'Aragon, et que l'idée que le réalisme ainsi défini implique des choix esthétiques était implicitement contenue dans ce discours. Car il faut que "la vérité", telle que le marxisme la formule, soit clairement identifiable dans l'œuvre littéraire (ou le tableau), et cet impératif circonscrit l'espace de liberté consenti

au créateur. Aussi Aragon rappelle-t-il à Garaudy et Hervé que "*dire la vérité*" est "*la seule liberté qui vaille*", d'où il découle que "*Au travail, et librement*" n'est rien d'autre qu' "*une phrase creuse*". Il n'est donc pas tout à fait surprenant qu'Aragon affirme dans la suite de son article que le réalisme est une esthétique et, qui plus est, que cette esthétique est celle du Parti communiste. Si l'important était précédemment que la chose ne soit pas dite, il est désormais qu'elle le soit, dans le cadre d'un discours inchangé. Du moins est-ce le risque (inverse de celui de Garaudy) qu'ose courir Aragon à la faveur de la polémique :

*Je veux dire ici, ne parlant qu'en mon nom, que je considère que le Parti communiste a une esthétique, et que celle-ci s'appelle le réalisme.*

En soulignant qu'il exprime ainsi un avis purement personnel, il évite d'engager la responsabilité directe de Maurice Thorez ; et il s'expose à être désavoué, ce qui aurait très bien pu se produire si l'année suivante les choses avaient tourné autrement qu'elles ne l'ont fait. Par conséquent, l'on peut formuler l'hypothèse que, d'une part, Aragon ne se serait pas permis de parler d'une esthétique du PCF s'il ne s'y était senti autorisé, et que, d'autre part, Thorez gardait du même coup en réserve d'autres possibilités en matière de politique culturelle que celle du jdanovisme.

En répondant à son tour à Aragon, Pierre Hervé continue de faire de la question de la liberté artistique la question décisive. Il dit même plus clairement ses craintes que la référence à une "*esthétique communiste*" rende de bien mauvais services à tous ceux qui, comme lui, rêvent de voir s'épanouir un grand "*art authentiquement réaliste*"<sup>29</sup>. Il est acquis que l'artiste communiste doit travailler à la lumière du matérialisme, qui seul lui offre la compréhension du mouvement historique. Mais tout aussi importante est sa confrontation personnelle avec la réalité, car "*la valeur d'une production artistique dépend de l'authenticité et de la richesse de l'expérience qu'elle exprime*". A l'image de Rabelais, Cervantès, Shakespeare ou Voltaire, c'est en somme "*sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature*"<sup>30</sup> que l'artiste atteint au réalisme. Il n'y a donc pas lieu de schématiser, d'édicter des règles, ou de se satisfaire de certaines façons de ruser avec les exigences profondes du réalisme : ainsi de ces coups de chapeau au réalisme socialiste que sont une anecdote édifiante, un passage à la Zola ou une fin glorieuse

---

<sup>29</sup> *Action*, 6 décembre 1946.

<sup>30</sup> Hervé emprunte cette formule à Baudelaire (à propos de Hugo "*moraliste*").

accordée au héros...Le réalisme authentique peut aussi bien se trouver là où on ne l'attendait pas que faire défaut là où on s'attendait à le trouver :

*On parle volontiers de Balzac qui, tout en étant monarchiste, nous a livré une œuvre profondément réaliste. On parle moins de George Sand qui, tout en étant socialiste, a produit une œuvre réactionnaire.*

Voici qui pourrait tout à fait convenir à Aragon, dont nous connaissons et le souci de donner au réalisme qu'il prône le plus vaste et le plus prestigieux héritage, et le recours fréquent à la thèse classique de "la victoire du réalisme" (qui rend en principe inutiles les conventions de la littérature édifiante). Le problème est qu'il se trouve lui-même vivement mis en cause.

En effet, tout en rendant hommage au "grand écrivain" et au "poète magnifique", Hervé reprend à son compte l'appréciation iconoclaste de Georges Mounin sur *Les Yeux d'Elsa* (en citant de larges extraits de son article) ; il s'attaque de même à *Aurélien*, en particulier pour "le bric-à-brac surréaliste qu'on y retrouve comme dans les films de Prévert", et il conclut :

*Quand les critiques parlent de l'œuvre d'Aragon, les mots : maîtrise, aisance, habileté, virtuosité leur viennent naturellement sous la plume. Aragon est, en effet, un grand artiste. Je doute, pour ma part, que son œuvre soit une expression du réalisme socialiste.*

Le jugement est d'autant plus provocant (bien que non dénué de pertinence) qu'Hervé invoque l'autorité de Lénine pour faire le procès du dogmatisme en matière artistique<sup>31</sup> et celle de Jdanov pour dénoncer les complaisances coupables de la critique<sup>32</sup>. Et, soulignons-le, c'est au nom même du réalisme socialiste, d'un art qui "doit être compris et aimé des masses" (selon l'expression de Lénine), qu'il reproche à Aragon son art trop peu populaire et trop peu progressiste. Le problème qu'il oublie manifestement de poser, et qui est un problème capital, est celui de savoir si Aragon demeurerait de toute

<sup>31</sup> Hervé fait référence au fameux article de 1905 sur "L'organisation du Parti et la littérature du Parti", que nous avons eu l'occasion de commenter dans la première partie de ce travail.

<sup>32</sup> Les premiers incriminés dans le rapport Jdanov sont en effet les critiques qui ont substitué à "une attitude de principe dans la littérature des relations de camaraderie" (c'est-à-dire de copinage), *op.cit.*, p. 36 ; Hervé suggère donc qu'Aragon bénéficierait de semblables complaisances.



façon "un grand artiste" en écrivant une œuvre qui serait pleinement "l'expression du réalisme socialiste". Seule sa conviction de communiste lui permet d'estimer compatibles ces deux propositions :

*Y a-t-il une conception du monde communiste qui doit s'exprimer dans l'art ? Oui.*  
*Y a-t-il une condamnation a priori par le parti communiste de certains moyens d'expression ? Non.*

De ce qu'il en est concrètement du mariage de ce oui et de ce non il ne donne aucune illustration. La logique voudrait pourtant qu'il faille un double oui pour sceller l'union de la politique et de la littérature ; qu'il faille donc ici accepter la solution du dirigisme, ce qui correspond bien au réalisme socialiste réel. Mais Hervé rêve d'une union pour le meilleur, et non pour le pire. Aussi redoute-t-il que la thèse d'Aragon ne se traduise par la mise sous tutelle des écrivains et des artistes, et peut-être des intellectuels en général. L'on peut penser, en effet, que la liberté qu'il réclame pour les premiers, c'est celle-là même, pourtant relative et surveillée, dont se prévaut l'équipe d'*Action* depuis ses débuts, et dont il devait sentir qu'elle était de plus en plus menacée. De fait, M. Thorez allait intervenir en personne (auprès de Victor Leduc, directeur de la publication) pour faire part de son mécontentement à propos de ses attaques contre Aragon, puis pour interdire la parution d'un nouvel article sur l'esthétique que Leduc avait rédigé : "*Ainsi avions-nous atteint les limites de notre liberté*", commentera plus tard l'ancien directeur d'*Action*<sup>33</sup>.

Quant à R. Garaudy, il a choisi de rentrer dans le rang. En ne manquant pas de faire l'éloge d'Aragon écrivain réaliste, il explique que la liberté dont il a parlé doit s'entendre pour les artistes capables de saisir la réalité dans son développement révolutionnaire : c'est sur cette base que la liberté en matière esthétique est concevable. Il n'y a donc "*pas de querelle de la liberté*", parce qu'il n'y a pas de compromis possible avec les tenants d'une liberté illusoire : "*le formalisme est réactionnaire au sens le plus complet du mot : il exprime le désir d'aller à contre-courant de l'histoire. Il est l'esthétique de la décadence*". Tout redevient simple à la lumière de ces oppositions rituelles, que Garaudy ne cesse par ailleurs d'utiliser. Tout au plus précise-t-il que la signification du réalisme dépend de deux décisions préliminaires : "*décision de choisir tel aspect de la réalité et décision d'adopter à son égard une attitude amie ou hostile*" - ce qui permet de parler, par exemple, d'un "*réalisme chrétien*", ou même d'un certain

<sup>33</sup> V. Leduc, *Les tribulations d'un idéologue*, op.cit., p. 89.

"réalisme existentialiste". Mais seul le réalisme des communistes "rétablit la totalité du contexte humain" : par quel miracle artistique ? Garaudy ne l'indique pas. La lecture de ses romans non plus.

La polémique est donc refermée, non sans que Jean Marcenac et Elsa Triolet, on l'a dit, aient exprimé publiquement leur soutien à Aragon et leur confiance à Jdanov<sup>34</sup>. Il est vrai que dans cette affaire ils sont les vainqueurs. Mais c'est peu de dire que la réflexion marxiste sur l'esthétique n'y a rien gagné. Elle apparaît plus que jamais subordonnée au combat politique, ainsi que le confirme Aragon dans le feuilleton littéraire qui lui est désormais ouvert dans *L'Humanité* : "*Le réalisme, c'est-à-dire la volonté de donner une image vraie du monde réel, n'est jamais détachable de la lutte pour le réalisme*", et donc de la lutte "*contre la littérature venue d'en haut, la littérature de la classe dirigeante*"<sup>35</sup>. Celle-ci est la véritable littérature dirigée, suggère Aragon, alors que l'une des conséquences de la polémique récente est que l'opinion le soupçonne de vouloir "*instituer en France un art dirigé*", comme il le dit lui-même, pour s'en défendre, à la faveur de sa chronique d' *Europe* (en avril 1947). Il explique que le sens de sa réplique à son "*camarade de parti*" (R. Garaudy) était que les principes philosophiques dont l'un et l'autre se réclament ne valaient pas seulement en des domaines limités mais que "*par nature ils valaient pour tous les domaines, notamment celui de l'esthétique*" ; qu'il s'était donc élevé "*contre ceux qui, prêchant l'irresponsabilité de l'artiste, considèrent en fait l'art comme une oasis d'irresponsabilité ; comme un lieu de démission de notre dignité d'homme*". Mais tout en rappelant cette thèse, tout à fait classique depuis Lénine, qui accorde au marxisme le privilège d'avoir son mot à dire sur toutes choses au monde, il se justifie en ces termes :

*Il va sans dire que je me bornais à penser que l'art ne saurait être étranger aux conceptions de l'homme qui le fait (marxiste, chrétien, idéaliste, de quelque nom qu'il entende s'appeler). Que nulle part je n'avais parlé d'art dirigé, expression qu'on me prêtait (et, si vous voulez le savoir, je pense que l'art ne saurait être*

<sup>34</sup> *Les Lettres françaises*, 13 décembre 1946 ; Marcenac y prend aussi la défense des romans d'Elsa Triolet, que P. Hervé avait égratignés pour leur "*atmosphère trouble*" semblable à celle des romans de Sartre. Hervé devait savoir, sur ce point, que sa critique risquait de porter, puisque *Les Fantômes armés* d'Elsa Triolet, publié par la Bibliothèque française que dirigeait Aragon, avait fait l'objet d'un sabotage de sa diffusion identique à celui du *Radeau de la Méduse* de Moussinac (cf. P. Daix, *J'ai cru au matin*, p. 192). Mais il se heurtait au fait que la situation était précisément en train d'évoluer au profit d'Aragon et de son épouse.

<sup>35</sup> *L'Humanité*, 4 janvier 1947.

*dirigé que par la conception philosophique qui est celle de l'artiste, mais qu'en ce sens l'art est toujours dirigé*)<sup>36</sup>.

On ne comprend plus en ce cas comment l'art d'un Balzac n'a pas été "dirigé" par ses idées monarchistes, ni pourquoi Aragon dit par ailleurs que l'art dirigé est le fait de la classe dirigeante. C'est qu'il y a évidemment là un sophisme, qui consiste à mettre sur le même plan l'attitude militante prônée par les communistes et un phénomène censé caractériser la création artistique en général. Aragon mêle si bien les deux choses qu'il écrit ensuite que "la liberté ne consiste pas à renoncer à ce qu'on pense dans l'art baptisé "zone libre", mais à l'y affirmer, mais, si l'on est artiste, à traduire dans son art sa conception du monde, non pas la conception de ceux-là qu'en tant que citoyen l'on combat"<sup>37</sup>. Si ce raisonnement vaut vraiment pour tout artiste, il débouche sur un "singulier libéralisme" (comme il en fait reproche à Garaudy), puisque c'est tout aussi bien la liberté, et le devoir, du nazi que de faire un art nazi...S'il ne concerne en réalité que l'artiste communiste, alors Aragon ne devrait pas omettre de rappeler que dans sa réponse à Garaudy il a fait du réalisme l'esthétique du Parti communiste (et pas seulement celle qui correspond au marxisme).

Il est peu douteux qu'Aragon soit sincère quand il se défend de vouloir instituer un art dirigé. Mais il s'est placé dans une situation pour le moins délicate, car le fait est qu'il est en train de contribuer à l'époque à ce que le Parti restreigne la liberté de création. S'il y a à cela une justification autre que politique, le problème qui demeure posé est celui de la nature exacte de l'esthétique communiste : est-elle suffisamment cohérente pour circonscrire avec précision les champs d'activité du créateur et du critique ? En d'autres termes, le problème est de savoir ce que le critère du réalisme permet concrètement de retenir et ce qu'il invite à exclure en matière de choix esthétiques. C'est de ce point de vue que l'on s'intéressera maintenant aux *Chroniques du bel canto*.

<sup>36</sup> *Chroniques, op.cit.*, p. 167 ; Aragon fait référence à l'enquête de Carrefour, qui témoigne de ce que le rapprochement entre Jdanov et lui était fréquemment opéré dans l'opinion. Déjà au moment de la polémique, *Le Figaro littéraire* (14 décembre 1946) avait écrit : "L'insurrection de M. Pierre Hervé vise dans la pratique et sans grande chance de l'emporter l'imperium de M. Aragon. Elle revient à dire que les formules, les choix et les consécration de M. Aragon ne constituent pas un droit canon de la poésie pour les militants du Parti" (cité par V. Leduc, *op.cit.*, p. 88).

<sup>37</sup> *Op.cit.*, p. 168.

\* *La clarté du réalisme et le mystère du chant*

Aragon s'interroge dans ces chroniques sur ce qu'il y a de spécifique dans la poésie. La notion centrale, comme l'indique la référence au bel canto, est celle de chant, notion dont l'importance apparaissait déjà dans ses essais et sa pratique poétique des années de guerre. Elle y était associée à celles de réalité nationale, d'épopée, de lyrisme impersonnel, ainsi qu'à la revalorisation de la rime, du refrain et d'autres structures de répétition. Elle nous avait semblé aussi être une sorte d'indice de ce que la poésie d'Aragon a d'irréductible à son propre discours. C'est une semblable ambiguïté que l'on retrouve ici, sensible dans le discours critique lui-même qui privilégie apparemment la notion de chant plutôt que celles qui lui étaient associées auparavant.

Aragon dit en effet simplement vouloir parler de ce qu'il aime, vagabonder parmi les poètes présents ou passés *"sans esprit de système. Histoire d'entendre, dans leur voix, ce qui est proprement la poésie. Le chant. Ce mystérieux pouvoir d'écho, ce qui fait vibrer les verres sur la table, frissonner les insensibles"*<sup>38</sup>. Il précise n'avoir pas d'autre ambition que d'être *"celui qui entend, qui reconnaît le chant, et le dit, la difficulté étant de le percevoir au milieu des tumultes de ce temps, des autorités poétiques établies, de ceux qui prêchent pour leur saint, des iconoclastes et des idolâtres"*<sup>39</sup>. Ainsi s'agira-t-il de pratiquer la critique la plus accueillante qui soit, contre ceux qu'aveuglent leurs partis pris et *"l'esprit de système"*...Le projet est séduisant, et les promesses en sont en partie tenues : elles le sont dans la mesure où Aragon parle de la poésie en poète, en homme de métier et en lecteur inspiré, en technicien du vers et en amoureux du bel canto ; dans la mesure où il se comporte, certes, en critique soucieux d'élucider le plus possible *"le mystère du chant"*<sup>40</sup> - en particulier en rendant la poésie à ses circonstances - mais aussi en amateur de poèmes convaincu qu'au-delà de toutes les exégèses *"il y a le chant qui demeure"*<sup>41</sup>. Aragon, on va le voir, ne renonce pas à ses certitudes militantes, mais du moins avoue-t-il être, en matière de critique poétique, *"le siège d'une étrange contradiction : mon sentiment double est la soif de connaître à l'horreur de la profanation mêlée [...] A la fois je m'indigne de l'obscurantisme qui prétend laisser dans l'ombre et l'agencement des mots et leur sens et tout le fond*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 10 (il s'agit de la première chronique).

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 95.

*d'histoire du poème, à la fois héritier des terreurs anciennes, il y a en moi quelque chose qui répugne à ce que le voile soit déchiré...<sup>42</sup>*

On peut se demander s'il n'en va pas du poète comme du critique, et si ce qui le fait profondément poète n'a pas en lui partie liée avec "*l'héritier des terreurs anciennes*" davantage qu'avec le marxiste héritier des Lumières ; avec l'individu réel de la "vieille société" plus qu'avec le mythique "homme de type nouveau". Et n'est-ce pas alors au militant de s'accommoder de ce que la poésie soit "*cette déroute perpétuelle des choses fixées*"<sup>43</sup> ? Quand Aragon essaie de préciser l'idée qu'il se fait du bel canto poétique, il rend sensible la semblable "*déroute*" des définitions et s'en remet à la suggestion des images :

*Qu'appellez-vous ainsi ? me demande-t-on. Ah, l'indéfinissable : ce qui dans les mots soudain a le goût noir des mûres, le déchirement d'une partance, la lueur de l'amour dans l'œil mourant des femmes, l'inégalable des romances, de ce geste quand tu défais tes cheveux...A ceux qui se nourrissent de théorie, aux squelettes buveurs d'abstractions, comment expliquer cette ivresse ?<sup>44</sup>*

Il n'y a donc de définition du bel canto que tautologique : "*il est la poésie, quand elle se met vraiment à chanter*"<sup>45</sup> ; et si l'on demande à quoi l'on reconnaît qu'elle chante, Aragon répond : "*je dis que cela chante quand cela chante*". Ce qui importe est d'avoir "*le sens de ce qui est proprement le chant*"<sup>46</sup>, et il n'est pas d'autre moyen de faire comprendre ce dont il s'agit que de multiplier les exemples (ils disent "*ce qui ne se résume pas*"), ainsi qu'il le fait dans la série de ces chroniques.

La diversité et le grand nombre des poètes cités témoignent de ce que le privilège accordé à la dimension du chant permet d'aller fort au-delà des limites qu'imposerait une critique fondée sur des critères purement idéologiques<sup>47</sup>. Aragon pourrait de la

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>47</sup> A côté des noms attendus de L. Masson, Marcenac, Fréville ou Eluard, sont par exemple loués tour à tour (avec diverses nuances) : Reverdy, Supervielle, R. Ghil, Apollinaire, Saint-Pol Roux, Desnos, Jouve, Char, Cayrol, H. Bataille, P. Emmanuel, M. Jacob...et parmi les poètes des siècles passés : La Fontaine,

sorte constituer une anthologie qui rallierait bien des suffrages, et qui prouverait qu'il y a pour la poésie bien des manières de chanter ; et donc que le chant ne relève d'aucune esthétique particulière. Il pourrait toutefois se défendre à bon droit du reproche de céder à son tour à "*l'éclectisme*", puisqu'il y a des manières de chanter qu'il n'aime pas, des manières de ne pas chanter qui le ravissent parfois, et le plus souvent, chez les poètes qu'il cite, il prend soin de séparer le bon grain du bel canto de l'ivraie de "*la poésie sans voix*"<sup>48</sup>. Car le chant n'existe pas à l'état pur : il y a bien "*ce qui est proprement le chant*", dont on pourrait croire qu'il est une pure musique des mots, mais ce serait oublier que les mots ont un sens et céder à "*la poésie pure*" : la musique de Valéry n'est que du clinquant, de la "*bijouterie fausse*"<sup>49</sup>. Aragon ne se défend pourtant pas toujours d'aimer la beauté propre du chant, indépendamment de "*ce que dit le chant*" ; il lui arrive même de regretter que Jouve ne se laisse pas toujours aller à son "*goût mallarméen du beau vers*"<sup>50</sup>. Et il se plaît à faire sien le vers de La Fontaine :

*J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique...*

Il est vrai que même en ce cas le chant ne parle pas de rien ; il parle de choses légères, ou avec légèreté de choses qui ne le sont pas. Surtout, il parle pour "*celui qui entend le chant*", qui lui aussi dit "*je*", et qui dit "*j'aime*" : le chant, en effet, d'emblée désigné comme "*ce mystérieux pouvoir d'écho*", n'existe que pour un sujet, chez qui il retentit, et qui en est touché, ému, pris de vertige ou d'ivresse. Aragon ne cesse de le dire, au gré des exemples qu'il prend, il ne cesse d'exprimer son trouble ou son enchantement, et d'en suggérer la singulière étrangeté. Il pourrait donc chercher de ce côté-là, dans les abîmes du cœur et de la mémoire, l'explication du "*mystère du chant*" : tout son effort critique, au contraire, consiste à rapporter le pouvoir du chant à la nature de ses circonstances, le charme de la poésie à la prose du monde réel, et l'émotion personnelle aux sentiments collectifs. Est-ce crainte de succomber à ce que la critique marxiste appelle "*subjectivisme*" (qui serait aggravé dans son cas d'un certain "*penchant décadent pour l'art pur*") ? Ou est-ce, ce qui revient au même, que la théorie dont il se

---

Racine, Villon, Chénier, d'Aubigné, Hugo, Lautréamont, Rimbaud, G. Nouveau, Desbordes-Valmore, etc.

<sup>48</sup> *Op.cit.*, p. 58 ; Aragon parle ainsi de "*poésie muette*" : c'est que la poésie qui ne chante pas n'est même plus un langage ; à la lettre, elle ne signifie rien, tout comme la peinture, on le verra, qui s'est écartée de la représentation de la réalité.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 96.

nourrit lui aussi, pareil à ces "*squelettes buveurs d'abstractions*" qui lui font horreur, l'emporte sur ses déraisonnables raisons d'aimer la poésie ? Le fait est que toute la cohorte des notions qu'il associe constamment à sa théorie du réalisme vient aussi escorter la notion de chant.

On est en fait confronté à un paradoxe dès la première chronique : Aragon salue en Gérard de Nerval le poète qui par excellence détient "*ce pouvoir d'éveiller l'écho*" qui est propre au chant, mais c'est pour regretter qu'on fasse très peu de cas de ses vers de jeunesse, "*aussi dépourvus de mystère, aussi peu chantants*" qu'il est possible, ceux des *Elégies nationales* et de la *France guerrière*<sup>51</sup> ; des vers dont Nerval écrivait, et c'est bien sûr le poète de la Résistance qui le souligne : "*Un poète de seize ans et demi, entreprenant un sujet aussi grand que celui de la France malheureuse et trahie, peut espérer quelque indulgence*". Une poésie qui ne chante pas peut donc trouver grâce à ses yeux pourvu qu'elle ait cette fameuse "*odeur de la vertu*" chère à la critique communiste. En outre, cette poésie nationale s'explique par ses circonstances, et elle forme le contexte des *Chimères*, dont les vers très chantants se comprennent donc mal si on fait abstraction de ces circonstances... "*Et comment voulez-vous entendre le chant, si vous ne faites pas autour de lui renaître ses circonstances ?*" demande Aragon avec à-propos. Il y a autre chose encore : le chant et le contraire du chant ont quelque chose en commun, à savoir une très grande simplicité de langage, que Nerval partage par exemple avec Reverdy. Du premier, Aragon dit admirer un vers comme "*Voici trois ans qu'est morte ma grand-mère*" et du second "*La rue que le matin inondait de soleil*", affaire de goût, peut-être, mais plus encore (selon notre jargon) de stratégie discursive, car le motif de la simplicité est une pièce maîtresse du discours réaliste et du discours communiste en général<sup>52</sup>.

La simplicité de langage garantit que le poète parle du "monde réel", et qu'il en parle de façon claire, inambiguë, en appelant les choses par leur nom (comme Aragon ne cesse de le répéter). La troisième chronique dit à propos d'Eluard : "*Lisez cela comme le journal. La poésie, notre poésie, se lit comme le journal. Le journal du monde*

<sup>51</sup> Aragon reproche à Albert Béguin d'avoir omis ces recueils de son édition des *Poésies* de Nerval (Mermod édit.), *ibid.*, pp. 10-12.

<sup>52</sup> L'on pourrait montrer que l'idéal de simplicité caractérise en fait toute forme d'activité discursive : il s'agit toujours de réduire la complexité du donné à la simplicité du concept ou de la loi, de substituer à l'impureté de l'objet réel la pureté de l'objet théorique.

qui va venir" <sup>53</sup>. S'agissant de Reverdy les choses sont pourtant différentes, puisqu'à l'inverse d'Eluard, "*cet homme n'a rien compris à ce monde, il l'a subi. Il en a été le jouet et la victime. Il y parle un soliloque. Il croit à sa solitude...*" <sup>54</sup>. Mais, suggère Aragon, c'est la faute aux circonstances, au "*monde atroce*" dans lequel il fut plongé : replacée dans son contexte, sa poésie pourra être lue "*non comme un arrangement arbitraire de mots, mais comme l'expression d'une époque, et d'une sorte d'hommes dans cette époque*". Alors, comme celle de Nerval ou de Villon, elle sera "*éternelle enfin d'être datée*" <sup>55</sup>. On ne peut s'empêcher de penser que l'invocation des circonstances permet ici de sauver, pour la beauté et la simplicité de son chant, une poésie trop pessimiste pour être idéologiquement recevable <sup>56</sup>. Dans le cas du jeune Nerval, les circonstances permettaient l'opération exactement inverse : la simplicité servant de terme médiateur, elles palliaient l'absence du chant par la vertu idéologique. Et dans le paragraphe même où elles promettent l'éternité à Reverdy, elles rejettent par avance au néant la poésie de Valéry <sup>57</sup>. Circonstances atténuantes dans un cas, aggravantes dans l'autre, elles sont un outil de discrimination indispensable au discours réaliste. Mais l'habileté d'Aragon c'est aussi de s'en servir dans le dos de son propre discours, quand ses raisons d'aimer (le chant de Reverdy, "*l'un des plus purs poètes de la langue française*") n'entendent pas céder devant "*l'esprit de système*". De pareil détour naît cette étrange créature : "*une poésie éternelle enfin d'être datée*" <sup>58</sup>.

Il apparaît donc que la notion de chant est bien associée, dès la première chronique, à certaines notions-clés du discours réaliste (sentiment national, monde réel, circonstances, langage simple) ; qu'elle est ainsi intégrée à ce discours alors qu'elle semblait devoir se maintenir à distance de lui. Il est vrai qu'elle garde en même temps

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 40 (à propos de *Poésie ininterrompue*).

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>56</sup> Rappelons qu'en 1935 (dans le "*Le Retour à la réalité*") c'est pour la trop grande simplicité de son langage qu'Aragon s'en prenait violemment au "*cubisme littéraire*" de Reverdy ! Sa poésie n'était alors qu' "*un mouvement essentiellement réactionnaire dans la poésie, un mouvement de régression du vocabulaire, un freinage de toute pensée*" (voir notre étude de *Pour un réalisme socialiste*, *supra*, 1.3.3.).

<sup>57</sup> Aragon écrit, sans autre explication : "*Un jour viendra où, à La Jeune Parque et au Cimetière marin, les circonstances seront devenues si parfaitement évidentes, que chacun verra le mensonge de la fausse poésie*" (*ibid.*, p. 19).

<sup>58</sup> Ailleurs, Aragon explique qu'il faut le retour de circonstances semblables à celles de sa conception pour qu'une poésie se remette à chanter (et donc à signifier quelque chose) : en ce cas, l'éternité poétique est pour le moins intermittente.



son privilège d'extériorité, et qu'elle entretient des rapports tantôt étroits, et tantôt lâches, avec ces autres notions ; ainsi des circonstances, qui parfois contrarient le chant, qui plus souvent le nourrissent, ou même l'imposent, comme dans cet autre exemple :

*Pour moi, bien sûr, chez Pierre-Jean Jouve l'obscurité commence où la mystique apparaît. Pour le reste, je veux dire où le chant prend le dessus, où Pierre-Jean Jouve est vaincu par ses circonstances, où il atteint à la réalité humaine, que ce chant enfin m'est sensible, et que je regrette qu'il ne se laisse pas toujours ainsi emporter par ce goût mallarméen du beau vers !*<sup>59</sup>

La logique du discours d'Aragon, même si bien des poèmes qu'il cite s'inscrivent en faux contre elle, veut que le chant ne soit jamais si beau que lorsqu'il se marie avec la plus grande attention au réel, à un certain réel, désigné ici comme "*la réalité humaine*", mais illustré par ce vers de Jouve : "*Saint-Just épouvantable à l'ennemi secret*" - vers qui remplace "*tout un discours, et dont la beauté demeure incompréhensible à qui ne sait pas ce qu'est la cinquième colonne*". La même logique l'entraîne d'ailleurs à célébrer le chant au sein même de la prose, à propos d'un article où Jouve évoque avec enthousiasme la montée au Mur des Fédérés de 1936<sup>60</sup>. Il est clair en ce cas que la qualité du chant est liée à la nature de ce qui est chanté.

C'est de ce point de vue qu'Aragon exprime sa déception à la lecture de la jeune poésie de l'après-guerre, où il ne trouve rien de ce qu'il attendait : "*rien, pas un mot, pas un traître mot, je ne dis pas de la Résistance, je ne dis pas de la France, je ne dis pas de la tragédie des hommes, pas un mot du monde tel qu'il est*"<sup>61</sup>. Puis, à côté des sujets indiqués ici au passage, il rappelle la solution qu'il a préconisée, et illustrée, depuis longtemps : "*Le rétablissement aujourd'hui ne peut se faire que par la reconnaissance de la matière de France, et la rupture délibérée avec l'idéalisme littéraire*"<sup>62</sup> - ce qui est

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>60</sup> Ces pages de Jouve, intitulées "*Un tableau de Courbet*" (1942), sont bien faites pour plaire à Aragon qui les cite longuement : s'y mêlent le frisson de l'épopée et le sens de la commémoration, si sensibles dans ses propres poèmes de Résistance (et si chers à la pensée communiste). On peut y lire par exemple : "*Le plus auguste des cimetières était comme forcé par une humanité entière venue pour toucher les morts. La foule chantait [...] Je partis, le soir tombant, convaincu de la grandeur de ce peuple. Si obscure que soit la France divisée, me disais-je, et quelles que soient les épreuves qui s'approchent, il y a ce Peuple*" (*op.cit.*, pp. 99-100).

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 47.

bien une façon de redire que matérialisme littéraire et chant national sont synonymes. C'est même une façon de suggérer une idée qui sera ensuite développée dans plusieurs chroniques, à savoir que le vrai modernisme, celui dont devraient se réclamer les jeunes poètes, c'est ce matérialisme littéraire, c'est-à-dire le réalisme. Etre moderne, c'est en effet, au-delà de la mode du moment et de ce qui est très vite démodé, ouvrir les yeux sur le monde environnant, c'est nommer les objets nouveaux, c'est être "*réaliste dans la langue*", comme Aragon le disait précédemment<sup>63</sup>. C'est pourquoi l'antimodernisme c'est Paul Valéry, "*le goût du marbre, de l'éternel*", alors que le modernisme d'Henry Bataille "*c'est la réalité dans les vers*"<sup>64</sup> : tout irait bien si Aragon n'en donnait pour preuve un poème qui n'a rien de situé dans son temps, ni rien de moderne dans son vocabulaire (c'est même un poème sur un thème éternel, la fuite de l'amour<sup>65</sup>, un poème non pas sculpté dans le marbre mais dans la réalité permanente des sentiments humains). Là encore le chant, le charme du chant (pour reprendre un pléonasme cher à Valéry) est apprécié pour d'autres raisons que celles avancées.

Le concept de modernisme permet du même coup à Aragon de se réapproprier le terme de "poésie engagée", que par ailleurs il refuse<sup>66</sup>, en en dépolitisant l'usage : il désigne une poésie "engagée" dans les réalités nouvelles de l'époque, qui ne craint pas d'en parler, contre le goût poétique établi. De ce point de vue, plus encore qu'Apollinaire ou H. Bataille, c'est Rimbaud qui fournit la référence maîtresse (comme déjà en 1935). Au rebours des interprétations symbolistes ou religieuses, il faut voir en lui "*la démarche proprement réaliste dans la poésie*", l'aimer pour "*la façon qu'il a d'appeler chaque chose par son nom, d'introduire dans la poésie les mots qui n' y ont*

<sup>63</sup> Dans le "*Le Retour à la réalité*" (cf. *Pour un réalisme socialiste*) ; remarquons que seule la critique qui rétablit les circonstances d'une telle poésie permet à ces nouveautés-là de ne pas se démoder (Aragon aime citer le "*Crains qu'un jour un train ne t'émeuve / Plus...*" d'Apollinaire). Mais ce qui permet surtout d'empêcher que le nouveau ne verse dans le passé, c'est de lui supposer une valeur d'avenir : ce qui est vraiment moderne, c'est la réalité en train de naître - telle qu'elle est imaginée par le matérialisme historique (on va le vérifier avec le discours tenu sur Rimbaud et sur la poésie contemporaine).

<sup>64</sup> *Op.cit.*, p. 81.

<sup>65</sup> "*Hé quoi ?...Déjà ?...Amour léger comme tu passes !*".

<sup>66</sup> "*Je déteste cet adjectif de la Saint-Valentin : la poésie n'est pas une servante. Et puis je voudrais bien la voir votre poésie dégagée. Ses airs dégagés, comme on dit. Je gage qu'elle n'est qu'une petite dissimulée, parlant le jargon voulu pour cacher ses escapades, avec qui elle couche, où elle vole, et ce qu'elle hait*" (*op.cit.*, p. 60). La poésie "engagée" est donc ici celle qui se prostitue auprès de la bourgeoisie, et qui est payée pour mentir. Le procédé est habituel : la "poésie pure" est la plus impure, celle de l'avant-garde la plus réactionnaire, etc.

*pas droit de cité*"<sup>67</sup>. Mais comme précédemment aussi, Aragon ne manque pas de développer sa propre interprétation, où politique et idéologie réapparaissent<sup>68</sup>. Il met au compte d'un nouvel art poétique des formules qui peuvent tout aussi bien être comprises comme l'annonce du renoncement à la poésie : "*Je sais aujourd'hui saluer la beauté*" et "*Il faut être absolument moderne*" deviennent les mots d'ordre du nouveau réalisme ; et plus encore le "*Salut à la bonté*", qui chez Rimbaud (dans le brouillon d'*Une Saison en enfer*) suit immédiatement "*l'art est une sottise*", mais qu'Aragon brandit au nez des rimbaldiens comme le drapeau d'une littérature qui ne craindra pas les bons sentiments - une littérature que Rimbaud n'a jamais écrite, mais que les communistes écriront, à leur manière. D'ailleurs, si l'auteur des *Chroniques* s'émerveille de ce que chez Eluard la poésie de l'amour et de la bonté se fasse "*cantique*"<sup>69</sup>, Rimbaud fait suivre son "*Il faut être absolument moderne*" d'une formule sans équivoque : "*Point de cantiques*" - formule qu'Aragon ne relève pas, bien qu'il cite toute la page finale d'*Une Saison*.

\* *Feu sur la décadence*

L'important est pour lui d'établir cette série d'équivalences entre : être moderne, être réaliste, appeler les choses par leur nom, saluer la bonté, chanter un "*avenir matérialiste*" (autre formule de Rimbaud qu'il s'approprie). C'est en même temps, et peut-être l'est-ce plus encore, de reconduire le procès intenté à la fausse modernité, celle de "*messieurs les rimbaldiens*" qui se réclament indûment du poète : "*mendiants, brigands, amis de la mort, arriérés de toute sorte qui vous croyiez en avant [...] Amateurs du mal. Du sordide. De l'étouffé*"<sup>70</sup>. Ceci est publié en novembre 1946 ; dans les deux premières "*chroniques de la pluie et du beau temps*" (avril et juin 1947), le procès reprend de plus belle, contre des ennemis de plus en plus nombreux (poètes, mais aussi romanciers et philosophes). La notion de chant passe à l'arrière-plan, et avec elle une certaine tolérance, les grandes oppositions habituelles du discours d'Aragon reviennent en force, et en particulier celles qui forment le soubassement archaïque du discours communiste : ainsi, quand il stigmatise les "*amis de la mort*" et les "*amateurs du mal*", il donne leur plein sens aux notions abstraites de formalisme et de pessimisme littéraires, et il exprime sa conviction que les communistes sont ces amis de la vie et de la bonté à l'image desquels il faudrait imaginer la littérature. La discussion sur les

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>68</sup> Aragon est tout de même plus prudent qu'en 1935, en refusant de "*présenter Arthur Rimbaud comme un communiste*" (ce que Breton, on l'a vu, lui avait reproché).

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 125.

problèmes de langage et d'esthétique est alors complètement soumise aux catégories de cette "pensée primitive"<sup>71</sup> : "décadence", "perversion mentale", "opération criminelle" que d'avoir "cessé de considérer les mots comme l'expression des choses réelles", que de les avoir "regardés comme la réalité même"<sup>72</sup> ! Et devant la montée des périls, comment ne pas admettre que "rétablir le primat de la chose sur le mot est une mesure de salut public" ?<sup>73</sup>

Si Aragon parvient à garder un certain calme en évoquant le temps du dadaïsme et du surréalisme naissant, il se déchaîne sans retenue contre ses contemporains, en confondant dans le même opprobre Sartre, Camus, Genet, Vian, lettristes, néo-surréalistes et on ne sait trop qui encore puisque l'amalgame ne fait pas plus de détail que de quartier. Derrière l'amour du "*beau chant nommé poésie*" grimace étrangement ce dégoût de la pensée et de l'art que nourrissent parfois les artistes et les intellectuels révolutionnaires en mal de pureté prolétarienne, art et pensée alors précipités dans les enfers de la décadence :

*Toutes les nouvelles rengaines de l'absurde, ces palabres à n'en plus finir pour savoir si l'action est fondée ou non, ces dégoûts exprimés, ces complaisances dans le noir, cette mécanique entretenue du vomissement, et le langage philosophique là-dessus, le langage philosophique avec ses italiques et ses mots composés, je ne sais ce que cela peut avoir de commun avec le grand printemps qui est dehors, et la jeunesse ignorante, énorme et rêveuse qui traîne des dimanches comme celui-ci sur la Marne ou ailleurs*<sup>74</sup>.

Jdanov vient de clouer au pilori "*la morale répugnante*" de Zostchenko et "*les transports mystiques mêlés d'érotisme*" d'Anna Akhmatova<sup>75</sup>. Il n'est pas, quant à lui, un homme de grande culture, comme l'est Aragon, qui en vient ici à préférer "*la jeunesse ignorante*" à la pensée savante, à la pensée qui recourt au langage

<sup>71</sup> L'expression est à prendre au sens anthropologique (celui que privilégient les travaux de J. Mer et R. Debray) : pensée qui répond à l'instinct de conservation sociale, qui oppose de façon élémentaire des forces bénéfiques et des forces maléfiques ; son aspect magique s'exprime dans la façon même qu'a Aragon de le dénier : cette pensée accorde réalité et pouvoir aux mots (dans l'invocation ou l'invective, par exemple).

<sup>72</sup> *Op.cit.*, p. 161.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>75</sup> Jdanov, *op.cit.*, pp. 19 et 24.

philosophique, ce langage obscur et compliqué qui est tout le contraire du langage simple et clair du marxisme-réalisme. Et comme il se doit, cette pensée savante et l'art qui lui correspond sont atteints de "*vieillesse précoce*", ils sont aussi académiques que la poésie pure, ils ne sont que la répétition de la noirceur et du pessimisme, le retour d'un mal du siècle déjà entièrement décrit par Sénancour dans *Obermann* :

*Ce livre tout d'un coup déshonore vos fausses inventions, vos vieilles histoires à mourir debout, ô contemporains à la rêverie nauséuse, les pieds pris dans le comportement, l'en-soi, les formes swing du spleen baudelairien, les schizophrénies, les complexes portés à la hauteur d'un système, l'Œdipe à la mie de pain, le vol à la tire considéré comme un des Beaux-Arts, le genre fanfaron des latrines, l'onanisme seul et à cent, tout ce qui fait vendre vos livres mais ne rajeunit aucunement les confondants lieux communs qui vous tiennent lieu de conception du monde, de pensée et de génie*<sup>76</sup>.

Aragon ne se demande pas ici si des circonstances semblables expliqueraient, d'un siècle à l'autre, la faveur de semblables "phénomènes" (dans tous les sens du terme) : la nature de ce qui fait retour est trop monstrueuse pour que le même raisonnement produise le même effet de bienveillance critique. Observons d'ailleurs que ce qui fait retour sous sa plume, de façon obsessionnelle, c'est l'interminable compte à régler avec ses anciens amis surréalistes, mêlés ici à la foule "*des bouffeurs de noir, des philosophes de l'inutilité, des prêtres du trou ou de la fente dans un monde foutu*"<sup>77</sup> ; c'est en même temps l'interdit jeté sur le corps et la sexualité, vus sous l'angle de l'obscénité, de la maladie, du délire, de cette "pourriture" qui est censé caractériser aussi la bourgeoisie décadente. C'est pourquoi le monde réel qu'Aragon oppose aux "*aligneurs de mots*"<sup>78</sup>, le monde dont il faut écrire, et dont, pour sa part il s'est gardé d'écrire jusque là dans ses romans, c'est tout bonnement "*le grand printemps qui est dehors*", c'est "la vie", mais la vie sans l'obscénité du vieillissement et de la mort, la vie en son éternelle jeunesse. Bref, c'est le monde mythique (mais très mobilisateur) dont se nourrit la pensée communiste - et qui est à la base de ce que Milan Kundera a décrit

<sup>76</sup> *Op.cit.*, pp. 170-171.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 175.

comme étant l'une des variantes de l'esthétique du kitsch <sup>79</sup>. A preuve, la conclusion donnée à la chronique que nous venons de citer longuement : Aragon reproduit le devoir de fin d'année qu'une jeune soviétique a rédigé sur le thème du "*Il faut rêver*" de Lénine. On se souvient que la formule sert à désigner le romantisme révolutionnaire et qu'elle donne son vrai sens au réalisme socialiste. Nous sommes donc au plus près de sa définition avec les derniers mots de la chronique :

*Il faut rêver : conseil qui complète le conseil de Rimbaud, il faut être absolument moderne. Il faut rêver, de ce rêve aux yeux larges comme l'avenir, de ce rêve éveillé qui préfigure le monde d'où, comme les marchands du temple, seront chassées les mouches, toutes les mouches noires, faites pour la pourriture et non pour la vie embaumée* <sup>80</sup>.

Aragon usait déjà du même procédé ("*dire la vérité*" par la bouche des enfants) dans sa présentation de l'exposition "*Art et Résistance*" : alors que les peintres, devant les cadavres et les charniers, "*ont vu surtout la mort, et non pas ce qui de la mort se lève*", les enfants ont proposé des dessins pleins de fraîcheur, qui avaient un "*je ne sais quoi de rimbaldien*", annonciateur d'un monde nouveau <sup>81</sup>. L'important est là aussi que la mort soit niée.

<sup>79</sup> Nous nous servirons plus loin des analyses de Kundera ; disons pour l'instant que le kitsch en général est défini comme l'idéal esthétique d'une attitude humaine fondamentale : celle qui se fonde sur un "*accord catégorique avec l'être*" (ou avec "la vie") ; une attitude d'adhésion qui implique une attitude de rejet tout aussi catégorique : "*le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable*" (*L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard édit., 1984, pp. 311-312). L'appréciation de "*l'inacceptable*" est bien sûr variable, mais Aragon va à l'essentiel : "*Cela sent le muguet, vous pouvez remiser la merde*", fait-il savoir à ses innombrables tourmenteurs (*op.cit.*, p. 175).

<sup>80</sup> *Op.cit.*, p. 177 ; lapsus ou non, cette "*vie embaumée*" (puisqu'elle sent le muguet) fait terriblement songer au cadavre éternellement jeune de Lénine en son Mausolée. Au vrai, le monde futur dont il faut rêver éveillé est assez clairement un monde d'où la mort est chassée (un monde sans "*la pourriture*" dont se régalaient "*les mouches noires*"). Là aussi Aragon va à l'essentiel : "*le kitsch est un paravent qui dissimule la mort*" (Kundera, *op.cit.*, p. 318).

<sup>81</sup> "*Les Grands yeux des petits*", *Ecrits sur l'art moderne, op.cit.*, pp. 65-67 ; ajoutons que dans *La Vie est ailleurs* (Gallimard, 1973), Kundera ironise à loisir sur la formule "*Il faut être absolument moderne*" dont se gargarise son personnage de jeune poète, sorte de Rimbaud surréaliste, qui en vient à croire que "*la seule chose qui soit absolument moderne, c'est le peuple qui construit le socialisme*" (p. 221), et donc aussi la poésie qui chante la révolution victorieuse ; une poésie qui ne craint pas de "*réhabiliter les anciennes beautés*" (p. 248) : coucher de soleil, rosée sur l'herbe, nostalgie du foyer, etc.

La leçon finale des *Chroniques* n'est donc pas inattendue : elle confirme qu'il existe bien, et en ce sens Aragon a raison contre Garaudy et Hervé, quelque chose comme "*une esthétique communiste*", dont la théorie et la pratique sont déjà, début 1947, largement esquissées. Le chant et le réalisme y ont partie liée, mais dans la mesure où le chant repose sur la célébration de la vie, de l'espoir, de l'avenir, et le réalisme sur la dénégation du monde réel. De là découlent les grandes lignes de cette esthétique : oui au langage simple, à la transparence des formes et aux figures de l'enthousiasme ; non à tout ce qui brise l'élan lyrique et le bonheur du rêve. Son modernisme, qui se confond avec le projet d'un nouveau classicisme, s'inscrit donc à contre-courant des esthétiques modernes. Passer avec Aragon de la littérature à la peinture permettra de confirmer ces conclusions.

Dans sa préface aux *Dessins de Fougeron*, l'on retrouve la même argumentation que dans les *Chroniques* : là aussi "*l'académisme revient déguisé en avant-garde*"<sup>82</sup>, et de même qu'il y a une "*une poésie sans voix*" qui menace la poésie authentique, la poésie "*redevvenue langage*"<sup>83</sup>, on assiste à un envahissement de l'art faussement moderne, qui menace la peinture véritable, c'est-à-dire celle qui est depuis toujours fondée sur la représentation :

*Sommes-nous à la minute où le peintre va perdre la parole ? Ce long cheminement qui va de l'homme des cavernes à celui des gratte-ciel, de l'homme qui a figuré le premier bison au premier homme qui ait figuré un paquet de tabac, va-t-il brusquement s'interrompre ? Cette description du monde qui nous fait contemporains aussi bien de Giotto, d'Hokusai ou de Renoir, va-t-elle perdre tout sens pour les hommes qui viendront [...] Il faut le dire : cet ennemi du dedans, cette négation intérieure que porte l'art moderne menace toute poésie, celle qui est de Chardin comme celle qui est de Baudelaire [...] Un même cancer ronge tout langage, désintègre tout langage sous nos yeux. Tout se passe comme si l'honneur de l'homme subitement était placé dans le silence, le non-dire*<sup>84</sup>.

L'art avait jusque là survécu aux tyrannies qui lui étaient extérieures (celles de l'Eglise ou des Grands), "*mais aujourd'hui la tyrannie nouvelle est installée dans la cervelle de*

<sup>82</sup> *In Ecrits sur l'art moderne*, p. 68.

<sup>83</sup> *Chroniques, op.cit.*, p. 25.

<sup>84</sup> *Op.cit.*, pp. 70-71.

*l'artiste, il s'interdit de signifier comme le poète de chanter*"<sup>85</sup>. Alors que l'art abstrait est en plein essor, avec les travaux de Robert et Sonia Delaunay, Fautrier, Herbin, Poliakoff, etc. ; que Picasso poursuit ses recherches hors des sentiers battus, qui déplaisent à une grande partie du public bourgeois, tout comme l'art brut de Dubuffet, Aragon renvoie au néant de la non-signification toute formule artistique qui cesse d'invoquer, "*dans ses fins ou dans ses moyens, les apparences visibles du monde visible*"<sup>86</sup>. C'est à partir de ce raisonnement (ou faut-il dire de cet anathème, cette réaction panique ?), et avec toute la démesure dont il est capable, qu'il en vient à situer en ces termes l'importance des œuvres qu'il présente :

*Tout le destin de l'art figuratif se joue à chaque dessin dans le monde [...] André Fougeron, dans chacun de vos dessins se joue aussi le destin de l'art figuratif, et riez si je vous dis sérieusement que se joue aussi le destin du monde*<sup>87</sup>.

Rien de moins. Pierre Daix fait remarquer que Fougeron a surtout dû servir de prétexte à Aragon, dans le combat alors entrepris contre toute forme d'art qui à ses yeux fait le jeu politique de la réaction<sup>88</sup> : "*Fougeron n'y est pour rien. Aragon n'a pas regardé ses dessins. Il n'y a vu que le non non-dire, le non non-réalisme*"<sup>89</sup>. Cela n'empêche pas qu'Aragon a pu aussi regarder ces dessins, et que le nom de Fougeron n'est pas indifférent : peintre communiste, d'origine ouvrière, résistant, il a participé à la confection des *Lettres françaises* clandestines, il a fait le portrait de Marcel Cachin, il prépare les illustrations des *Fantômes armés* d'Elsa Triolet<sup>90</sup>. Il y a aussi, P. Daix le souligne, qu'un tel éloge ne pouvait qu'encourager le peintre à prendre son rôle très au sérieux, de même que certains responsables du Parti le leur, Aragon allant jusqu'à souligner qu' "*il faut prendre garde à chaque dessin*", puisque l'art, qui est "*l'affaire de*

<sup>85</sup> *Idem* ; rappelons qu'Aragon avait déjà esquissé cette analyse en 1935 dans "*John Heartfield et la beauté révolutionnaire*" (cf. *Pour un réalisme socialiste*).

<sup>86</sup> La formule est de Léon Degand, *Les Lettres françaises*, 16 août 1946.

<sup>87</sup> *Op.cit.*, p. 72.

<sup>88</sup> Aragon écrit : le peintre abstrait "*croit faire sa propre volonté. Mais cherchez à qui le crime profite. Qui dirige cet art...?*" (*ibid.*, p. 71).

<sup>89</sup> Daix, *Aragon*, *op.cit.*, p. 357.

<sup>90</sup> Ce roman, illustré par Fougeron, est publié, en feuilleton, dans *Les Lettres françaises* à partir du 21 mars 1947.



tous" et non d'un seul, "joue son rôle dans la direction que prend non seulement l'artiste, mais le monde" <sup>91</sup>.

Il est plus que probable que, comme en matière de poésie, le goût profond et la connaissance qu' a Aragon de la peinture se trouvent très à l'étroit dans les limites de son discours critique. Mais le fait est que dans les deux cas il faudra attendre la fin des années cinquante pour en savoir davantage sur les vrais problèmes esthétiques que pose à ses yeux la revendication du réalisme. Pour l'instant, il reste sourd aux objections, même venues d'un organe comme les *Les Lettres françaises* <sup>92</sup>. Léon Degand y plaide pourtant à l'occasion en faveur du réalisme pictural, au nom de l'idée qu'il n'y a pas de progrès en art, mais en faisant du même coup la critique de la thèse de Garaudy (qui est celle d'Aragon ou de Jdanov) selon laquelle le réalisme est l'art des classes montantes, thèse dont il montre qu'elle est constamment infirmée par l'histoire de l'art <sup>93</sup>. Il fait observer aussi que la compréhension de l'art réaliste est souvent très superficielle : "Dans la peinture de la réalité le grand public ne distingue que la réalité. La peinture lui échappe" <sup>94</sup>. Inlassablement L. Degand revient sur l'idée très simple que, réaliste ou pas, la peinture repose sur des conventions et sur des formes qui ont par elles-mêmes un contenu d'une grande richesse, et que le sujet peint ne fait pas la peinture. Mais l'idéologie réaliste repose précisément sur l'idée que le bon sujet fait la bonne peinture (ou la bonne littérature), que le contenu (le sens) est premier, et que la forme ne sert jamais qu'à le communiquer. Dans la chronique qu'il consacre à l'exposition "Art et Résistance", L. Degand met en garde contre toutes ces confusions :

*Il n'y a aucune raison de reporter sur l'art qui s'inspire de la Résistance l'admiration et le respect enthousiastes que nous devons à la Résistance elle-*

<sup>91</sup> *Op.cit.*, p. 72.

<sup>92</sup> Mise à part la chronique d'art tenue par Léon Degand (évoquée ci-dessous), signalons les articles d'Alexandre Astruc, dans *Les Lettres françaises* (10 mars 1945) et dans *Poésie* (n° 19, mai-juin 1944), qui s'appuient sur la réflexion de Maurice Blanchot (dans *Faux pas*, Gallimard édit., 1943) pour faire le procès du réalisme romanesque.

<sup>93</sup> Article du 23 août 1946 ; Jean Cassou écrit pareillement qu'il est faux de croire que le réalisme et le retour à la réalité "accompagneraient nécessairement un mouvement social de caractère progressiste et révolutionnaire" ("Du plus ou moins de réalité", *Arts de France*, n° 3, février 1946, p. 14).

<sup>94</sup> Article du 26 avril 1946 ; L. Degand tire ainsi ses conclusions personnelles d'une enquête menée par son journal sur "L'Art et le public" - enquête à laquelle Henri Matisse, très prisé d'Aragon, avait répondu : "L'art ne saurait être retardé par le poids mort du public [...] Retourner au sujet ? Il n'y a lieu, en aucune manière, de refaire de la peinture d'histoire. Si l'on en désire actuellement, c'est par mode" (n° du 15 mars 1946).

*même. Un bon tableau n'est pas celui qui représente une belle femme ou une belle action morale [...] La peinture qui s'inspire de la Résistance n'est donc a priori ni nécessairement bonne, ni nécessairement mauvaise*<sup>95</sup>.

Libre de toute prévention, il prend donc aussi la "*défense de l'art abstrait*"<sup>96</sup>, en démontant systématiquement tous les arguments produits contre lui qui n'ont rien à voir avec le domaine de l'esthétique. C'est alors, non pas Aragon, mais Claude Morgan qui lui fait comprendre de quel bois les réalistes se chauffent : "*Je crache sur l'art abstrait quand il prétend se passer de l'Homme, quand il ne consent pas à devenir ce qu'il est fait pour être : l'art décoratif*". Et déjà la peinture qui lui est opposée est celle de Fougeron, "*fils d'ouvrier qui devint peintre envers et contre tout*", et dont "*l'humain*" est la qualité maîtresse<sup>97</sup>.

Cette rapide excursion du côté de la peinture confirme l'importance de la fonction polémique de la thèse avancée par Aragon selon laquelle il existe bien une esthétique communiste. Cette thèse est destinée à rejeter une grande partie des innovations du XX<sup>ème</sup> siècle hors du destin supposé de l'art et de la littérature, à savoir "la représentation de la réalité"<sup>98</sup>. Sur le plan théorique, elle apparaît aussi comme une machine de guerre dirigée contre la réflexion esthétique elle-même, tant est manifeste la pauvreté de ses concepts (simplicité, clarté, cause sociale et effet littéraire, forme et contenu, etc.), pauvreté aggravée par la fonction politique du réalisme. C'est ainsi qu'Aragon, on l'a vu, se donne beaucoup de mal pour rendre compte de la notion de chant dans le cadre de ces concepts. Cette difficulté renvoie aux contradictions mêmes de sa situation : il est amené à durcir son discours dans le sens du militantisme (en partie pour affermir sa position au sein du PCF), à soutenir des réalistes exemplaires comme Laffitte ou Fougeron, en dépit de leur médiocrité, tout en plaidant de façon plus ou moins avouée pour une forme de critique subjective (la sienne, surtout) et tout en se

<sup>95</sup> Article du 22 février 1946.

<sup>96</sup> Article du 2 août 1946.

<sup>97</sup> *Les Lettres françaises*, 18 octobre 1946 (il s'agit du numéro où le rapport Jdanov est pour la première fois mentionné, et justifié).

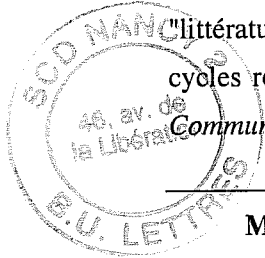
<sup>98</sup> On se souvient qu'Aragon définissait dès 1937 l'histoire entière de l'art et de la littérature comme "*l'histoire du réalisme qui veut prendre corps*" (dans "*Réalisme socialiste et réalisme français*").

gardant encore, quant à lui, de soumettre sa création à l'impératif politique<sup>99</sup>. Par ailleurs, son combat en faveur du réalisme s'accorde à sa propre prédilection pour le lyrisme, ce qui le rend d'autant moins sensible à toute forme de poésie qui s'écarte du chant, même quand elle est le fait de Ponge ou de Guillevic. Sa responsabilité est donc tout a fait engagée, à un moment où les contours d'une esthétique communiste sont bel et bien en train de se dessiner, à l'état pratique, à travers un certain nombre d'œuvres militantes et une critique "littéraire" fondée sur l'appréciation de la vertu idéologique. De plus, son attitude ne pouvait qu'encourager les nouveaux intellectuels communistes à se plier au processus d'intégration auquel les soumet peu à peu l'appareil du Parti. La liquidation rapide de la polémique interne sur l'esthétique est, avec l'accueil très favorable réservé au rapport Jdanov, l'un des signes que cette intégration est en voie d'achèvement. La plongée dans la guerre froide va très vite balayer les derniers scrupules et donner enfin toutes ses chances à la formule du réalisme socialiste.

---

<sup>99</sup> Cette situation contradictoire l'amène par exemple, en matière de critique picturale, à défendre les œuvres de Picasso pour ce qu'elles sont "*réalistes à leur manière*" ("*Tableaux d'une exposition*", 1945, *Ecrits sur l'art moderne*, p. 65).

Cette thèse a pour objet l'histoire de la transposition française du réalisme socialiste, sur le double plan du discours et des œuvres. Louis Aragon en est l'acteur principal, c'est lui qui, dès le congrès fondateur de l'Union des écrivains soviétiques en 1934, engage le pari d'en inventer une traduction adaptée à l'héritage littéraire et au contexte social de la France. De 1934 à 1939, il n'est pas entendu, mais il écrit les premiers romans du "Monde Réel". La référence au réalisme socialiste s'estompe entre 1939 et 1947, mais des écrivains communistes donnent des œuvres engagées, poèmes de la Résistance, puis romans militants. C'est dans le contexte de l'affrontement idéologique de la guerre froide et du jdanovisme que s'écrit, de 1947 à 1954, une abondante "littérature de parti", sous le signe du réalisme socialiste. Les œuvres les plus importantes sont les cycles romanesques de Pierre Daix, *Classe 42*, d'André Stil, *Le Premier Choc*, et d'Aragon, *Les Communistes*.



---

**MOTS CLES : ARAGON, DAIX, STIL, REALISME SOCIALISTE, ROMAN POLITIQUE, REALISME, ROMAN A THESE, ENGAGEMENT, INTELLECTUEL COMMUNISTE, COMMUNISME, PARTI COMMUNISTE FRANCAIS, JDANOVISME**

---

This thesis deals with the French transposition of Socialist Realism, from the double perspective of speech and literary production. Louis Aragon is the main actor of this movement. Already during the establishing Congress of the Union of Soviet Writers in 1934, he took the challenge of inventing a translation of Socialist Realism, which would match the French literary heritage and social context. His call remained unheard from 1934 to 1939, however he wrote the first novels of "Le Monde Réel". Between 1939 and 1947, his reference to Socialist Realism faded away, while other communist writers produced militant pieces of work, first poems on the Resistance, then militant novels. The Cold War's ideological confrontation and the Jdanovism period were the most fruitful time for the production of "party literature", under the auspices of Socialist Realism. The three major pieces of work from this period are the romanesque cycles by Pierre Daix's *Classe 42*, Andre Stil's *Le Premier Choc* and Aragon's *Les Communistes*.

---

**KEY WORDS : ARAGON, DAIX, STIL, SOCIALIST REALISM, POLITICAL NOVEL, REALISM, IDEOLOGICAL NOVEL, ENGAGEMENT, INTELLECTUAL COMMUNIST, COMMUNISM, FRENCH COMMUNIST PARTY, JDANOVISM**

---

Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle

UNIVERSITE DE NANCY II  
CAMPUS LETTRES SCIENCES-HUMAINES  
23 Bd Albert 1<sup>er</sup>, BP 33-97, 54 015 NANCY CEDEX