

## Réalisme socialiste: légende et vérité

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

Peu de notions ont suscité autant de discussions au cours de ces dernières décennies que le réalisme socialiste.<sup>1</sup> Les représentants de l'esthétique idéaliste — conservateurs ou gauchistes — prétendent qu'il désigne un système normatif, imposé par les partis communistes aux écrivains et aux artistes. Citant comme preuves les méfaits d'une politique culturelle dogmatique et les produits schématiques qui en découlaient, ils considèrent que les œuvres réalistes socialistes n'ont aucune valeur esthétique et qu'elles ne servent qu'à l'illustration de la propagande politique.<sup>2</sup> Tout en tenant compte des déformations dogmatiques qu'a subies cette notion, les adeptes du socialisme cherchent, en général, à dégager le sens véritablement marxiste du réalisme socialiste. Cependant certains d'entre-eux proposent le rejet pur et simple de ce terme, parce qu'ils croient que le sectarisme l'a définitivement compromis ou parce qu'ils ne voient pas clairement ce qu'il représente au point de vue esthétique. Les hésitations sont renforcées par le fait que la critique marxiste qualifie de réalistes des courants et des œuvres fort divers et que dans les pays socialistes on trouve des tendances de caractère plus ou moins réaliste sans qu'elles soient vraiment socialistes. Le réalisme socialiste est-il un style, une méthode ou une attitude artistique en face de la réalité, a-t-il des caractéristiques bien définissables et, si oui, quelles sont les œuvres qui les incarnent?<sup>3</sup> Telles sont, enfin, les questions posées le plus souvent par ceux qui veulent tout simplement comprendre cette notion.

De notre part, nous considérons que le réalisme socialiste est une tendance fondamentale de la littérature et des arts du XX<sup>e</sup> siècle, tendance qui s'est formée dans la lutte menée pour la victoire de la révolution socialiste et pour la construction de la nouvelle société. Cette évolution sociale est la cause primordiale de la naissance du réalisme socialiste, mais c'est l'idéologie du mouvement ouvrier, le marxisme qui a rendu l'artiste et son public sensibles aux exigences esthétiques de l'art nouveau. Le réalisme socialiste n'est pas un style, pas même le style d'une époque, il est la méthode qui permet la découverte et la représentation de la réalité moderne dans ses traits essentiels. Tout cela veut dire que le réalisme socialiste n'est pas un système fermé: il évolue

sous l'influence des changements de la réalité sociale et de l'évolution de l'art. On ne peut adopter une position vraiment scientifique dans la discussion qui s'est engagée autour du réalisme socialiste que si l'on tient compte de ces rapports dialectiques qui existent entre société, idéologie et art et si l'on envisage ce problème sous l'aspect de l'historicité.

### Les étapes du réalisme socialiste

Depuis l'apparition de la classe ouvrière en tant que force sociale organisée, nous pouvons distinguer plusieurs étapes dans l'évolution de la culture socialiste. La première qui est une phase préparatoire va du socialisme utopique jusqu'en 1905, date de la première révolution du prolétariat russe. Nous considérons cette période comme plus ou moins homogène bien que la Commune de Paris et le renforcement de la classe ouvrière dans les pays les plus développés ait exercé, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une influence considérable sur le développement de l'art. La seconde période va jusqu'à la Révolution d'Octobre et elle se caractérise par une prise de conscience du rapport concret qui peut se nouer entre la révolution du prolétariat et l'art. La troisième période s'étend jusqu'en 1932 et elle coïncide avec la victoire de la révolution socialiste en Union Soviétique et avec le développement de l'art nouveau et de sa théorie. Dans la période suivante qui va jusqu'en 1956, bien que la politique dogmatique entrave l'épanouissement de certains courants, nous assistons à l'enrichissement et à la différenciation du réalisme socialiste. Après 1945 de nouveaux pays socialistes et les guerres d'indépendance du Tiers Monde apportent leur contribution à l'art nouveau. La dernière période se caractérise par la lutte contre le dogmatisme et le révisionnisme dans la politique culturelle et dans la théorie et par la recherche de voies nouvelles dans l'art.<sup>4</sup>

Dans la première période le mouvement ouvrier et son idéologie ont influencé des courants littéraires et artistiques fort divers qui vont du romantisme au réalisme critique et au naturalisme. En Grande-Bretagne le chartisme est présent dans l'œuvre de Charlotte Brontë, d'Elisabeth C. Gaskell et de Charles Dickens et l'idéologie du trade-unionisme de gauche dans l'activité de William Morris. La lutte de classe du mouvement ouvrier américain trouve son écho dans l'art d'un Walt Whitman, d'un Mark Twain et d'un Jack London. Le socialisme utopique a influencé George Sand, Victor Hugo, Balzac, Baudelaire, Emile Zola, de même que Gustave Courbet ou Henri Daumier. Les idées de Marx et d'Engels ont inspiré l'art de H. Heine ou de F. Freiligrath et en général la littérature allemande progressiste.

Au XIX<sup>e</sup> siècle les écrivains et les artistes bourgeois ont pris conscience d'un fait social nouveau: l'existence de la classe ouvrière. Ils commencèrent à s'intéresser à sa misère et à appuyer ses revendications dans un esprit huma-

nitaire, et, souvent, dans un élan de charité, cependant peu d'entre eux étaient prêts à prendre part directement à ses combats. Il faut attendre la Commune de Paris pour qu'on voie parmi les militants un Jules Vallès ou un Gustave Courbet.<sup>5</sup>

Avec le renforcement de la classe ouvrière, et avant même les révolutions de 1848, ont apparu en Europe Occidentale les premiers artistes et surtout les premiers poètes ouvriers comme Pierre Dupont, A. Perdiguier, G. Werth, G. Herwegh, qui étaient d'origine ouvrière ou qui ont exercé plus ou moins longtemps un métier et qui voulaient servir par leurs ouvrages les buts immédiats de la lutte des classes. Cet art a produit entre autres l'Internationale de E. Pottier et de P. Degeyter, chantée pour la première fois en 1888. Plus tard, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes ouvriers ont créé un mythe autour de leur origine, interdisant aux autres de traiter de thèmes spécifiquement ouvriers. La plupart d'entre eux se sont contentés de décrire la misère du prolétariat ou de participer aux grèves de leurs compagnons mais en refusant la lutte organisée par un parti révolutionnaire. Ils ont subi au point de vue idéologique l'influence du réformisme social-démocrate ou de l'anarchisme. D'autres ont accepté le marxisme et, après la formation des partis communistes, ils ont pris part à leur lutte. Dans la période de l'entre les deux guerres, une véhémente discussion a opposé, surtout en France et en Allemagne, les adeptes du «populisme» et d'une littérature sentimentale petite-bourgeoise aux représentants du marxisme.<sup>6</sup>

En Europe Orientale, à la suite du retard dans le développement économique et social, le problème ouvrier fut lié dès le début à celui de la paysannerie. Dans la littérature L. Tolstoï, F. Dostoïevski, A. Tchekhov, M. Konopnicka et St. Żeromski, Jan Neruda, Pavel Országh-Hviezdoslav et M. Kukučín, B. Nušić, I. Vazov, M. Eminescu et J. L. Caragiale, K. Mikszáth et Zs. Móricz sont témoins de cette évolution contradictoire et ils essayent de présenter un tableau réaliste critique de la société, défendant la cause des couches opprimées, surtout celle de la paysannerie. Dans les beaux-arts I. Repin, N. Grigorescu ou M. Munkácsy représentent une tendance analogue. Dans la musique les œuvres de B. Smetana, d'A. Dvořák, des Cinq en Russie, de B. Bartók et de Z. Kodály découvrent non seulement le folklore, mais aussi le peuple.

En Asie, en Afrique et en Amérique du Sud cette évolution est encore plus tardive et plus complexe puisque la lutte pour le progrès social y est intimement lié au combat pour la libération nationale. Le réalisme magique et le naturalisme de l'art de ces régions est le plus souvent un mélange particulier de culture autochtone et d'une modernité inspirée par le socialisme.

Dans la première étape de l'évolution du réalisme socialiste les dirigeants du mouvement ouvrier, les théoriciens, les écrivains et les artistes ont essayé de définir ce qu'ils attendaient de l'art nouveau. Les socialistes utopiques ont abordé le problème de l'art surtout au point de vue de la culture populaire,

considérant qu'il a pour tâche de contribuer à l'éducation des masses, «au développement de l'imagination et des sens». En ce qui concerne les formes de la vie culturelle dans la cité future, ils ont attribué un rôle important à l'activité créatrice spontanée de chacun. S'opposant à ce didactisme, Marx et Engels ont exposé des vues esthétiques nouvelles, tout en tenant compte de l'apport des théoriciens du passé et surtout de celui de Hegel. Leur conception esthétique ne fut connue qu'au début des années 1930, époque où furent publiés leurs écrits relatifs à ces problèmes. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle la théorie de l'art du mouvement ouvrier russe fut déterminée surtout par les idées des démocrates révolutionnaires V. Belinski, L. Tchernichevski et N. Dobrolioubov qui ont défendu l'idéal d'un art réaliste critique et militant. En Europe Occidentale l'esthétique de Hegel, le positivisme et surtout les vues de Taine ont profondément influencé la critique socialiste.

Après 1848, la littérature bourgeoise progressiste a protesté contre le système capitaliste et son art officiel, mais cette protestation était souvent liée à une tendance à l'évasion et à une recherche formelle abstraite. A cette époque F. Mehring, G. Plékhanov, P. Lafargue, Jean Jaurès, C. Dobrogeanu-Gherea,<sup>7</sup> tout en condamnant en même temps le formalisme et le naturalisme, appuyent la tendance qui vise à la critique de la société bourgeoise et ils essayent de créer les institutions propres à former et à diffuser ce qu'on appelle la culture ouvrière.

Une période nouvelle commence au moment où le mouvement ouvrier et surtout celui de la Russie met à l'ordre du jour la révolution du prolétariat. Ce changement se reflète avant tout dans l'art le plus idéologique, dans la littérature, qui produit l'œuvre de portée internationale d'un écrivain prolétaire comme Gorki. Dans la théorie c'est Lénine qui lie la cause de la nouvelle littérature à celle de la révolution imminente, mettant en relief le rôle de l'art dans le processus de la connaissance et du changement du monde. A. Lounatcharski, V. Vorovski, Clara Zetkin contribuent à dégager les aspects esthétiques de la relation de l'art et de la société.

Le mouvement ouvrier a déterminé non seulement l'activité des écrivains prolétaires, mais il a également influencé les artistes venus des autres horizons sociaux. Anatole France, Romain Rolland, Thomas Mann, B. Shaw, H. G. Wells, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, A. Machado, J. Hašek, W. S. Reymond ou E. Ady sympathisent avec la cause du prolétariat ou bien ils acceptent son idéologie et participent directement à sa lutte.

Après 1917 l'édification de la société nouvelle offre des possibilités, jusque là inimaginables, au développement de l'art en Union Soviétique. Dans la littérature V. Maïakovski ou M. Cholokhov, dans le domaine du cinéma S. Eisenstein, B. Poudovkine et A. Dovjenko, dans le théâtre K. Stanislavski, V. Meyerhold, V. Vakhtangov, dans les beaux-arts D. Moor, A. Deïneka, M. Sarian et V. Moukhina, dans la musique S. Prokofiev et B. Chostakovitch

illustrent par leurs œuvres d'une valeur incontestable la tendance réaliste socialiste.

Dans les années 20 en Union Soviétique et ailleurs, artistes, théoriciens et hommes politiques prennent part à la discussion qui porte sur la fonction et les caractéristiques de l'art de la nouvelle société. La théorie et la politique culturelle de l'Etat soviétique est définie par Lénine dans la lutte contre le sectarisme du Proletkoul't. Il est aidé dans ce travail par A. Lounatcharski, qui devient après 1917 commissaire du peuple à la Culture et qui essaye de formuler les exigences de la nouvelle société non seulement dans la littérature mais aussi dans les autres domaines de l'art, tout en tenant compte des résultats artistiques déjà obtenus.

Après la Révolution d'Octobre les meilleurs écrivains et artistes ont accepté de servir de façon directe la cause du prolétariat et leurs œuvres ont permis de tirer des conclusions théoriques de caractère général. Cette période se termine par la création des unions des écrivains et des artistes unitaires et par l'élaboration d'un programme esthétique commun qui accepte le réalisme socialiste comme méthode de création.

La lutte pour l'art nouveau ne reste pas un phénomène limité à l'Union Soviétique, elle se manifeste partout où le mouvement ouvrier est suffisamment fort. La République Hongroise des Conseils fut un moment important de cette évolution parce qu'elle a prouvé que la révolution socialiste peut triompher dans un pays relativement développé et que, malgré la différence des traditions, l'art progressiste fait partout cause commune avec la révolution du prolétariat. Cependant elle a attiré aussi l'attention sur la possibilité des conflits qui surgissent entre la politique culturelle et les courants artistiques même dans le cas où ces derniers n'ont pas un caractère de classe bourgeois.<sup>8</sup>

Après la première guerre mondiale, dans les autres parties de l'Europe, pratique et théorie ne pouvaient pas être confrontées de la même façon (à l'exception de la Bavière), mais l'évolution intérieure de chaque pays et l'espoir éveillé par la victoire de la révolution socialiste en Russie a engendré des courants artistiques qui se développaient le plus souvent en relation étroite avec les partis communistes. A la diffusion des idées esthétiques nouvelles ont contribué les conférences internationales des «écrivains prolétaires et révolutionnaires», la première organisée en 1927 à Moscou et la seconde en 1930 à Kharkov. En France dans la littérature les œuvres de H. Barbusse, de R. Rolland ou de L. Aragon, dans les beaux-arts celles de F. Léger, en Allemagne dans la littérature celles de J. R. Becher, de B. Brecht et d'Anna Seghers ou dans les beaux-arts celles de K. Kollwitz et de G. Gross, en Belgique celles de Fr. Masereel, en Tchécoslovaquie celles de J. Olbracht ou de V. Nezval, en Hongrie dans la littérature celles d'Attila József ou dans la peinture celles de Gy. Derkovits donnent les preuves incontestables du développement de

l'art nouveau. Cette activité créatrice intense a fécondé le travail théorique d'A. Gramsci, de C. Caudwell, de R. Fox, de B. Vaclavek, de Gy. Lukács et d'autres esthéticiens marxistes qui ont beaucoup fait pour l'élucidation des problèmes du réalisme socialiste. La théorie du réalisme socialiste commence d'être acceptée dans toutes les branches de l'art. Ainsi en 1936 Gromaire, Léger, Lurçat, Le Corbusier et Aragon ont organisé à Paris «la querelle du réalisme»<sup>9</sup> et non pas celle de l'art non figuratif.

A partir de la seconde moitié des années 30 et jusqu'en 1956, la politique dogmatique a déformé la théorie et surtout la pratique du réalisme socialiste. Malgré ces déformations, dans certaines branches et genres, l'art nouveau s'est développé dans toutes les parties du monde. Pendant la seconde guerre mondiale et dans la période qui a suivi, en Union Soviétique, l'art a reflété l'héroïsme du peuple soviétique contre l'invasion fasciste dans des œuvres de I. Ehrenburg, A. Fadeiev, K. Simonov, A. Tvardovski, I. Voutchetitch ou de Chostakovitch.

La lutte contre le fascisme a éveillé encore avant la guerre la sympathie des artistes humanistes mais non communistes pour le mouvement ouvrier. En 1935 on a organisé à Paris un congrès pour la défense de la culture auquel ont participé, outre les communistes, des écrivains comme Gide, Giono, Malraux, E. M. Forster, A. Huxley et R. Musil. Le marxisme a influencé l'œuvre de la génération à laquelle ont appartenu entre autres A. Malraux, W. H. Auden, S. Spender, J. Steinbeck, E. Hemingway et I. Silone. En France, à l'époque du Front Populaire, R. Clair, J. Renoir et J. P. Chanel ont commencé à tourner des films sur «commande sociale» et les meilleurs représentants du cinéma américain, comme Ch. Chaplin, ont défendu les valeurs humaines contre le fascisme. On a pu assister à une évolution semblable dans l'art graphique (O. Kokoschka).

Après 1945, avec la formation de nouveaux Etats socialistes en Europe et en Asie, l'art réaliste socialiste s'est enrichi d'une façon particulière. Les traditions nationales et les caractères spéciaux de l'évolution sociale ont donné naissance à des courants différents au point de vue thématique et formel. La caractéristique commune de cet art fut la recherche d'une attitude nouvelle de l'homme dans une société nouvelle. (Pour rester dans le domaine de la littérature il suffit de citer les noms de M. Sadoveanu, M. Beniuc, E. Jebeleanu, T. Popovici, Z. Stancu, W. Bredel, St. Hermlin, A. Seghers, E. Strittmatter, V. Nezval, J. Olbracht, J. Otčenašek, W. Broniewski, L. Kruczkowski, J. Newerly, Tchao-Chou-li, Kouo-Mo-jo, Lao-Cheu, T. Déry, J. Darvas, L. Benjamin.) Dans les pays capitalistes c'est la résistance contre le fascisme et la lutte de la classe ouvrière pour ses revendications et pour la paix qui ont inspiré les créateurs appartenant à des courants fort divers. (J. Amado, P. Neruda, H. Laxness, J. Lindsay, L. Aragon, P. Éluard, P. Picasso, R. Guttuso etc.)

Cet enrichissement de l'art nouveau ne peut nous faire oublier les méfaits du dogmatisme qui a présenté des ouvrages schématiques comme les représentants du réalisme socialiste et qui ainsi a jeté la confusion dans les esprits. Dans ces conditions, la théorie ne pouvait pas se développer et elle s'est détournée des problèmes essentiels de l'esthétique.

La lutte contre le dogmatisme une fois déclenchée, nous assistons au développement de tendances nouvelles dans l'art et dans la théorie. Il serait encore trop tôt de vouloir en définir les caractéristiques, mais on peut affirmer d'ores et déjà que, dans cette nouvelle phase de l'évolution, les créateurs, qui se réclament du réalisme socialiste, traitent d'une façon plus critique le passé et le présent de la nouvelle société, qu'ils s'intéressent de plus en plus aux problèmes de l'individu et qu'ils emploient une gamme plus large de moyens artistiques, traditionnels et modernes. La théorie essaye de tirer des conclusions nouvelles de cette évolution et, première conséquence d'une réaction contre le passé, elle a repris la «querelle du réalisme».

### La formation de la notion du réalisme socialiste

L'expression de «réalisme socialiste» ne fut employée qu'assez tard par l'esthétique marxiste, à la suite d'une longue évolution sociale, idéologique et artistique. Sur le plan social, son apparition fut préparée par le mouvement ouvrier russe, sur le plan théorique par les idées sur l'esthétique de Lénine et sur le plan artistique par l'activité littéraire de Gorki. Lénine a publié son article intitulé *L'organisation du parti et la littérature de parti* en novembre 1905, c'est-à-dire avant le soulèvement de Moscou et après la publication de *La Mère* de Gorki. Si nous ne tenons pas compte de la phase préparatoire, c'est à partir de cette date que prennent corps la nouvelle tendance artistique et sa théorie. A cette époque, les marxistes n'emploient pas encore la dénomination de «réalisme socialiste», ils parlent plutôt de *littérature et d'art du prolétariat*. C'est en 1934 que la dénomination a été employée pour la première fois et retenue dans les statuts de l'Union des Écrivains de l'Union Soviétique: «Le réalisme socialiste étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétique, exige de l'art une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité, dans son développement révolutionnaire. En outre, le caractère véridique de la représentation de la réalité et son caractère historiquement concret doivent être lié à la tâche de la formation et de l'éducation des travailleurs dans un esprit socialiste.»

Certains considèrent que cette définition est une invention de la politique dogmatique. Or, la vérité est que l'élaboration de la théorie du réalisme socialiste fut le résultat d'une longue évolution de la société et de l'art.<sup>10</sup> Si nous jetons un coup d'œil sur la vie culturelle soviétique, nous voyons qu'après

1917 écrivains et artistes ont mené une discussion libre pendant plus de dix ans au sujet des caractéristiques de l'art de la nouvelle société. A cette époque le parti communiste ne voulait pas prendre position dans les discussions esthétiques. Lénine a protesté avec violence contre toute tentative de monopole du Proletkoul't et, en 1924, après sa mort, le Congrès du parti a encore déclaré «qu'aucun courant, école ou groupe littéraire ne peut et n'a le droit de se présenter au nom du parti». La direction du parti voulait encourager la critique marxiste qui avait pour tâche «de mettre en relief les œuvres littéraires pouvant servir d'exemples» et c'est la critique qui devait influencer l'art et son public. En 1925, le Comité Central déclare que «la classe ouvrière doit lutter pour son rôle prépondérant dans les belles-lettres aussi, mais elle doit adopter une attitude tolérante à l'égard des formes idéologiques intermédiaires et elle ne doit pas choisir entre tel ou tel courant au point de vue de la forme littéraire». Ainsi donc l'existence des courants, écoles ou groupes était non seulement admise mais même encouragée.

Pendant vers la fin des années 20, le sectarisme de l'organisation puissante de la RAPP (Association des Écrivains Prolétaires et Révolutionnaires de Russie) a commencé à exercer une influence de plus en plus néfaste, voulant exclure de la vie culturelle les autres courants. C'est sur la base de cette expérience que le Comité Central a décidé la création d'associations unitaires dont les membres peuvent se recruter parmi les artistes «qui appuient le pouvoir soviétique et qui essaient de participer à l'édification socialiste». Le but de cette réorganisation fut donc, du moins au début, la liquidation d'un certain sectarisme et l'élargissement des bases de la vie culturelle.

Dans ces conditions, la théorie du réalisme socialiste pouvait être élaborée à l'intérieur de la vie culturelle. Après 1917, les écrivains et les artistes restés en Union Soviétique se sont déclarés solidaires avec le nouveau pouvoir, ce qui ne voulait pas dire qu'ils étaient d'accord entre eux en ce qui concerne leurs conceptions esthétiques. Malgré ces différences, le problème du réalisme revient souvent dans les discussions et il est exposé par des groupes fort différents. En 1918, le *Proletarski Sbornik* publie un manifeste des adeptes du Proletkoul't: «Nous nous rangeons fermement sous le drapeau du réalisme, mais non pas sous le drapeau d'un réalisme passif, sans foi et exhalant l'odeur de la mort mais sous celui d'un réalisme actif, optimiste.» Le futuriste d'autrefois, Maïakovski, décidant en 1923 de publier une nouvelle revue, insiste sur le fait qu'il veut servir «le réalisme tendancieux». Les adeptes du Proletkoul't et les anciens futuristes étaient d'accord pour liquider ce qu'ils appelaient la culture bourgeoise, et pourtant ils se sont déclarés en faveur d'un certain réalisme.

Un défenseur de l'héritage du passé, A. Tolstoï, condamne en 1924 après son émigration, l'esthétisme bourgeois et il prône la nécessité d'un «réalisme monumental». En 1926 Lounatcharski salue la naissance de ce qu'il appelle le «réalisme social». L'année suivante la RAPP parle d'un «réalisme



prolétaire artistique nouveau qui intègre les valeurs de la littérature mondiale, mais qui s'engage dans des voies spéciales». A. Fadeïev, un des théoriciens de ce courant, considère que le prolétariat doit avoir une école ou méthode spéciale qui pourrait être appelée «matérialiste dialectique». En 1929, la revue *Oktiabre* préfère parler d'un réalisme prolétaire qui «ne doit pas présenter l'image statique des épisodes isolés de la vie mais le développement dialectique des processus et des types . . . Au point de vue idéologique la matière socialement valable de l'œuvre doit être pénétrée de la vision du monde prolétarienne». Gorki reste pendant longtemps l'adepte de ce qu'il appelle «romantisme révolutionnaire» mais, au début des années 30, il pense pouvoir accepter la notion du réalisme.

Ces écoles et courants interprètent le réalisme à leur guise, mais ils sont d'accord pour dire que l'art nouveau doit refléter et changer la réalité. A quoi sert l'art et à qui appartient-il ? Ce sont ces problèmes-là qui intéressent les artistes, quand ils parlent de réalisme.

Comme nous avons vu, le Parti Communiste de l'Union Soviétique ne voulait pas prendre position dans les querelles esthétiques. En 1925, la résolution du parti déjà citée déclare que «l'époque va certainement créer un style qui lui corresponde, mais elle le fera par d'autres moyens (c'est-à-dire non pas en assurant une situation de monopole à un groupe) et de toute façon la question n'est pas encore mûre pour être tranchée». Ce n'est qu'au moment où l'on discute la question des associations unitaires que les organes compétents du parti pensent aux prolongements esthétiques de cette décision. de caractère politique.

A l'élaboration des statuts des unions prennent part écrivains, artistes, théoriciens et hommes politiques. Dans ce travail ils essayent de tenir compte des résultats obtenus, des discussions théoriques et des écrits de caractère esthétique de Marx, d'Engels et de Lénine, qui viennent d'être publiés. Selon les divers témoignages, c'est I. Gronski, rédacteur en chef du journal *Izvestia* et puis de la revue *Novi Mir*, qui propose à Staline le terme de «réalisme socialiste», comme dénomination de l'art nouveau, parce que, selon lui, il correspond mieux aux exigences de la politique et de l'esthétique marxiste que «la méthode créatrice matérialiste dialectique», employée très souvent par les théoriciens de la RAPP. Cette proposition est acceptée par Gorki et d'autres écrivains qui prennent part aux débats se prolongeant encore pendant plus de deux ans. L'atmosphère de ces discussions est bien rendue par l'allocution que le même Gronski a prononcée le 20 mai 1932 devant les représentants des cercles de création littéraires de Moscou : «Jusqu'à ces derniers temps on a beaucoup parlé de méthode d'une façon abstraite, scolastique . . . Il faut poser la question de la méthode non pas d'une façon abstraite et non pas pour dire que l'écrivain doit d'abord suivre un cours de matérialisme dialectique pour qu'il puisse écrire ensuite. L'exigence fondamentale que nous devons formuler

à l'égard des écrivains est la suivante: écrivez le vrai, reflétez d'une façon fidèle notre réalité qui en elle même est dialectique. C'est pour cela que la méthode fondamentale de la littérature soviétique est le réalisme socialiste.»<sup>11</sup> Ces quelques phrases prouvent qu'à cette époque on a opposé la théorie du réalisme socialiste à la conception sectaire, de caractère purement politique et idéologique de la RAPP et qu'on voulait créer par là les bases esthétiques d'une unité plus large.

Dans les autres branches de l'art on a suivi l'exemple des écrivains, en tenant compte, tant bien que mal, des particularités de chacune d'entre elles. C'est ce qui explique en partie le «littéraro-centrisme» de la théorie du réalisme socialiste.

Tout ce que nous venons de dire démontre que le réalisme socialiste s'est développé d'une façon organique dans l'art soviétique, et sa déformation ultérieure ne contredit pas cette vérité historique.

Le réalisme socialiste en tant que théorie se répand dans les autres pays sous la pression de l'évolution interne sociale et artistique et sous l'influence de la seconde conférence des «écrivains prolétaires et révolutionnaires» de Kharkov qui a pris position au sujet des divers courants des littératures nationales. Peu après cette conférence furent publiés les écrits relatifs à la littérature de Marx, d'Engels et de Lénine et les premiers commentaires les concernant de M. Lifchitz, de Gy. Lukács et de J. Fréville. En Allemagne, où en 1927 on a créé une Association d'écrivains prolétaires et révolutionnaires (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller), le problème du réalisme fut posé en 1931, quand la revue de l'organisation a commencé à publier les études de Gy. Lukács. A ce sujet une discussion intéressante s'engage entre Gy. Lukács, J. R. Becher, Anna Seghers et Bertolt Brecht sur laquelle on reviendra. En France H. Barbusse, J. R. Bloch et surtout Aragon discutent du problème du réalisme. En 1935 Aragon publie un recueil d'études sous le titre *Pour un réalisme socialiste* où il déclare être l'allié et le compagnon d'armes de la classe ouvrière qui veut connaître la réalité parce qu'il n'a rien à cacher. En Angleterre et aux Etats-Unis, les premiers ouvrages théoriques sont publiés par C. Caudwell et R. Fox. En Europe Centrale l'activité des théoriciens tchèques et polonais retiennent surtout l'attention, parce qu'ils essayent d'allier le réalisme socialiste à l'avant-garde. La *Literatur der Weltrevolution* (plus tard *Internationale Literatur*) commence à diffuser les études de Gorki, de Lukács, de Becher sur le réalisme socialiste. C'est ainsi qu'à partir des années 30, partout dans le monde, cette tendance est considérée comme la manifestation artistique du mouvement ouvrier révolutionnaire.

### Les caractéristiques du réalisme socialiste

Définissant le but de l'humanisme révolutionnaire, Marx et Engels déclarent que «si ce sont les circonstances qui forment l'homme, il faut rendre les circonstances humaines». Organiquement lié à cette entreprise de libération de l'homme, l'art selon la conception marxiste, doit servir à la prise de conscience de l'homme et contribuer par là au changement des circonstances dans lesquelles nous vivons. Ce but ne peut être réalisé si l'art s'éloigne de la réalité, s'il ne saisit pas les tendances fondamentales de l'évolution, s'il n'essaye pas d'exercer une influence sur les masses les plus larges de la société. Rester fidèle à la réalité, la faire connaître et contribuer à son changement, telles sont donc les caractéristiques essentielles de l'art nouveau.<sup>12</sup>

#### 1. L'art et la réalité

Une des catégories fondamentales de l'épistémologie marxiste est la *théorie du reflet* où «reflet» veut dire processus à l'aide duquel l'homme perçoit le monde extérieur, assimile ses effets, construit ainsi des modèles à la place des objets afin de faciliter son orientation dans le monde, afin de le connaître et de le comprendre. Ces modèles sont les résultats de l'activité humaine, mais ils ne sont pas indépendants de la réalité objective, puisque c'est le contenu des objets du monde extérieur qui est présent dans les différentes formes, modes et sur les divers plans de l'analogie. Le problème du reflet et, avec lui, celui du modèle sont étroitement liés au rapport dialectique entre l'*essence* et le *phénomène*. Comme on le sait, l'essence est l'ensemble des qualités et des relations les plus durables de l'objet, ensemble qui détermine la genèse, le caractère et la direction du développement de l'objet. L'homme arrive à connaître l'essence à travers les phénomènes qui se caractérisent par des qualités et des relations multiples, extérieures, changeantes et immédiatement perceptibles de l'objet.

A ce propos nous ne devons pas oublier les rapports qui existent entre l'*objet* et le *sujet* et qui influencent le caractère particulier du reflet de la réalité. Nous appelons objet la chose, le phénomène extérieur, en général le monde, qui existe indépendamment de notre conscience. Le sujet est l'homme actif, voulant connaître ce monde, possédant conscience et volonté. L'objet et le sujet sont étroitement liés l'un à l'autre et la connaissance du monde extérieur n'est pas indépendante du sujet qui choisit les phénomènes, décèle leurs qualités et leurs rapports et construit un modèle de la réalité ainsi perçue et assimilée.

La réalité est reflétée autrement dans la science et dans l'art. Dans la *science*, le reflet apparaît sous forme de thèse générale déduite de cas particuliers, sous forme de concept abstrait dans l'élaboration duquel le sujet joue un rôle limité. Par contre, dans *l'art* le général se présente à travers des cas

particuliers et sous une forme plus ou moins imagée qui exige une intervention essentielle du sujet.

C'est la théorie du reflet qui nous mène à la notion du *réalisme*. Prenant comme point de départ les catégories générales du matérialisme dialectique et l'exemple des grandes œuvres classiques, les théoriciens du marxisme ont toujours soutenu que le réalisme n'est pas un courant artistique mais une tendance générale de l'art dont la caractéristique principale est la recherche d'une présentation aussi «totale» que possible de la réalité. Quand Engels déclare que «le réalisme . . . suppose outre l'exactitude des détails, la représentation exacte des caractères typiques dans les circonstances typiques,»<sup>13</sup> il pense non seulement à l'œuvre de Balzac et au réalisme critique du XIX<sup>e</sup> siècle, mais surtout à une certaine image de la réalité. Mehring et Plékhanov, tout en combattant le décadentisme, l'impressionnisme et le naturalisme, défendent, eux aussi, la nécessité d'une vision essentielle du monde. Lénine, qui a élaboré la théorie du reflet, a considéré que les meilleurs romans de L. Tolstoï reflètent les caractéristiques essentielles de la réalité russe du XIX<sup>e</sup> siècle et c'est ce qui constitue leur valeur esthétique.

Ainsi donc nous pouvons affirmer que la théorie marxiste a toujours considéré l'art comme un moyen de connaissance et que le principe du réalisme découle de cette conception. Il est vrai qu'on a souvent déformé l'idée du reflet. Les adeptes du «grand réalisme», défendant les valeurs du passé et luttant contre le schématisme, ont érigé en exemple l'art du XIX<sup>e</sup> siècle et ont par là alimenté un certain conservatisme. Tout en se servant d'une conception utilitariste de la fonction sociale de l'art et des idées de Gorki sur le romantisme révolutionnaire, le dogmatisme a imposé aux artistes l'illustration des thèses de sa politique, ce qui a conduit à un déséquilibre dans les rapports entre politique, art et réalité. Aujourd'hui certains soutiennent qu'il faut rejeter la théorie du reflet parce qu'elle signifie imitation ou bien qu'il faut la comprendre autrement qu'à l'époque de Marx, d'Engels ou de Lénine. Citant à l'appui de leur thèse les résultats obtenus dans le domaine des sciences et les innovations des courants d'avant-garde, ils prêchent une 'modernité' qui veut mettre en relief l'autonomie plus ou moins absolue du créateur par rapport à la réalité objective ou ils soutiennent un «activisme» qui ne reconnaît pas la priorité de la réalité objective.

Les discussions portent aussi sur la conception du réalisme en tant que phénomène historique. Certains soutiennent que le réalisme au point de vue historique ne peut pas être considéré comme une *méthode* artistique, mais plutôt comme un style. Cette conception ne tient pas compte du fait que la méthode, considérée comme un procédé apte à découvrir et à nous présenter le réel, est, elle aussi, historiquement déterminée. L'objet de l'art, la réalité, est située dans le temps, le sujet, l'artiste est conditionné lui aussi, par le «moment». Tout cela ne veut pas dire qu'on ne doive pas chercher les rap-

ports particuliers qui existent entre le réalisme en tant que méthode et les différents courants artistiques. Une telle recherche s'impose d'autant plus que la confusion est grande à ce sujet.

La catégorie centrale de la méthode réaliste est le *typique* qui ne peut pas être identifié avec le général ou le moyen, mais qui est le trait d'union entre le général et l'individuel; il est ce qu'on peut appeler le spécifique au point de vue de la présentation de la réalité. Le typique se manifeste dans les caractères, dans le choix des situations et dans l'action. C'est à l'aide du typique que l'artiste peut saisir d'une façon «totale» — et ici il s'agit d'une totalité intensive et non pas extensive — les traits essentiels de la réalité. Si l'artiste exagère du côté du général, c'est-à-dire si sa représentation de la réalité devient conceptuelle et par conséquent abstraite, il aboutit au schématisme. S'il est trop lié au cas individuel, il ne peut pas éviter les écueils d'un subjectivisme outré. En effet, ce qui caractérise le typique dans l'art, c'est son caractère concret, sensuel, imagé.

A propos du typique et de ses caractéristiques la discussion continue entre les théoriciens marxistes. Certains sont d'avis que le typique ne peut pas être lié à des normes qui ont été produites par le réalisme critique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le typique est une catégorie changeante, son caractère concret, imagé ou total diffère d'une époque à l'autre et il y a des différences qui résultent des particularités des diverses branches et genres de l'art. Il est hors de doute que dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle on trouve des courants qui cultivent l'abstraction, l'allégorie, un certain intellectualisme et qui par là s'approchent plus du reflet scientifique qu'artistique de la réalité.

Ces discussions sont liées aux problèmes de la forme aussi. Selon la conception marxiste, c'est le *contenu* qui a la priorité sur la *forme*, ce qui ne veut pas dire que la forme n'exerce aucune influence sur le contenu. Certains théoriciens marxistes distinguent la forme intérieure et extérieure. La première comprend la formation du caractère, la composition et le mode de déroulement de l'intrigue. La seconde contient des éléments qui sont liés au langage, au genre et au style individuel. La forme intérieure dépend avant tout de la conception du typique. Le manque de caractères ou d'action dans certains romans ou pièces de théâtre du XX<sup>e</sup> siècle est la preuve d'une différence de vision du monde et de conception esthétique. La forme extérieure, qu'on peut appeler aussi technique, n'est pas sujette nécessairement à un courant artistique déterminé. Ainsi les innovations d'un Proust, d'un Kafka ou d'un Joyce dans le domaine de la technique ont été utilisées par des écrivains réalistes socialistes aussi. Evidemment cela ne veut pas dire que la technique ne peut aucunement influencer la forme intérieure et par là l'image de la réalité présentée par l'oeuvre. Tout ce que nous venons de dire s'applique avant tout à la prose et au théâtre, la poésie ayant des critères quelque peu différents.

Dans ce qui précède, j'ai essayé de mettre en relief les points de discussion de l'esthétique marxiste au sujet de l'interprétation du réalisme. Malgré ces conceptions souvent opposées, nous pouvons affirmer que les vues convergent en ce qui concerne le contenu des catégories essentielles. Pour tous les artistes et théoriciens marxistes l'art est le reflet de la réalité dont l'exigence principale est l'«*homocentrisme*». Cet homme, qui est le principal sujet de l'art, n'est pas un individu isolé, il vit dans la société. C'est pourquoi l'artiste réaliste n'oublie jamais les *rappports* qui existent *entre l'individu et la société*. La réalité est *historique* et ses changements sont déterminés par des lois et des tendances qui influencent le sort de la société et de l'individu aussi. L'historicité, conçue comme un processus dialectique, est une caractéristique de la conception marxiste de l'art. Enfin, on convient généralement que l'homme ne peut se libérer des contraintes imposées par la nature et par un ordre social inique ou imparfait que dans le cas où il prend conscience de son existence et des véritables chemins qui mènent vers la liberté. L'art doit favoriser cette *prise de conscience*, il a donc une fonction de libération. Ces caractéristiques distinguent d'une façon claire l'art réaliste socialiste des autres tendances artistiques du XX<sup>e</sup> siècle et elles peuvent être considérées comme les fondements de sa théorie.

## 2. *Art et vision du monde*

«Marxiste est celui qui pense et écrit d'une façon consciente ce dont l'exécution est imposée par l'histoire au prolétariat.»<sup>14</sup> Cette formule d'Attila József attire l'attention sur le fait qu'une vision consciente du monde, qui implique l'union étroite de la théorie et de la pratique, est une condition *sine qua non* de l'art nouveau. Maïakovski affirmait la même chose en 1926, quand il déclarait qu'il est plus important pour le poète de connaître la théorie de l'économie politique et la vie véritable, d'étudier d'une façon approfondie l'histoire scientifique que de lire les manuels scolastiques des professeurs idéalistes, amateurs de veilleries.<sup>15</sup> Quand Bertolt Brecht formule sa conception du réalisme, il insiste sur les catégories fondamentales de l'idéologie marxiste: «Le réalisme, c'est découvrir les rapports de causalité de la société; dénoncer les idées dominantes comme idées de la classe dominante; écrire, en s'appuyant sur la position de la classe qui sait trouver la solution la plus universelle aux maux les plus opprimants de la société humaine; insister sur le moment de l'évolution».<sup>16</sup> Ces prises de position artistiques suffisent à prouver l'importance que les créateurs eux-mêmes attribuent au caractère conscient de la vision du monde, à l'acceptation et à l'assimilation de l'idéologie marxiste.

Cependant, la nature des rapports entre l'idéologie et le réalisme a été et est encore un sujet de discussion. A la fin des années 1930, Gy. Lukács et ses adeptes<sup>17</sup> se trouvaient aux prises avec certains théoriciens qui autrefois défendaient les positions du Proletkoul't et qui essayaient d'établir un rapport

direct entre l'idéologie marxiste et la valeur artistique. Dans cette discussion Lukács a défendu la thèse du «triomphe du réalisme» qui remonte à Engels: «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* le caractère inéluctable de la chute de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits, comme des hommes qui ne méritaient un meilleur sort; qu'il ait *vu* les vrais hommes de l'avenir justement où l'on pouvait les trouver à l'époque, c'est cela que je considère comme un des plus grands mérites du réalisme et l'une des plus grandes particularités du vieux Balzac.»<sup>18</sup> Il est vrai que la vision du monde de Balzac était bien contradictoire: éléments réactionnaires et progressistes s'y mêlaient. Cependant ces contradictions se retrouvent non seulement dans ses écrits théoriques et dans sa vision du monde personnelle mais aussi dans la *Comédie humaine* où l'utopie réactionnaire est mêlée à une description très critique de la société bourgeoise.<sup>19</sup>

Souvent aussi, les tenants du «triomphe du réalisme» font état du jugement que Lénine porte sur l'œuvre de L. Tolstoï. En effet, il reconnaît que le grand écrivain russe a su donner une peinture réaliste de la Russie agraire de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant il attire expressément l'attention des prolétaires sur le caractère réactionnaire de la prophétie de Tolstoï: «Le peuple russe — écrit-il — n'obtiendra sa libération que lorsqu'il aura compris qu'il doit apprendre à lutter pour une vie meilleure non chez Tolstoï, mais dans la classe dont Tolstoï n'a pas compris le rôle.» Là aussi, il s'agit d'une idéologie contradictoire qui donne naissance à une œuvre pleine de contradictions. D'ailleurs Lénine attire l'attention sur le fait que dans le cas de Tolstoï il ne s'agit pas uniquement de contradictions personnelles: «Les contradictions dans les vues de Tolstoï ne sont pas celles de sa pensée strictement personnelle; elles sont le reflet des conditions et des influences sociales, des traditions historiques, au plus haut point complexes et contradictoires, qui ont déterminé la psychologie des différentes classes et des différentes couches de la société russe à l'époque *postérieure* à la réforme, mais *antérieure* à la révolution.»<sup>20</sup>

Je ne nie pas que la perception de la réalité telle qu'elle s'opère à travers la sensibilité de l'artiste ou que son intuition puisse renforcer certains éléments de son idéologie, (qui d'ailleurs n'est pas seulement politique) et que cette influence puisse aller dans le sens du réalisme dans le processus de création. Je reconnais volontiers que la théorie du «triomphe du réalisme» a pu servir à un moment donné la politique du front populaire dans l'art et a pu contrebalancer, dans une certaine mesure, l'influence du dogmatisme. Mais je nie la possibilité d'une opposition radicale entre vision du monde personnelle et entre celle de l'œuvre.

A notre époque, la question du caractère conscient de la vision du monde est une exigence d'autant plus importante que la lutte idéologique s'intensifie dans le domaine de l'art aussi. L'intellectualisme devient une des caractéris-

tiques de l'art moderne et il influence même les courants les plus traditionnels. L'exemple de l'existentialisme ou du „nouveau roman“ est suffisamment connu. Avec cela, je ne veux pas nier que même à l'heure actuelle on puisse trouver, surtout dans certains domaines de l'art, liés plus indirectement à l'idéologie, des artistes qui avec une vision du monde peu consciente ou très contradictoire réussissent à créer des oeuvres humanistes ou même socialistes. Seule une typologie, qui tiendrait compte de certains critères psychologiques, idéologiques et esthétiques, pourrait nous rapprocher d'une solution satisfaisante de ce problème extrêmement complexe.

Dans certaines périodes de l'évolution, on a pensé que l'acceptation de l'idéologie marxiste suffisait à elle seule à créer un art nouveau. Cet esprit doctrinaire fut désavoué par le développement artistique lui-même. Les expériences acquises au cours des dernières décennies et les crises subies par les créateurs eux-mêmes ont bien prouvé que l'artiste doit confronter la théorie avec la réalité. Mais cette nécessité ne découle-t-elle pas d'une façon naturelle de l'acceptation de l'idéologie marxiste?

### 3. *L'art et la société*

Marx et Engels, tout en condamnant la poésie à tendance sentimentale et moralisatrice de leur époque, n'ont pas cessé d'insister sur la fonction sociale de l'art. Dans une lettre adressée à Minna Kautsky, Engels déclare à ce propos: «Je ne suis absolument pas opposé à la poésie à tendance en tant que telle. Le père de la tragédie, Eschyle, et le père de la comédie, Aristophane, furent tous deux des poètes à tendance marquée, ainsi que Dante et Cervantès, et le plus grand mérite de *Cabale et amour* de Schiller, c'est d'avoir été le premier drame allemand à tendance politique. Les Russes et les Norvégiens modernes, qui font d'excellents romans, sont tous des poètes à tendance. Mais je suis d'avis que la tendance doit naître de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'il faille pour autant en faire le centre d'intérêt ou fournir au lecteur la solution historique future des conflits historiques décrits.»<sup>21</sup> Il soutient que la tâche principale de la littérature à tendance est de dénoncer le mensonge -et d'éveiller l'esprit critique: «Un roman à tendance socialiste — écrit-il — 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>22</sup> Engels lutte contre les solutions faciles, puisqu'il est convaincu que, seules, des œuvres de valeur peuvent servir la cause du prolétariat. C'est pourquoi il insiste sur le fait que «la tendance doit naître de la situation et de l'action elle-même» et qu'il demande que «les opinions de l'auteur demeurent cachées». Marx a déjà reproché à Lassalle une déformation de la conception de l'art à propos de sa pièce



de théâtre *Sickingen* et le conseil qu'il lui donne est très significatif et se rapproche de l'idée d'Engels: «Tu aurais dû . . . automatiquement suivre davantage l'exemple de Shakespeare, alors que je considère comme ta faute la plus importante de suivre l'exemple de Schiller, c'est-à-dire de transformer les individus en simples porte-parole de l'esprit du temps.»<sup>23</sup> Cette conception de la littérature à tendance est étroitement liée à la théorie du reflet de la réalité, mais elle s'explique aussi par les conditions historiques: jusque là, la classe ouvrière n'a pas inspiré d'œuvres de valeur, excepté peut-être un certain nombre de poésies. D'ailleurs, quand il s'agit des poètes-ouvriers, Marx et Engels ne cessent de faire leur éloge et ils encouragent la naissance d'une littérature militante.

Les vues de Lénine sur la "littérature de parti" ne contredisent pas les fondements théoriques du réalisme, mais elles correspondent à un autre stade d'évolution du mouvement ouvrier et de l'art qui le reflète. Dans l'article déjà cité sur *l'Organisation du parti et la littérature de parti*, Lénine écrit: «La littérature doit devenir une partie de la cause générale du prolétariat, „une roue et une petite vis' dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de toute la classe ouvrière.»<sup>24</sup> Certains prétendent que Lénine ne voulait appliquer cette idée qu'à la presse et qu'elle n'a rien à faire avec la littérature. Des critères intérieurs et extérieurs prouvent qu'il a utilisé la notion de *l'esprit de parti* dans un sens très large. En effet, à la fin du mois de novembre et au début de décembre 1905, Lénine a écrit un article intitulé *Le parti socialiste et le révolutionnarisme hors-parti*, où il oppose le *principe de parti* à l'attitude dite révolutionnaire de certains intellectuels qui voulaient rester en dehors du parti: «Le principe de parti rigoureux — écrit-il — est l'*accessoire* et le résultat de la lutte des classes extraordinairement développée, c'est une idée socialiste. Rester en dehors du parti, c'est une idée bourgeoise, même sous sa forme prétendue révolutionnaire. Le principe de parti veut dire qu'on peut assurer la victoire dans la lutte entre les classes que d'une façon organisée, à l'aide du parti.»<sup>25</sup> *L'esprit de parti* est donc le *principe de parti* appliqué à la littérature. Ajoutons que certains qui parlent de l'esprit de parti oublient de citer un autre passage qui figure dans l'article de Lénine sur la littérature et qui est non moins important: «Il est indiscutable que la littérature se prête moins que toute autre chose à une égalisation mécanique, à un nivellement, à une domination de la majorité sur la minorité. Il est indiscutable qu'il faut absolument, dans ce domaine, assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée et à l'imagination, à la forme et au contenu.»<sup>26</sup>

Outre cet argument intérieur nous pouvons évoquer la discussion qui a suivi la publication de cet article de Lénine et à laquelle prit part entre autres le poète symboliste V. Brioussov, qui plus tard adhéra au parti com-

muniste. Défendant la liberté de la parole, il déclare dans sa réponse adressée à Lénine: «Pour nous autres la liberté de la recherche est la chose la plus chère, même dans le cas, où elle conduirait à la destruction de notre croyance et de nos idéals.»<sup>27</sup>

En 1905 Lénine, a mis en relief surtout le caractère organisé de la lutte à laquelle la littérature, elle aussi, devait participer. Après la Révolution d'Octobre il a insisté surtout sur les rapports idéologiques et politiques qui existent entre le parti et la littérature. Dans sa discussion avec A. Bogdanov et les représentants du Proletkoul't, qui voulaient créer «des formes socialistes immédiates de pensée, de sentiment et de vie» et refusaient l'héritage du passé, Lénine expose un programme cohérent de la révolution culturelle. Il pose comme condition préalable que «toute organisation de l'enseignement, tant dans le domaine de l'instruction politique en général, que plus spécialement dans celui de l'art, doit être pénétrée de l'esprit de la lutte de classe du prolétariat pour la réalisation victorieuse de sa dictature . . .» La thèse suivante regarde le problème de l'idéologie: «Une expérience entière de l'histoire contemporaine et plus particulièrement la lutte révolutionnaire . . . ont prouvé indiscutablement que la conception marxiste est la seule expression juste des intérêts, de l'attitude et de la culture du prolétariat révolutionnaire . . .» Il adopte une attitude dialectique face à la continuité et la discontinuité dans la culture: «Le marxisme s'est acquis une importance historiquement mondiale en tant qu'idéologie du prolétariat révolutionnaire, du fait que loin de rejeter les conquêtes les plus précieuses de l'époque bourgeoise, il a, au contraire, assimilé, en le transformant tout ce qu'il y avait de précieux dans le développement plus de deux fois millénaire de la pensée et de la culture humaine. Seul le travail ultérieur sur cette base et dans ce sens, animé par l'expérience pratique de la dictature du prolétariat, lutte finale contre toute exploitation, peut être reconnue comme constituant le développement d'une culture véritablement prolétarienne.»<sup>28</sup> La nouvelle société attend donc de l'art qu'il aide la lutte de la classe ouvrière, qu'il accepte la conception marxiste du monde et qu'il continue tout ce que l'humanité a produit de précieux.

La majorité des écrivains et des artistes soviétiques a adopté la conception de Lénine relative à l'esprit de parti dans la littérature et dans l'art. Certains d'entre eux ont même établi un rapport direct entre l'activité littéraire et son utilité politique: Maïakovski, Meyerhold, Eisenstein, D. Moor, et beaucoup d'autres ont mis leur art au service de la révolution dans les temps les plus difficiles.

A ce propos il est curieux de voir que certains essayent d'opposer à la prétendue rigidité de Lénine le «libéralisme» de L. Trotski en matière de littérature et d'art. Or, dans la série d'articles que Trotski a publiée sur les rapports de la littérature et de la révolution en 1923, il a constaté que la nouvelle société n'a pas produit une littérature vraiment nouvelle, tout ce qu'elle a fait c'est

d'avoir continué les traditions bourgeoises. «L'art s'est révélé impuissant — écrit-il — comme toujours au début d'une grande époque.» L'art nouveau devrait être «réaliste, actif, collectiviste de façon vitale, et rempli d'une confiance illimitée dans l'avenir», mais ce qu'on produit en Union Soviétique, ne correspond pas à cet idéal. Les idées de Trotski sur l'art découlent de sa conception politique selon laquelle le socialisme ne peut pas être édifié en un seul pays et d'une attitude sectaire à l'égard de la culture. Déjà en 1923 A. Lounatcharski a réfuté cette argumentation qui loin de respecter la liberté de création — comme certains le prétendent — pouvait être la source de toutes les intolérances.<sup>29</sup>

Avant que la politique dogmatique ait exercée son influence néfaste sur le développement de l'art nouveau, une discussion internationale a commencé au sujet de l'interprétation de l'esprit de parti. Dans cette discussion l'esthéticien hongrois György Lukács, tout en s'opposant à la conception subjectiviste de Mehring et de Trotski et de leur interprétation de la "tendance", affirme que «la présentation dialectiquement juste et artistiquement valable de la réalité exige l'esprit de parti de la part de l'écrivain». Mais qu'est-ce que c'est que l'esprit de parti? «L'esprit de parti suscite l'attitude qui permet à l'écrivain de connaître et de représenter le processus global comme le moteur de la totalité concentrée, comme une reproduction durable sur un plan plus élevé des contradictions dialectiques qui lui servent de fondement.»<sup>30</sup> La plupart des écrivains allemands trouvent que l'avènement du fascisme en Allemagne contredit une telle conception «indirecte» de l'esprit de parti et Bertolt Brecht n'hésite pas à déclarer en 1939 que pour Lukács «c'est le simple plaisir artistique qui est important et non pas la lutte, l'issue et non pas le processus de l'évolution».<sup>31</sup> La discussion a repris après 1948, mais à cette époque Lukács s'est trouvé déjà en face d'une politique culturelle qui exigeait de la littérature et de l'art l'illustration de ses thèses dogmatiques.<sup>32</sup>

Aujourd'hui nous pouvons dire que le choix n'est pas entre l'utilitarisme politique et une interprétation abstraite de l'esprit de parti. Le contenu de la notion de l'esprit de parti change d'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une formation sociale à l'autre. Dans les pays socialistes européens l'esprit de parti veut dire: servir, surtout d'une façon indirecte, à l'aide des moyens artistiques, le développement de la conscience nouvelle. Dans d'autres pays et surtout dans les pays où on lutte à la fois pour l'indépendance nationale et pour le progrès social, la littérature et l'art peuvent jouer un rôle politique plus immédiat. D'ailleurs la nature des rapports entre les exigences de la société exprimées par la politique et l'art dépend aussi des caractéristiques des différents domaines de l'art.

Le problème de l'esprit de parti est étroitement lié à l'orientation donnée à la littérature et à l'art par le parti, à sa politique culturelle. Lénine a considéré que «orientation» désigne l'influence politique et idéologique que la politique peut exercer sur l'art et il a refusé de prendre parti dans les querelles

esthétiques. Vers la fin des années 30, invoquant des intérêts réels et supposés de la nouvelle société, la politique est intervenue directement et par des moyens administratifs dans la vie culturelle, exigeant en matière artistique l'application d'un système de normes fondé sur une interprétation déformée du réalisme socialiste et sur un certain goût du public. Cette tendance fut appuyée par des courants ou groupes artistiques qui ont réussi de cette façon à se créer des situations de monopole. Après 1956 un changement est intervenu de ce point de vue aussi et l'orientation du parti s'exerce aujourd'hui surtout par des moyens politiques et idéologiques.

Ce qui rend la situation très compliquée dans ce domaine, c'est que l'Etat socialiste, dans le cadre de la révolution culturelle, intervient lui aussi par des moyens politiques, financiers, administratifs (et organisationnels) afin de favoriser les tendances socialistes ou humanistes et d'empêcher la diffusion d'ouvrages qui sont considérés comme nuisibles au point de vue de la politique, de la morale ou du goût. Les rapports étroits qui existent entre le parti et l'Etat empêchent souvent une délimitation exacte des fonctions et des méthodes et conduisent à des conflits entre les écrivains et les artistes et la politique culturelle. Malgré ces contradictions, on peut bien dire que la politique culturelle des Etats socialistes a favorisé la diffusion des grandes œuvres du passé, elle a aidé des écrivains et d'artistes de talent et a cherché à propager des ouvrages contemporains humanistes et socialistes.

Tout cela prouve qu'un modèle nouveau de culture est né dans les pays socialistes où les rapports entre émetteurs, transmetteurs et récepteurs ne sont pas les mêmes que dans le capitalisme. Les nouveaux rapports s'élaborent difficilement, mais les résultats acquis dans le domaine de la création et de la diffusion de l'art sont les preuves d'un changement et d'une importance historique.

### Courants, branches, genres

Le développement artistique de ce demi-siècle a prouvé que le réalisme socialiste est loin d'être une «école» uniforme. On peut y distinguer deux *types* principaux de l'évolution: l'un qui continue le réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui «le conserve en le dépassant». Ce type de réalisme socialiste a occupé une place dominante en Union Soviétique à partir de la fin des années 20 et, de ce fait, il a influencé l'évolution de l'art dans les autres pays socialistes et dans le mouvement ouvrier international. L'autre type a sa source dans les mouvements d'avant-garde des années 20 et ses représentants, puisant leur inspiration dans le surréalisme, le futurisme et l'expressionnisme, ont cherché à élaborer une nouvelle tendance artistique. Ce type de littérature et d'art socialiste fut relégué

à l'arrière-plan par la politique dogmatique mais aujourd'hui, en réaction contre cette période, l'intérêt de jeunes se porte surtout vers lui.

Dans la formation des différents types et courants la *tradition nationale* a joué un rôle très important. Ainsi par exemple en Tchécoslovaquie les mouvements d'avant-garde ont été beaucoup plus forts qu'en Hongrie et des surréalistes, comme V. Nezval ont apporté d'autres éléments à l'art nouveau que leurs collègues hongrois, qui se sont inspirés surtout du réalisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Quand les artistes français ont discuté en 1936 du réalisme, ils ne pouvaient pas renoncer aux traditions de l'école de Paris. En Union Soviétique, par contre, malgré certaines innovations de l'avant-garde des années 20, c'est la tradition de I. Repin et des *peredvizniki* qui s'est imposée. En Europe Orientale la musique nouvelle a fait appel au folklore, en Europe Occidentale on a tenu compte de la culture musicale de la classe ouvrière et des nouveaux courants d'avant-garde.

Les différences s'expliquent aussi par certaines caractéristiques des *genres*. Certains genres ont un caractère idéologique beaucoup plus prononcé que les autres et des innovations y sont acceptées très vite, tandis que dans d'autres une certaine tradition se maintient plus longtemps. La poésie militante de Maïakovski où l'on ressent l'influence du futurisme et des affiches de caractère expressionniste pendant la révolution et la guerre d'intervention a été hautement appréciée. Par contre, dans le roman ou dans l'art du portrait, le goût du grand public, formé sur des exemples classiques, s'est montré beaucoup plus conservateur et il a déterminé aussi les chemins de la création.

Un troisième critère de différenciation est la spécificité qui caractérise les différentes *branches de l'art*. C'est la littérature qui a su le plus rapidement saisir, grâce à son caractère idéologique ouvert, l'essentiel des grandes tendances d'évolution provoquées par la révolution. Dans ce domaine, malgré les ravages du dogmatisme, des courants fort différents se sont développés. Au théâtre les innovations de type avant-gardiste de Meyerhold et la conception classique de Stanislavski ont vécu ensemble et malgré une période de tentative d'uniformisation, la concurrence qui a existé entre elles a repris dans ces dernières années. Au cinéma le film soviétique a apporté une révolution par ses sujets tout aussi bien que par ses formes. Cependant il serait faux de prétendre que l'innovation ne fut apportée que par Eisenstein et que Dovjenko n'a pas contribué à la formation du cinéma moderne. Dans la musique la continuation de la tradition classique et l'utilisation du folklore peuvent être considérées comme une tendance assez générale. Dans les beaux-arts la situation est beaucoup plus contradictoire: l'imitation du réalisme et du naturalisme du XIX<sup>e</sup> siècle a entravé l'évolution, bien que des œuvres importantes soient nées sous l'inspiration des grands événements du socialisme. Dans l'architecture c'est la monumentalité classique qui est devenue l'idéal, quoi que ce retour au

passé n'ait été motivé ni par l'évolution sociale ni par le développement technique.

Quand nous parlons donc du réalisme socialiste, nous ne devons pas oublier que — sur une base esthétique commune — une différenciation très poussée existe au point de vue des types, courants, branches et genres.

### Résultats et perspectives

A tous ceux qui ont mis en doute l'existence du réalisme socialiste en tant que tendance artistique nous avons cherché à donner une réponse. Le Klim Sanguine de Gorki, le Don paisible de Choloikhov, le Golgotha d'A. Tolstoï, la poésie de Maïakovski, d'Éluard, d'Aragon, d'Attila József, le théâtre de Brecht, la sculpture de Moukhina, la peinture de Léger ou de Siqueiros, la musique de Prokofiev ou de Chostakovitch — pour ne mentionner que quelques exemples — ne sont-elles pas des œuvres artistiques de valeur incontestable? Ces écrivains et artistes ne se sont-ils pas déclarés pour un nouveau réalisme et n'ont-ils pas essayé de contribuer par des œuvres à son enrichissement? La théorie du réalisme socialiste n'est-elle pas partie intégrante de l'esthétique marxiste, qui malgré toutes les lacunes et déformations dépasse de loin au point de vue scientifique les doctrines élaborées par les courants bourgeois? Enfin peut-on assurer une fonction plus importante à l'art dans la société que celle définie par la politique culturelle du mouvement ouvrier? Nous n'avons pas essayé de nier les contradictions, les obstacles et les défauts qui ont entravé l'évolution de l'art et en général de la culture socialiste, mais nous sommes convaincus que le réalisme socialiste n'est pas mort et il continue à se développer dans des conditions nouvelles qui influenceront ses caractéristiques. En effet, le réalisme socialiste a des caractéristiques constantes et variables. Sur la base des expériences et des résultats acquis nous pouvons affirmer que les *constantes* du réalisme socialiste sont les suivantes:

1. *L'art socialiste tend à connaître et à représenter ce qui est essentiel dans la réalité;*
2. *il approche la réalité en s'appuyant sur une vision du monde scientifique;*
3. *il est actif et militant, il veut aider la formation de la société nouvelle et de l'homme qui y vit;*
4. *il cherche à contribuer à la prise de conscience de l'homme et à sa libération.*

Pour réaliser ces buts il se sert de moyens artistiques fort divers: il peut continuer les traditions, mais il est également ouvert à toutes les innovations. Ces constantes se réalisent dans des pays, régions, époques différents, elles se manifestent dans les branches et genres d'art de façon diverse. Cette différenciation produit les *caractères variables* du réalisme socialiste.

Le réalisme socialiste est-il traditionnel ou moderne? Cet art est et reste moderne puisqu'il cherche à connaître le monde tel qu'il est dans les différentes époques de l'évolution de l'humanité et parce qu'il se met au service des exploités et des opprimés, au service de la libération de l'homme. Y-a-t-il des critères plus importants de modernité?

Nous concluons avec une citation empruntée à Aragon, qui lie le développement du réalisme socialiste à la marche de l'humanité: «Nous sommes les écrivains du temps du socialisme, tous tant que nous sommes, que nous le reconnaissons ou ne le reconnaissons pas. Il y a de notre part un choix apparent dans la méthode d'écriture, le style de l'œuvre. Mais si la théorie léniniste du reflet en art est juste, et j'en suis profondément persuadé, nous reflétons nécessairement dans nos écrits la marche au socialisme de l'humanité. Que nous le voulions ou que nous ne le voulions pas. D'une façon plus ou moins déformée, plus ou moins fantastique. Le réalisme socialiste est la conception organisatrice des faits dans la littérature, du détail de l'art, qui interprète ce détail, lui donne sens et force, l'intègre dans le mouvement de l'humanité, au delà de l'individualisme de l'écrivain.»<sup>33</sup>

## NOTES

<sup>1</sup> La littérature qui se rapporte au réalisme socialiste est très riche et très contradictoire. Pour avoir une vue d'ensemble il est utile de consulter les bibliographies: Rost, G.—Schulze, H., *Der sozialistische Realismus in Kunst und Literatur. Eine empfehlende Bibliographie*, Leipzig, 1960; Букова, Ф. М. *Социалистический реализм*, Рекомендательный указатель, Ленинград, 1963. Textes: Маца, J., *Советское искусство за 15 лет*, Москва, 1933, Бродский Н. Л., Родачевский, В. Л., Сидоров Н. П., *Литературные манифесты от символизма к Октябрю*, Москва, 1929; *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland*, Berlin, 1967; Numéros spéciaux de la revue hongroise *Helikon* 2, 1965, 1—2, 1966, 2, 1967, 3—4, 1967; *A szocialista realizmus* (Le réalisme socialiste), éd. par V. Kőpeczi, vol. 1—2, Budapest, 1970 (choix de textes qui vont des socialistes utopiques jusqu'en 1965). Une vue d'ensemble historique rapide: Morawski, St., *Les péripéties de la théorie du réalisme socialiste*, Diogène, 36, 1961.

<sup>2</sup> Après Sartre, Camus et tant d'autres, Henri Arvon dans son livre sur *L'esthétique marxiste* (Paris, 1970) soutient que «sous un revêtement critico-littéraire, le réalisme socialiste représente... une conception bureaucratique et administrative de la littérature» (p. 78). Cf. encore Ermolaev, H., *Soviet literary theories, 1917—1934*, Berkeley-Los Angeles, 1963; Folejewski, Z., *Frustrations of Socialist Realism*, *Journal of Aesthetics*, June 1956. Il est curieux de voir que P. Daix, reniant ses propres convictions d'autrefois, réduit, lui aussi, le réalisme socialiste à un «art de cour». Pour arriver à ce résultat, il met en doute, en invoquant les «modèles de la connaissance», la justesse de la théorie du reflet. Action poétique, sept. 1970.

<sup>3</sup> Les discussions autour du réalisme et du réalisme socialiste ont repris en Union Soviétique après 1956. Cf. *Проблемы реализма*, Москва, 1959. Voir aussi: Aragon, L., *J'abats mon jeu*, Paris, 1959; Garaudy, R., *D'un réalisme sans rivages*, Paris, 1963; Сучков, В., *Исторические судьбы реализма*, Москва, 1967. Мясников, А. *Современные споры о вопросах социалистического реализма*, *Иностранная литература*, 3, 1968. Mehnert, G., *Aktuelle Probleme des sozialistischen Realismus*, Berlin, 1968.

<sup>4</sup> Sur l'histoire de la littérature et de l'art socialiste: *Генезис социалистического реализма в литературах стран запада*, Москва, 1965; *Национальные традиции и генезис социалистического реализма в литературах стран народной демократии*, Москва, 1965; *Пути исканий социалистического искусства в странах капитализма*, Москва, 1967; *Развитие реализма в литературах европейских стран на современном этапе*, Москва, 1966; *Социалистический реализм и художественное развитие человечества*, Москва, 1966; *За социалистический реализм в изобразительном искусстве*, Москва, 1958. Bleier, I.,

*Der Künstler und der Sozialismus*, Berlin, 1963; *Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства*, Москва, 1967. Aradi, N., *A szocialista képzőművészet története* (L'histoire des beaux-arts socialistes), Budapest, 1970; Maróthy, J., *Zene és polgár — zene és proletár* [Musique et bourgeois — musique et prolétaire], Budapest, 1966.

<sup>5</sup> La discussion de la Commune au sujet des théâtres fait déjà voir les différences des conceptions. Pour les uns c'est la police qui doit réglementer l'ordre dans les théâtres et leur direction est l'affaire des artistes (F. Pyat), pour les autres il faut appliquer une politique culturelle centralisée (E. Vaillant, L. Frankel). Cf. *Procès-verbaux de la Commune de 1871*, éd. de G. Bourgin et G. Henriot, Paris, 1945, p. 413 et les suiv.

<sup>6</sup> Cf. Ragon, M., *Histoire de la littérature ouvrière*, Paris, 1953.

<sup>7</sup> Critique littéraire et socialisme au tournant du siècle, Le mouvement social, avril—juin, 1967.

<sup>8</sup> Il est intéressant de voir quel fut le programme du Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique exposé le 18 avril 1919 par Gy. Lukács: «Le Commissariat du Peuple à l'Instruction Publique n'accordera son soutien officiel à la littérature de quelque courant ou de quelque parti que ce soit. Le programme culturel des *communistes* ne fait de distinction qu'entre la bonne et la mauvaise littérature et se refuse également à ouvrir dans l'art la voie au dilettantisme sous le prétexte de socialisme. Le programme culturel des *communistes* est d'offrir au prolétariat l'art le plus pur et le plus élevé et nous ne permettrons pas qu'on corrompe son goût avec une poésie de mots d'ordre dégradée en instrument politique. La politique n'est qu'un moyen, le but est la culture.» *Nouvelles Études Hongroises*, vol. 4—5, 1969—1970. p. 121.

<sup>9</sup> *La querelle du réalisme*, Coll. Commune, Paris, 1936.

<sup>10</sup> Voir à ce propos l'étude de M. Varga (A propos de la formation de la notion du réalisme socialiste) in: *Helikon*, 1, 1965. Les citations qui suivent sont empruntées à cette étude et au recueil des manifestes littéraires publiés en 1929 à Moscou. Cf. encore le numéro déjà cité de Action poétique.

<sup>11</sup> Le passage du discours de I. Gronski est cité d'après la revue *Helikon*, 1, 1965.

<sup>12</sup> Sur les problèmes de l'esthétique marxiste: *Основы марксистско-ленинской эстетики*, Москва, 1960. Koch, H., *Marxismus und Esthetik*, Berlin, 1962; Lukács, Gy., *Die Eigenart des Aesthätischen*, Luchterhand, 1963. Каган М. Ш., *Лекции по ленинско-марксистско эстетике*, Ленинград, 1963, Иванов, В. I., *О существе социалистического реализма*, Москва, 1963. Пертов Ш. М., *Реализм*, Москва, 1964. Pracht, E., *Socialistischer Realismus und ästhetischen Maßstäbe*, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1, 1966; *Социалистический реализм и проблемы эстетики*, Москва, 1967.

<sup>13</sup> Marx—Engels, *Sur la littérature et l'art*, Paris, 1936, p. 148.

<sup>14</sup> József, A., *Összes művei* (Œuvres complètes), vol. III. Budapest, 1958, p. 216.

<sup>15</sup> Maïakovski, V., *Comment fait-on la poésie?*

<sup>16</sup> Brecht, B., *Schriften zum Theater*, Bd. VII. Berlin, 1964, p. 350.

<sup>17</sup> Il s'agit de la discussion entamée par la revue *Literaturni Kritik* en 1939. Différentes prises de position in *Literaturnaia Gazeta* et *Krasnaia Nov* en 1939 et 1940.

<sup>18</sup> Marx—Engels, o. c., p. 149.

<sup>19</sup> Köpeczi, B., *Balzac and the Human Comedy*, *New Hungarian Quarterly*, vol. V. № 16, 1964.

<sup>20</sup> Lénine, V. I., *Sur la littérature et l'art*, Paris, 1957, p. 135, 129.

<sup>21</sup> Marx—Engels, o. c. p. 314.

<sup>22</sup> Marx—Engels, o. c. p. 315.

<sup>23</sup> Marx à Lasalle, 14. 4. 1859.

<sup>24</sup> Lénine, o. c. p. 87.

<sup>25</sup> Ленин, В. И., *Полн. собр. соч.*, 5-ое изд., Т. 12, Москва, 1960 стр. 133.

<sup>26</sup> Lénine, o. c. p. 87.

<sup>27</sup> Весы, nov. 1905.

<sup>28</sup> Lénine, o. c. p. 166—167.

<sup>29</sup> Cf. Trotski, *La littérature et la révolution*, Paris, 1964. Lounatcharski a critiqué le livre de Trotski in: *Печать и революция*, déc. 1923; M. Nadeau qui a préfacé l'édition française des articles de Trotski, soutient que ce dernier fut le défenseur de l'autonomie de l'art.

<sup>30</sup> Lukács, Gy., *Irodalom és demokrácia* (Littérature et démocratie), Budapest, 1947; idem: *A különőség* (Le spécifique), Budapest, 1957.

<sup>31</sup> Brecht, B., *Schriften zur Literatur und Kunst*, Berlin, 1966. Band II, p. 81—82.

<sup>32</sup> Cf. Révai, J., *Irodalmi tanulmányok* (Études littéraires), Budapest, 1950.

<sup>33</sup> Aragon, L., *J'abats mon jeu*, Paris, 1959.