

Novák, Otakar

Autour des conceptions littéraires de Louis Aragon

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1962, vol. 11, iss. D9, pp. [79]-98

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107473>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OTAKAR NOVÁK

AUTOUR DES CONCEPTIONS LITTÉRAIRES
DE LOUIS ARAGON

Les „quelques milliers de pages critiques“¹ que Louis Aragon dit avoir écrites dans ces vingt dernières années n'ont été recueillies qu'en partie en volume. Il s'agit pourtant de l'un des aspects les plus significatifs et, personne n'en doute, les plus influents de son oeuvre.

Hubert Juin a entrepris un tour de force en tâchant de résumer les traits essentiels de Louis Aragon critique. „Critique, dit le monographiste, car il y a un versant de l'oeuvre d'Aragon qui est dévolu à l'activité critique, il fut surtout un combattant, se refusant toujours à voir les choses de haut, n'imaginant pas que la littérature puisse se passer de contenu, et faisant porter son procès ou sa louange sur le contenu des oeuvres de la littérature.“² C'est parfaitement exact. Toutefois qui ne voit pas que l'activité critique de Louis Aragon ne saurait être réduite à ces quelques traits qu'en fait ressortir Hubert Juin? Oui bien, Aragon fait porter son procès ou sa louange sur le contenu (peut-être dirait-il lui-même: sur le sens) des oeuvres de la littérature. Mais il faut ajouter tout de suite: sans jamais oublier l'art. Qu'on se rappelle ce qu'il a écrit dans le texte intitulé „Savoir aimer“ (1959): „... ce qui me vaine (Aragon songe à deux livres récents, de Govy et de Roblès), ce qui m'enlève l'esprit critique, ce qui me donne l'envie, *une envie partisane*, de les défendre de tout ce qu'on peut imaginer leur reprocher, ce n'est pas cette fraternité de l'esprit, *le sujet*, mais *l'art*, imaginez-vous, *l'art* de ces écrivains, cette chose secrète, inanalysable, non réductible à des raisons communes d'aimer, ce mécanisme indémontable, l'art par quoi se fonde la grandeur de l'oeuvre, et son droit à ne pas mourir.“³

Le sens *par* l'art. Dans ses textes où il parle de la littérature, Aragon en est arrivé à formuler très nettement un ensemble de conceptions littéraires qui, évidemment, sur bien des points, il ne l'a jamais nié, relèvent de ses points de vue personnels, sans pourtant être tant personnelles que cela. En tout cas, on peut considérer comme l'un des principaux objectifs de son activité critique ce qu'il a désigné lui-même comme tel dans l'article „L'auteur parle de son livre“: „Cela fait des années que, défendant le point de vue du réalisme socialiste, je combats l'idée schématique et absurde qu'on s'en fait...“⁴ Essayons de voir ce qui constitue le fond de ce débat.

A première vue, ses conceptions peuvent apparaître comme privées d'une cohérence plus sensible. Bien des choses y concourent. Il y a d'abord la manière désinvolte qu'a Aragon de conduire sa pensée pour créer, parfois, le „climat“ dont il a besoin. Il y a celle ensuite de parsemer ses textes de leit-motifs dont on ne

soupçonne pas immédiatement qu'ils sont choisis et posés pour créer une sorte de „stéréoscopie“ critique. Il y a celle aussi qui fait sembler que l'auteur ne s'embarrasse pas trop de ses contradictions, plutôt apparentes que réelles. Toutefois, il existe ce qui pourrait être appelé le système aragonien. Un système de conceptions critiques solidement ancrées dans sa vision du monde: celles d'un „auteur donné“ avec son évolution personnelle, qui est comme tout homme „l'homme d'un temps“, pour nous servir de ses propres termes.

Roger Garaudy — à en juger par les extraits publiés dans *Les Lettres Françaises*⁵ — met en oeuvre tout l'appareil impressionnant de sa dialectique pour interpréter l'évolution sinueuse de Louis Aragon. Il la considère comme rigoureusement organique et l'envisage dans le cadre de l'évolution typique de toute sa génération. „L'histoire, dans la diversité de ses conditions, rend absurdes les parallèles, dit-il. Mais l'étouffement, les nostalgies et les révoltes des jeunes hommes de 1820 et 1830, de 1850 et de 1871, de 1920 et de 1960, ont des causes qui ne sont pas fortuitement comparables. De l'un à l'autre 'mal du siècle' un même monde se décompose, une même révolte s'approfondit.“ Ce monde, on le devine, est celui de la bourgeoisie. Cette révolte, c'est celle qui tend à „sauver de l'engrenage des opprressions et des mensonges“ une conception de la poésie en tant qu'expression de „l'homme total“. Or, la révolte surréaliste fait partie des variétés historiques du „mal du siècle“.

Aragon ne s'est par arrêté à la révolte surréaliste: c'est l'un des faits de sa biographie qu'on ignore le moins. Les méandres de la route choisie par le poète se présentent, selon R. Garaudy, comme le reflet d'une dialectique objective, historique. Aragon devient, dit-il, de plus en plus conscient du fait que la poésie contemporaine et la sienne propre ne sont qu'un miroir des „incertitudes des esprits“, de „l'égarement social“ et du „trouble de l'homme“ (paroles d'Aragon). Et l'exégète explique que „la dialectique du passage du surréalisme au monde réel chez Aragon“, qui „est difficile à suivre dans ses méandres“, „obéit à une négation qui n'est pas reniement mais intégration et dépassement“.⁶

La mise en lumière du phénomène historique Louis Aragon et de son itinéraire s'annonce donc, dans l'exégèse de R. Garaudy, très systématique. Il y a un point sur lequel tout le monde tombera tout de suite d'accord avec le monographiste. C'est quand il dit: „Aragon est le poète des fidélités exemplaires . . . Rester fidèle, à quarante ans et à soixante ans, aux exigences et aux rêves de ses vingt ans, et leur donner un accomplissement imprévu à travers les expériences et les combats de toute une vie, c'est le destin assumé par Aragon. Le résistant de 40 ne renie pas le romantique anarchisant de 1920.“⁷ C'est que cette fidélité d'Aragon est notoire. La fidélité, l'amour fidèle (le grand amour . . .) — c'est pourtant une vertu d'antan bien démodée dans le monde de notre siècle qui change si vite, où les hommes changent avec les situations, où il ne semble pas y avoir de place pour un tel „anachronisme“. Certes, dans notre vingtième siècle, la fidélité n'est pas une vertu facile à pratiquer.

Aragon, lui, la pratique. Avec ferveur. Veut-on un exemple probant? Devenu le plus remarquable des représentants du réalisme socialiste en France, Aragon n'oublie pourtant jamais d'avoir été surréaliste en son temps. Qu'on se rappelle une page du texte ayant pour titre „Un perpétuel printemps“ (novembre 1958): „On s'étonnera peut-être que je dise ici, avec une telle insistance, *les miens*, parlant des surréalistes. On sait assez ce qui nous a séparés, la violence, les

injures, les attaques. Oui. Pas de ma part, n'avez-vous pas remarqué? Pas une fois depuis trente ans bientôt. Croyez-vous que ce soit le hasard? Je n'aime pas qu'on parle d'eux d'une certaine façon. Bien qu'ils aient beaucoup fait pour me le rendre difficile. Pour moi, tous les moyens ne sont pas bons, qu'y puis-je? C'est mon caractère.⁸ Ne pas trouver tous les moyens bons — n'est-ce pas, dans le caractère d'Aragon, un autre „anachronisme“, pas indigne de celui des fidélités exemplaires? Si, selon Hubert Juin, „il y a quelque chose chez ce diable d'homme qui tout à la fois irrite ses amis et attendrit ses ennemis“,⁹ ne seraient-ce pas, entre autres, justement ces deux anachronismes? Mais continuons notre citation: „Je ne m'en (de ce qu'il avait dit de ses amis de jeunesse, en évoquant ces quelques vers) dédis pas. J'ajoute que je ne choisis pas dans mon passé, dans notre jeunesse. Je me souviens que l'un d'eux, André Breton . . ., dans ces heures tragiques, je vous jure, où les choses entre nous se déchirèrent, parce que j'étais devenu communiste, que je voulais être fidèle à la parole donnée, me disait avec l'amertume du défi: 'Mais quand la question se posera pour toi, Rimbaud, Lautréamont, est-ce que tu les pourras défendre devant ton parti?' Cela semblait alors l'évidence de l'impossibilité. Eh bien! alors, répondre n'était que d'intention, et je n'ai pas répondu. Mais au bout de trente ans on peut voir, et que pas seulement pour Rimbaud, Lautréamont, ce qui est devenu (et un peu à cause de moi) facile dans mon parti, j'ai toujours défendu le ciel de ma jeunesse. Je ne suis pas de ceux qui jettent la poésie par-dessus bord.“¹⁰

Comment celui qui a dit un jour que „tout lui vient en chansons“ aurait-il pu jeter la poésie par-dessus bord? La poésie, l'un de ses amours les plus grands et les plus fidèles, l'un des sens de sa vie . . . C'est autre part que pourrait naître un malentendu. Aragon défendant toujours le ciel de sa jeunesse — cela ne nous rappelle-t-il pas quelque peu ce qu'il dit du peintre Géricault, le protagoniste de *La Semaine sainte*? „La grandeur de Géricault, elle est d'abord dans ce courage qui le fait lui-même, toute tradition d'école dès vingt-trois, vingt-quatre ans farouchement brisée, dénoncée.“¹¹ Le courage d'être lui-même . . . Tout prouve qu'Aragon l'a toujours eu et qu'il n'a pas cessé de le manifester. Toutefois ce trait essentiel de son caractère pourrait nous conduire à supposer qu'Aragon soit resté un individualiste bien plus grand que cela n'est vrai. Si licet componere: un arbre doit être d'abord lui-même, c'est-à-dire un arbre donné, avant de pouvoir former avec d'autres une forêt. Tout semble prouver qu'Aragon a acquis, au cours de son évolution, la nette conscience de cette dialectique, et qu'il ne la perd pas de vue, ni quand il parle de la grandeur de Géricault, ni quand il défend le ciel de sa jeunesse. C'est ce qui confère à ses paroles une si grande autorité.

Si nous en revenons maintenant aux conceptions littéraires de Louis Aragon, il nous faut dire que Roger Garaudy a pleinement raison de faire ressortir le fait qu'il est „faux d'étudier son oeuvre en la compartimentant en fonction des 'genres littéraires' qu'il a abordés: poésie, roman, critique et esthétique, correspondance, journalisme ou pamphlet“.¹² Rien de plus juste, en effet, au point de vue méthodologique. Tout se tient, et l'on ne peut pas, chez Aragon moins que chez tant d'autres, isoler arbitrairement certains aspects de leur contexte organique: ce contexte, diachronique et synchronique, ne doit jamais être oublié.

Nous n'entreprendrons pas, après d'autres, de récapituler les étapes de la route d'Aragon, et d'évoquer tout ce qui a contribué à faire de l'auteur du *Traité du style* (1928) surréaliste: l'auteur du petit livre bien différent *Pour un réalisme socialiste* (1935). Aragon lui-même a confessé la grandeur de sa dette envers Elsa Triolet, avec une insistance et une ferveur qui nous

font penser au Verhaeren des *Heures*. L'histoire saura faire la part de l'infinie gratitude personnelle, et celle de la vérité.

Ce qui se voit tout de suite, c'est que le néophyte du réalisme socialiste tout nouvellement (en 1934) défini en U.R.S.S. réclame „le retour à la réalité“ — à une réalité, à vrai dire, redéfinie et envisagée du point de vue social — en termes résolus. Il invoque bien la nécessité de puiser dans l'héritage du passé ce qu'il contient de „lumières“, et d'en négliger les „ténèbres“. Cependant, à cette époque, cet héritage ne semble pas intéresser Aragon au-delà du romantisme; et sa problématique ne lui apparaît pas trop complexe. Chercher querelle au critique équivaldrait à tomber dans l'anachronisme. A ce moment, Aragon ne pouvait entrevoir et aborder certaines questions, qui se posaient avec la notion de „réalisme socialiste“, que fort sommairement.

Au fond, Aragon rejetait, il fallait s'y attendre, les errements „idéalistes“ d'avant-garde, le cubisme, Dada, le surréalisme. „Assez joué, assez rêvé éveillé, s'exclamait-il, au chenil les fantaisies diurnes ou nocturnes!... Il faut que de toutes parts les poètes sachent rompre avec le poids mort de la fantasmagorie où ils se complaisent. Je dresse ici devant eux l'exemple du futuriste Maïakovski...“ (pp. 82—83). Et non pas du futuriste Apollinaire, qu'il ne mentionnait que brièvement en le critiquant. A ce moment, il était sensible surtout au fait que le lyrisme d'Apollinaire était „guetté par l'idéalisation ignoble de la guerre et des intérêts du capital“ (p. 78). Toutefois, dans ce texte, Aragon réussit un tour de force. A coup de citations telles que: „La poésie doit avoir pour but la vérité pratique“; „La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes“; „La poésie doit être faite par tous. Non par un“, il ouvre „Le retour à la réalité“ sur — le poète Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, leur auteur, et fait presque apparaître celui-ci comme le pivot de ce retour. Qui s'y attendrait? En tout cas, Lautréamont était sauvé.

L'héritage du passé, même restreint, n'était pas pour autant pour Aragon une notion envisagée simplistement. On peut en juger sur ce qu'il disait du naturalisme, de Rimbaud, du symbolisme, etc. Mais à cette époque, vers le milieu des années 1930, il devait nécessairement être amené à moins songer à ce qu'il fallait garder de l'héritage du passé, qu'aux besoins du système littéraire nouveau, en voie d'élaboration. Le réalisme socialiste était en pleine lutte pour la réalisation de son programme et par là en même temps contre tout ce qui, venant du passé ou né à la base d'une autre conception du monde, se présentait pour lui comme un obstacle sur sa route.

A cette époque, les conceptions d'Aragon ne pouvaient être que peu nuancées, sur bien des points. Dans sa propre production, il ne se détournait que progressivement de sa manière précédente. Toutefois, le „monde réel“ pénétrait avec une intensité visiblement croissante dans sa poésie aussi bien que dans son oeuvre romanesque. Ce fut la seconde guerre mondiale et la Résistance qui contribuèrent à mûrir les idées littéraires d'Aragon. La situation historique créée et évoluant après la guerre le poussa à déployer une activité critique très étendue. Le réalisme socialiste était devenu l'art régnant dans nombre de pays et posa des problèmes et des „interrogations“ qui, comme l'a dit dans l'avant-propos de son roman *Le Monument* Elsa Triolet, „reçurent leurs réponses au XXe Congrès (1956)“, et après ce Congrès. On sait que les conceptions littéraires d'Aragon ont trouvé leur expression la plus explicite avant tout dans les textes qu'il a lui-même réunis dans le volume *J'abats mon jeu* (1959). Titre significatif: l'auteur qui ne „trouve pas tous les moyens bons“ manifeste par là qu'il s'oppose aussi „contre la diplomatie secrète“. C'est qu'il s'agit pour lui de dénoncer ouvertement certains préjugés ou même abus tenaces dans l'appréciation de la création littéraire. Il parle moins en théoricien du réalisme socialiste qui en a trouvé tant, qu'en praticien avisé de la littérature qui a pu faire de nombreuses expériences en ce qui concerne les incompréhensions de la part des vulgarisateurs.

S'il fallait chercher, pour cette étape de la pleine maturité de Louis Aragon artiste et critique, un mot d'exergue, on pourrait être tenté de choisir le passage souvent cité, mais non pas toujours exactement compris et interprété qu'on trouve dans *Littératures soviétiques* (1955): „Apprendre. Connaître. Je parle à la première personne. Je suis un auteur donné, et non un autre. J'ai mon métier. Je suis défini socialement par là. Et à ceux qui me demandent: 'A la fin, qu'êtes-vous d'abord: communiste ou écrivain?', je réponds toujours: 'Je suis d'abord écrivain, et c'est pourquoi je suis communiste.' Les choses, pour moi, ont pris ce tour logique. C'est parce que, dans mon métier, là où je sais mieux qu'un

autre, j'ai touché les limites imposées, que je suis devenu ce que je suis. L'ouvrier aussi devient communiste parce qu'il est ouvrier.¹⁴

Faut-il dire qu'Aragon ne songe absolument pas à opposer l'„écrivain“ au „communiste“? Étant donné ses convictions politiques que tout le monde sait, rien ne serait plus absurde que de lui imputer l'idée d'une telle opposition. Sur ce point, toute discussion serait un non-sens. Pour Louis Aragon qui se considère comme socialement défini par son métier, il s'agit avant tout de montrer comment se présentent, à son avis, les rapports „logiques“ entre les deux notions. Il s'agit aussi, pour lui, de proclamer qu'en tant qu'écrivain il doit tout logiquement, dans le domaine de ce qui est son métier, son art, sa vocation, s'y connaître mieux que tel autre qui, s'y connaissant peu, voudrait critiquer les moyens et les méthodes de ce métier.

L'idée qu'Aragon se fait de sa compétence en matière de création artistique est d'importance. Elle nous fait comprendre l'une de ses positions „réalistes“ d'où partent ses conceptions littéraires et critiques. Des amis ou des lecteurs, dit-il, qui „se croient sur lui des droits idéologiques“,¹⁵ ne comprendront pas que bien des choses qui à leurs yeux sont „criminelles“ lui paraissent „légères“ et qu'il „dit telles“. Dans un autre texte il parle de la désapprobation qu'on avait manifestée à propos de différents personnages de ses romans. On oubliait visiblement qu'on ne peut pas identifier les méthodes créatrices d'un romancier avec les méthodes d'un journaliste militant qui livre ses combats sur les pages et sur le ton de l'*Humanité*.¹⁶ En bref: l'étape de la maturité de Louis Aragon, après la seconde guerre mondiale, se place essentiellement sous le signe de la dénonciation des conceptions sociologiques vulgaires dans l'art. Evidemment, Aragon combat ces conceptions avant tout sous les aspects qu'elles présentaient en France à cette époque.

On connaît la thèse que Charles Baudelaire a défendue, dans son article sur Richard Wagner et *Tannhäuser*, caractérisant les rapports entre l'activité critique et poétique. „Il serait prodigieux, dit Baudelaire, qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques.“ Le poète, chaque auteur qui crée, doit par excellence s'y connaître dans ce que demande son métier, son art. „Qui parle mieux de la peinture que notre grand Delacroix? Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de producteurs, autant d'admirables critiques...“¹⁷ Il ne s'agit pas maintenant de discuter cette thèse: cela nous conduirait loin. Toutefois elle contribue à éclairer le cas de Louis Aragon. Après la seconde guerre mondiale, il sait de par sa propre pratique, étendue et variée, ce que c'est la réalité sociale d'une part, et le réalisme dans l'art d'autre part. Il est à cette heure beaucoup mieux autorisé à dire son mot à l'adresse de maints vulgarisateurs.

*

Certaines conceptions de Louis Aragon se font jour dès le recueil de critiques *Chroniques du bel canto* (1947). *Bel canto* — expression empruntée à la terminologie musicale. Aragon la choisit pour pouvoir plus clairement caractériser ce qui, selon lui, est l'essence même de la poésie, ce chant. En poésie, explique-t-il à ceux qui ne s'en font pas une idée suffisamment nette, nous comprenons la réalité d'une manière un peu différente de celle que nous offre la raison discursive. La poésie commence exactement là où nous comprenons par des „voies

qui ne sont pas nécessairement celles de la compréhension vulgaire“. C'est que la poésie nous „fait atteindre plus directement la réalité par une sorte de raccourci“. Ainsi, l'„émotion poétique est le signe de la connaissance atteinte“. La poésie est un chant où „la musique et la voix se marient“, puisqu'elle est „à la fois de l'oreille et du cœur“.¹⁸ Voilà pourquoi „le danger, quand on parle poésie, est d'édicter des lois, de dresser un cadastre, de tracer des frontières: la poésie s'en moque, et renaît toujours précisément là où on a décrété qu'elle n'était pas“.¹⁹ Voilà pourquoi aussi nous trouvons dans ces *Chroniques du bel canto* un aveu qui aura frappé les amis et lecteurs dont il a parlé: „Je ne sais pas ce que c'est que la poésie »marxiste«“.²⁰ La poésie est, ou elle n'est pas. La poésie conçue comme chant, comme résidant dans l'indissolubilité du son et du sens, cela ne nous rappelle-t-il pas certaines formules de Paul Valéry (cf., entre autres, „Poésie et pensée abstraite“, The Zaharoff Lecture, 1939)?

Cependant la critique, une certaine critique, simplifie les problèmes que pose la poésie. Pour faire voir comment peuvent naître de telles simplifications, Aragon invente la distinction de deux sortes de critiques (ou plutôt il n'invente que les désignations) — la critique pédagogique et celle de „l'école buissonnière“

Le pédagogue, développe Aragon, „est celui qui trouve de l'élève à la leçon à l'objet de la leçon, le plus court chemin. Nécessairement il simplifie, il écarte les broussailles, il plie les branches épineuses, piétine l'ortie, fait à l'enfant le progresser facile...“ Car „il faut au pédagogue avant tout voir clair, il a la charge de réduire toute chose à la formule, au schéma qui se retient. Il jette les ponts...“ Le résultat? „Il nous conduit à travers le pays du trouble de certitude en certitude, et c'est très bien ainsi. Voir simple, ramener à la règle, réduire à l'essentiel...“

C'est ainsi que procèdent, il est vrai, les pédagogues de toutes sortes dont le métier est de faire apparaître simple ce qui en réalité est le contraire de la simplicité, ce qui ne se présente simple que grâce à notre art — combien séduisant! — d'abstraire, de schématiser, de mettre en formule. Art indispensable pour certains besoins de la vie, personne n'en doute.

„Mais il est une autre voie de la connaissance, continue Aragon, qui n'est pas du domaine pédagogique. Qui l'emprunterait systématiquement risquerait de n'achever jamais le programme... Elle n'exclut pas le froid enseignement, l'esprit de système. Elle les complète. Cette méthode va tout au rebours de la pédagogie: où celle-ci simplifie, elle semble à plaisir compliquer. Elle s'arrête au détail, elle perd de vue le paysage pour la fleur, elle saute les étapes, et dans tous les sens... Elle est à l'école ce qu'est l'école buissonnière. Et qui pourrait dire si l'une peut se passer de l'autre? Pour comprendre le schéma est nécessaire, l'aperçu linéaire, mais pour connaître, est-ce vraiment assez? Le dessin anatomique néglige la chair et le sang, la carte géographique les détours, la végétation, l'inattendu des éclairages... Et que dire s'il s'agit non du corps, mais de l'amour! non d'un département, mais d'une patrie? Que dire s'il s'agit de la poésie?“²¹

Pédagogie, école buissonnière: l'opposition des deux notions semble presque innocente sous l'aimable plume du poète. Et pourtant, à quel problème capital — compréhension (abstraite), connaissance (concrète) — elle touche! Aragon ne nie pas les rapports dialectiques qui relient le monde des généralisations simplificatrices, jamais définitives, et celui de la réalité concrète, d'une variété inépuisable dans ses détails, en évolution perpétuelle. Mais il dénonce par la voie de cette comparaison le grand mal des généralisations ossifiées, des schémas abstraits, des formules tyranniques. Il dénonce ce qui tyrannise et brutalise la réalité vivante de l'homme, de la société, de l'art. Pour comprendre, en poésie, il faut connaître. Et ce n'est pas avant tout simplifier, clarifier, c'est plutôt compliquer, c'est, comme on a dit, généraliser dans le concret. Il n'y a pas d'autre moyen pour y arriver. Dans le domaine du concret, les détails jouent un rôle de premier ordre: Aragon y reviendra avec une singulière insistance.

Si notre poète a trouvé bon de mettre en lumière une question qu'on aurait pu croire assez éclaircie depuis bien longtemps, c'est que ses récentes expériences lui avaient fait entrevoir une incompréhension dangereuse de la poésie, de son caractère intrinsèque, de sa fonction sociale, de ses moyens. Il fallait proclamer à haute voix, en France aussi, à cette époque, à l'adresse d'une certaine critique idéologique, qu'il n'était pas possible de comprendre la poésie simplement par la voie de la raison discursive, sans la connaître. Que le sens, en poésie, n'étant pas détachable du texte, les moyens poétiques ont pour la poésie une importance vitale. Il fallait défendre — dans une lutte qui, sur certains points, n'était pas sans analogie avec celle menée contre le vers par les „rationaux“ impénitents du XVIII^e siècle — la raison d'être des moyens d'expression spécifiques dont la poésie doit se servir, nécessairement, dans un but qui dépasse celui de la prose.

Ce fut surtout au cours de son intervention au II^e Congrès des écrivains soviétiques à Moscou (en décembre 1954) qu'Aragon entreprit d'assumer résolument le rôle de défenseur de la poésie. Il évoqua l'étrange préjugé qui avait jeté un discrédit immérité sur l'activité poétique, sur toute discussion des problèmes de la technique poétique. „La discussion sur la technique du vers n'est pas du tout une affaire byzantine, proclamait-il. Les écrivains ont une arme qui est la langue, et les conditions de l'emploi de cette arme, les règles de son maniement sont d'une extrême importance pour l'utilisation de cette arme. Parler de ces choses, il y a peu de temps encore chez nous, était très mal vu, et cela continue dans beaucoup de pays à paraître comme un peu impudique, pour ne pas dire réactionnaire, que de parler du vers comme tel, de son rythme, de sa rime, de sa coupe, de la variété de ses strophes, de l'orchestration des syllabes, etc. C'est là une chose étrange avec laquelle nous ne pouvons tomber d'accord.“

Aragon, dans cette intervention au II^e Congrès, parle entre autres du réalisme dans l'évolution poétique en France, dès le moyen âge, des transformations concrètes dans l'évolution des moyens poétiques en France liés aux transformations de la société française et de ses besoins, passant par l'individualisme formel de l'époque du vers libre jusqu'au renouement contemporain avec les traditions du „langage poétique national, énorme et longue expérience collective, langage que l'on avait désappris à écrire, et que la nécessité de parler pour la nation entière a remis à l'ordre du jour“. Voilà pourquoi „cette reconstruction de notre vers traditionnel, dit-il, sert de tous les points de vue la cause du réalisme en poésie“. Car la poésie, à la différence de ce que pourraient en dire ses détracteurs, „ce n'est pas qu'une chanson qu'on fredonne, un bourdon qu'on a dans la tête, un refrain qu'on a sur les lèvres en pensant à autre chose, mais au contraire la pensée humaine portée au comble de son intensité, et à l'expression de laquelle le vers fait concourir non seulement les forces limitées du poète, mais toute l'expérience dans le langage de son peuple, tout le trésor des traditions nationales“.²²

Qu'il s'agisse de poésie, de prose ou de critique littéraire, dès le moment où Aragon a choisi de se détourner de ses tâtonnements de jeunesse pour se mettre au service de l'art réaliste, il prend cette décision absolument au sérieux. Cela ne veut pas dire qu'il n'ait pas pris au sérieux, dans sa jeunesse, le surréalisme qui, dans le contexte historique français donné, constituait pour lui une étape nécessaire. S'imaginant qu'on puisse lui poser la question si les surréalistes étaient des „tricheurs“ comme les jeunes mis en scène dans le film du même nom, il s'exclame: „Oh non! Justement. Il y avait la vie de chacun . . . mon Dieu, comme nous ne trichions pas! Et puis nous aimions quelque chose dans la vie, la peinture, les poèmes. Avec cette pudeur blasphématoire, bien sûr . . .“²³ Aimer quelque chose dans la vie, des choses concrètes — ce thème reviendra aussi.

Il faut avoir tout cela dans l'esprit quand on lit, chez Aragon, les termes „réalité“, „réaliste“. Ils cachent plus qu'un programme plus ou moins abstrait imposé du dehors, plus qu'une thèse de base qui oriente. Il y a là l'idée de la réalité concrète sous tous ses aspects „réels“, envisagée du point de vue de l'empirisme, vécue, non „amputée“. Ce sens profond de la réalité concrète, non défigurée, non tronquée est à l'origine de sa défense du caractère organique de l'art littéraire. Il le défend contre toutes sortes de schématisations qu'on voudrait lui imposer du dehors, contre toutes sortes de conceptions erronées en contradiction avec les lois de l'art. Son intervention dans les discussions autour du problème du réalisme socialiste part essentiellement, nous le verrons encore, du sens qu'il a de la réalité concrète.

L'histoire toute récente de ces discussions très animées autour de la conception du réalisme socialiste comme méthode littéraire est trop vivante encore pour qu'il faille s'y arrêter. Il faut la voir dans son contexte international. D'autre part il ne faut pas oublier les conditions particulières en France, de même que l'indépendance assez considérable des conceptions critiques de Louis Aragon lui-même que nous avons signalée. Si ces discussions prirent le tour que l'on sait en France et en dehors d'elle, ce fut indiscutablement en partie grâce aux interventions de Louis Aragon qui, nous l'avons vu, s'en rendait parfaitement compte. Ce fut aussi grâce à Elsa Triolet, auteur du roman *Le Monument* (1957) composé sur le sujet des rapports de l'art et de la Révolution. On n'ignore pas l'aveu de Louis Aragon fait dans son discours „Paroles à Saint-Denis“ (1959): „... je tiens ici à répéter ce que j'ai déjà dit ailleurs, qu'un livre comme *Le Monument* d'Elsa Triolet, dont le sujet même a pu profondément scandaliser des hommes et des femmes que j'estime, mais qui n'ont pas vu juste à son sujet, un livre comme *Le Monument* joue un rôle d'une fort grande importance pour comprendre comment se pose de façon véritable le problème de la création artistique au milieu de notre XX^e siècle, et qu'en particulier il est impossible de parler du réalisme socialiste en France sans tenir compte de ce roman.“²⁴

*

Il est impossible de rappeler l'argumentation de Louis Aragon en ce qui concerne les questions du réalisme socialiste non schématique, du réalisme scientifique comme il aime dire, en quelques mots seulement.

Il s'est efforcé de se faire très systématiquement une idée nette de la place historique qu'occupe la littérature du réalisme socialiste, de ses traits distinctifs (sans être fixes), de la fonction qu'elle est appelée à remplir. Ce qui l'amenait tout naturellement à souligner le postulat primordial de la critique littéraire, de toute critique littéraire: aller aux faits eux-mêmes, mais armé d'un principe.

Quels sont les faits, quel doit être le principe? „Les faits en littérature, dit-il, pour la critique, ce sont les oeuvres, et d'une part il faut s'opposer à ceux qui prétendent nier ces faits, fût-ce au nom du principe, c'est-à-dire du socialisme. Mais en même temps que les faits, c'est-à-dire les oeuvres, une critique qui a le socialisme pour principe doit les regarder de ce point de vue. Elle a pour programme de rendre possible le progrès de l'écrivain, son passage de la découverte individuelle à sa collaboration au combat du plus grand nombre. Aussi la responsabilité de la critique est-elle grande, et chacun de nous est un critique quand il lit, quand il s'enthousiasme ou qu'il rejette un livre.“²⁵

Aller aux faits signifie accomplir une tâche complexe, une triple tâche. D'abord il faut envisager le contexte historique des faits du passé ou, en d'autres termes, l'héritage culturel. Il y a ensuite l'ensemble des faits littéraires contemporains,

la création synchronique. Enfin il s'agit de songer à la création de l'avenir. Aragon considère la problématique de ce triple contexte (historique, contemporain, futur) en partant du principe que tout se tient. Il porte l'accent principal sur le contexte général de la littérature nationale, en l'espèce française, en tant que base réelle pour l'évaluation de l'apport français dans le fonds international de la création du réalisme socialiste.

Après la seconde guerre mondiale — à la différence de son petit livre *Pour un réalisme socialiste* de 1935 — Aragon entrevoit beaucoup plus nettement, puisqu'il peut l'entrevoir à ce moment, la nécessité de faire sa part à l'héritage culturel, au passé national en littérature. C'est ce passé, rappelle-t-il avec insistance, qui assure la continuité de toute littérature nationale, la „respiration“. Cette revendication revient maintenant chez Aragon avec beaucoup plus de force — qu'il s'agisse de son intervention au II^e Congrès des écrivains soviétiques (1954), de son livre *La lumière de Stendhal* (1954), du texte „Il faut appeler les choses par leur nom“ (1959), ou de son discours de Moscou (1959), etc.

„Nous sommes . . . quelques-uns à réclamer l'héritage intégral de notre peuple“ (à savoir du moyen âge à nos jours), dit-il en 1954, songeant à ceux qui savent que poésie et réalisme ne sont pas incompatibles. „Nous sommes quelques-uns, continue-t-il, qui nous battons pour qu'on n'étouffe pas cette lumière humaine, ces pépites d'or de la réalité qu'on trouve toutes mêlées aux modes poétiques, à l'esprit de secte, d'école, dans le développement séculaire de la poésie française . . . Nous autres pour qui la poésie est grande justement en fonction de ce qu'elle contient de réalité, nous pouvons réclamer l'héritage poétique du peuple français sans l'amputer, et nous le réclamons contre les falsificateurs, sachant qu'à la lumière d'une idéologie de parti, et à cette lumière seule s'expliquent, se classent les contradictions historiques qui opposent apparemment les poètes français et, à cette lumière, clair et haut, pour tout notre peuple et les hommes de demain, s'élève le chant national, la poésie qui résume et exprime l'homme, ses rêves, ses espoirs et sa grandeur.“

Aragon qui, sous la Résistance, avait eu recours, pour célébrer le courage de la femme moderne, communiste, à la tradition médiévale du culte de la femme dans la poésie des troubadours, trompant ainsi non seulement le censeur, mais aussi certains de ses amis mécaniquement idéologiques, sur son intention propre — Aragon, admirateur et défenseur de Claudel ou de Barrès, se réclame aussi de Charles Péguy: „ . . . nous n'oublierons jamais, même ceux d'entre nous qui profondément athées ne peuvent suivre le chemin de son catholicisme, le patriotisme ardent d'un Charles Péguy au début de ce siècle, de Péguy tué aux premiers jours de la première guerre impérialiste, Péguy qui devait au cours de la seconde, dans la France en proie aux nazis, aider notre Résistance de la pureté de ses chants résonnant dans tous les coeurs français.“²⁶

Roger Garaudy, on le voit, a pleinement raison d'appeler Aragon le poète des fidélités exemplaires. Ne cherchons rien d'irréfléchi dans cette attitude, aucun manque d'esprit critique. Cette largeur de vues a eu, on se l'imagine, une influence considérable sur la génération des jeunes, partout là où se débattaient les rapports que devait avoir le réalisme socialiste avec le passé, l'héritage culturel national. Elle eut pour effet de débarrasser la conception de ces rapports de toute schématisation simpliste, de rappeler à tous qu'il ne fallait pas rejeter „cette lumière humaine, ces pépites d'or de la réalité“ qu'on trouve dans le passé littéraire et dont l'importance avait risqué d'être singulièrement minimisée.

En 1948, Aragon rédigea son texte „Actualité de Maurice Barrès“. Il eut de quoi surprendre certains de ses lecteurs. C'est qu'il fit voir, en toute franchise, l'idée qu'il se faisait de l'apport original de Barrès, de ce qui constitue sa force et sa grandeur comme romancier. Il démontrait comment il fallait procéder dans un tel cas: envisager l'écrivain, en bonne méthode historique, dans le contexte de son époque et ne pas commettre l'anachronisme primitif de le juger de nos propres positions, historiquement bien différentes.

„Les trois livres du *Roman de l'Énergie nationale*, disait-il, justement parce qu'ils forment une chronique du boulangisme et de ses suites... sont, qu'on le veuille ou non, un monument précieux de notre histoire littéraire.“ La raison? C'est qu'ils „constituent les premiers exemples en France du roman politique moderne. Sous le prétexte que la politique qui y est exprimée n'est pas la nôtre, il serait puéril de tenir ce précédent pour nul et non avenu.“

Evidemment, Barrès était, tout le monde le sait, un partisan du nationalisme en France avant la première guerre mondiale, avec les défauts de ce nationalisme. Mais il a fait, et c'est ce qui importe, dans ces trois livres „à la politique sa place dominante dans le monde moderne“; „il y a pratiquement nié et rejeté le préjugé de la distance romanesque“, écrit en marge de l'événement, immédiatement sur l'événement avec, pour matériel, l'événement même auquel il avait été personnellement mêlé“. Cette manière d'introduire la réalité concrète, directement observée, dans l'œuvre romanesque, représente aux yeux d'Aragon le meilleur témoignage de la haute qualité du réalisme de Barrès qui, réactionnaire comme le Balzac des *Chouans*..., y (dans son roman) a donné une image plus vivante de son temps que bien des Jules Renard ou des Charles-Louis Philippe, avec leur décor populiste“.

On aurait aimé peut-être voir le roman politique en France commencer par des œuvres „d'inspiration socialiste“. On ne changera pourtant rien au fait que, malgré des différences historiques profondes, „ce précédent historique dans le roman français marque une date essentielle dans l'évolution du roman en France, et hors de France... Il est un point de départ. Et le *Roman de l'Énergie nationale*, lu avec un esprit critique, à la lumière d'une idéologie progressiste, malgré son contenu boulangiste, étroitement nationaliste, réactionnaire, constitue pour la création romanesque un élément d'avant-garde, de progrès humain“. Et Aragon continue: „J'irai plus loin: je dirai qu'il y a beaucoup d'écrivains dont l'idéologie est progressiste, mais dont les romans, même écrits aujourd'hui, à les comparer avec *Le Roman de l'Énergie nationale* sont régressifs, réactionnaires en tant que romans... j'ai en vue ces romanciers dont le cœur est à gauche (je vous laisse le choix des exemples) et la plume se détourne du réalisme socialiste.“²⁷ Quelle leçon — d'historien!

L'exemple de Maurice Barrès fait nettement voir l'attitude d'Aragon en face des problèmes de l'héritage culturel, de „cette lumière humaine, ces pépites d'or de la réalité“ qu'il réserve à ceux qui savent, munis de la méthode qu'il y faut, les y découvrir. La conception de l'héritage du passé est, on le voit, après la seconde guerre mondiale, chez Aragon une conception ouverte. En d'autres termes: nous y rencontrons avant tout ce qu'il faut considérer comme les aspects nourriciers du passé, nous y rencontrons fort rarement ce qu'en 1935 Aragon appelait „les ténèbres“. On a l'impression que si on lui posait la question ce qu'il faut rejeter pour de bon de l'héritage du passé, on constaterait qu'Aragon est peu enclin à procéder à des exclusions catégoriques, définitives. „Il faut savoir lire et savoir aimer“, conseille-t-il dans l'un de ses textes consacrés à Stendhal: c'est en même temps l'un des leit-motifs de ses conceptions critiques. Et, note-t-il, „il faut savoir lire aussi Aragon: lequel n'abandonne aucunement ses points de vue, ses principes... Mais qui entend combattre avec sévérité tout ce qui, se donnant pour le point de vue des communistes, en réalité s'oppose à la politique nationale, la politique de rassemblement qui est... (on est en 1954) la politique véritable des communistes“.²⁸

Le rassemblement des forces — voilà l'un des objectifs de la politique culturelle d'Aragon par rapport à l'héritage du passé. Il n'en veut rien faire perdre par des schématisations rétrospectives étroites, rien de ce qui en est „la part charnelle“. Car c'est pour lui l'une des conditions capitales de la continuité de l'art véritable, réaliste, avec lequel le réalisme socialiste doit renouer, du point de vue de

l'homme se dirigeant désormais vers un avenir socialiste. Cet art nouveau doit renouer (c'est la thèse connue) avec l'héritage humain pris dans son ensemble, sans discrimination entre l'héritage occidental et oriental. C'est dans son discours de Moscou qu'Aragon réclame cette unité (1959), à la différence d'Albert Camus qui, dans ses discours de Stockholm (1957; publiés en 1958), ne réclamait „que l'héritage de l'Occident“. Cependant ce sont surtout les questions de l'art national français qui dominent les efforts d'Aragon visant à „rassembler les forces“ que les tenants du réalisme socialiste en voie d'élaboration ont à leur disposition le plus immédiatement. C'est ainsi qu'on arrivera, croit-il, le mieux à ne pas „interrompre la respiration“.

La conception critique ouverte, Aragon l'applique aussi à l'appréciation de la production contemporaine. Ici non plus l'accent chez lui n'est pas porté sur les exclusions à faire. Il s'agit de procéder aussi avant tout à un „rassemblement des forces“ pour que puisse naître l'art véritable de l'âge socialiste. Aragon se rend compte de ce qu'il écrit dans un pays où le réalisme nouveau, sous les conditions sociales données, n'est pas l'art officiel, régnant, le seul art existant. À côté de lui il y a en France des tendances littéraires qui ont pour base une vision du monde bien différente et qui aboutissent, par conséquent, à des solutions artistiques tout autres souvent. Eh bien, il est typique d'Aragon, de sa conception critique ouverte, qu'il envisage la littérature du réalisme socialiste non pas en dehors et à part de la littérature environnante, mais dans son contexte, dans le concert de toutes les tendances littéraires contemporaines. Il ne l'envisage pas automatiquement comme supérieure aux autres tendances littéraires par le seul fait qu'elle part du principe du socialisme. En ce sens, le texte le plus important est celui de 1959, intitulé „Il faut appeler les choses par leur nom“.

„Le réalisme socialiste est l'aile marchante de la littérature, dit Aragon, mais ceci suppose que cette littérature existe au-delà de cette aile. Si vous coupez dans la littérature entre vous et le reste, vous amputez simplement le corps de cette aile, et l'aile ne sera plus qu'un membre amputé. Et le réalisme socialiste, parce qu'il n'y aura plus de pont entre la littérature et lui, ne verra plus venir à lui des écrivains qui jusqu'alors écrivaient autrement, ou n'avaient pas pris conscience des éléments communs qu'il y a entre le réalisme socialiste et leur art. Ce n'est pas la littérature qui disparaîtra, c'est le réalisme socialiste.“²⁹

On voit donc que le réalisme socialiste et le reste de la littérature contemporaine sont, dans le système critique d'Aragon, envisagés du point de vue de leur interdépendance dans le commun contexte, celui de la littérature nationale, voire générale. La vision „contextuelle“ d'Aragon part du fait qu'il s'agit, dans le cas du réalisme socialiste et des autres tendances, d'aspects littéraires d'une même époque. Or c'est celle qui a inauguré l'âge du socialisme et ouvert les routes qui y mènent: toute la littérature reflète bon gré mal gré ce qui marque cette grande étape de l'histoire humaine.

„Il y a des écrivains qui ne se réclament pas de cet art (à savoir du réalisme socialiste), même qui se récrieraient si l'on prétendait les y joindre, et qui pourtant dans leur travail touchent à ce qui est l'essentiel du réalisme socialiste, même s'il est mêlé d'autres conceptions, apparemment contradictoires.“ Et Aragon poursuit: „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'oeuvre. Mais si la théorie léniniste du reflet en art est juste, et j'en suis profondément persuadé, nous reflétons nécessairement notre époque, 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.³⁰

Une telle vision du contexte littéraire contemporain qui ne refuse pas leur raison d'être aux tendances n'ayant rien à faire avec le réalisme socialiste, et reconnaît qu'elles expriment des aspirations artistiques profondes, devait poser devant Aragon une autre question encore: comment apprécier les possibilités qu'ont ces tendances de donner naissance à un art créateur de valeurs véritables? Quelle doit être la position du réalisme socialiste en face de ces valeurs nées en dehors de lui?

En premier lieu, Aragon proclame que le réalisme socialiste ne peut pas avoir pour tâche de combattre tout ce qui n'est pas lui-même. Ses rapports avec le reste de l'art deviendraient inadmissiblement schématiques, il ne pourrait évoluer par des négations. Il dénierait aux autres tendances contemporaines la possibilité de créer des oeuvres valables, ce qui serait en flagrante contradiction avec la réalité.

„Le réalisme socialiste, tel que je l'entends, n'est pas nécessairement ce qu'on appelle ainsi, ni non plus ce que chaque écrivain soviétique nomme de ce nom. Souvent on donne pour du réalisme socialiste ce qui n'est qu'un réalisme vulgaire, ou même pas du tout du réalisme . . . J'ai plus d'intérêt à l'expérience d'hommes qui n'ont pas ainsi leur destin fixé d'avance, d'esprits qui ne sont pas d'avance voués à cette nécessité politique. C'est dans des livres qui ne songent point à se présenter comme relevant du réalisme socialiste que, le plus souvent, j'aperçois les éléments qui, examinés à la lueur de ce réalisme, me font avancer dans l'exercice de l'esprit critique, vers ce réalisme que mes convictions m'entraînent à considérer comme l'aboutissant de l'art. Il peut même arriver que l'écrivain qui me met ainsi à son insu sur la voie que je cherche soit fort loin de partager mes idées, que même ses idées me blessent, me soient ennemies.“³¹ Aragon qui, dans son discours „Donner à lire“ (décembre 1958), a avoué d'avoir „bien passé la moitié de sa vie à lire“, ajoutant: „Je suis ce que j'étais, enfant. Je n'ai pas une minute libre qui ne me serve à chercher des livres, à les lire. Je lis tous les journaux tous les jours“,³² etc., continue: „Je plains qui ne peut supporter dans un livre des idées qui ne sont pas les siennes, qui ne sait pas puiser par-delà des idées ennemies le suc de ses idées propres . . . Si la littérature devait commencer où se fait l'accord sans ombre, si la littérature en d'autres termes devait être dogmatique, elle serait faite par quelques-uns pour leurs semblables, elle perdrait, sous un très contestable prétexte de *classe*, un prétexte de classe purement verbal, son caractère national, sa valeur de généralité . . . Il me paraît peu sérieux de considérer le réalisme socialiste comme un art constitué qui s'oppose à des concurrents. J'ai du réalisme socialiste, pour ma part, une conception *ouverte* . . .“³³

Évidemment, Aragon est bien obligé de donner de sa conception ouverte du réalisme socialiste une définition plus précise. Autrement il ne saurait faire voir quel place il lui réserve dans l'ensemble de la littérature contemporaine, ni quels sont ses traits dominants qui le distinguent des méthodes réalistes du passé.

La conception du détail réaliste, du détail de la réalité concrète observée qui entre dans l'art comme un fait littéraire, comme un détail artistique, joue ici un

rôle important. Pour le dire en bref: si autrefois le détail l'emportait sur l'ensemble, sur la signification d'ensemble, si l'arbre cachait la forêt, dans la méthode du réalisme scientifique, grâce à la conception générale du monde qui est à sa base, le détail réaliste est appelé à corroborer au sens total de l'oeuvre, il s'y intègre en fonction de ce sens, le réalisme socialiste voulant montrer l'arbre et la forêt. Ce qui suppose, bien sûr, un jugement porté sur la signification de la marche en avant de l'humanité, l'ambition d'aider l'homme dans cette marche. Ce principe d'interprétation et d'intégration des détails réalistes doit et peut permettre aux artistes de puiser dans les immenses expériences artistiques du passé. „Le réalisme socialiste est la conception organisatrice des faits en 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 des écrivains. L'art a cessé au XX^e siècle d'être une juxtaposition de découvertes, comme la science a cessé d'en être une. Nous ne pouvons pas nous désintéresser de ce que les autres inventent, nous ne pouvons qu'y donner sens. *Organiser la continuité de la littérature et de l'art*, et l'organiser en commun, conformément à l'évolution historique de l'humanité, voilà en réalité la tâche des réalistes qui se réclament d'un réalisme conséquent, scientifique.“³⁴

Voilà une définition bien large. Cependant nous y rencontrons certains thèmes essentiels de la conception aragonienne de la critique. Il peut surprendre qu'Aragon porte tellement l'accent sur les faits en littérature, sur les détails. C'est qu'il n'a pas seulement en vue leur organisation en fonction de la signification d'ensemble. Il tient à souligner leur valeur propre de faits en littérature qu'on ne saurait escamoter, sous tel ou tel prétexte, sans porter gravement atteinte au caractère réaliste de l'oeuvre. Les expériences qu'Aragon lui-même avait faites au cours de sa carrière littéraire, l'incompréhension à laquelle il s'était heurté à cause de sa conception réaliste du réalisme socialiste, pouvaient lui servir de point de départ pour son argumentation. Aragon évoque surtout le malentendu créé, chez certains de ses lecteurs, par *Les Communistes* et *La Semaine sainte*. On comprenait mal que, dans la désignation „réalisme socialiste“, l'accent était porté par l'auteur également sur les deux composantes, ou plus exactement que par la composante „réalisme“ il entendait un réalisme plein, nullement déformé par des conceptions vulgaires, étrangères à l'art.

Le malentendu essentiel, dit Aragon, consistait dans l'idée que se faisaient certains de ses lecteurs de son „objectivité“. „C'est-à-dire du fait que je parle d'hommes que je devrais, à leur sens, haïr, me représenter ou représenter aux autres comme des monstres ou des caricatures (il s'agit des officiers royalistes de Louis XVIII dans *La Semaine sainte*), que je parle de ces hommes sans haine, voire avec sympathie, que je donne d'eux une image humaine. C'est-à-dire réaliste, et non polémique. Il me serait facile de dire que la polémique du roman réaliste est dans l'interprétation générale de l'époque, et non pas dans la distorsion des images particulières. Je veux dire, d'expliquer comment et pourquoi *comprendre* un personnage qui m'est socialement ennemi, si je crois avoir raison, me paraît autrement convaincant pour le lecteur que de mettre un masque de carnaval à un être qui respire.“

Aragon évoque le scandale que causa la peinture réaliste des ministres, des généraux, etc. (*Les Communistes*), chez des camarades qui en avaient entendu „parler sur un tout autre ton dans *l'Humanité*“. Cet étonnement irrite l'artiste réaliste qu'il est. „Mais ce n'est pas possible... Ils n'ont rien lu de tout ce qui dans ce livre d'un ancien combattant de 40 saigne encore aujourd'hui en moi quand je me relis, de tout ce qu'il y a de commun entre moi et ces hommes qui ont su ou ont voulu mourir pour la France dans ces temps des lilas et des roses... riez de moi si vous voulez, quand j'en arrive aux jours de mai (en relisant *Les Communistes*), c'est un livre qui me serre la gorge, de tout ce qu'il me rappelle que j'ai vu, de mes compagnons d'alors, qu'ils fussent socialistes ou monarchistes, de tout ce gâchis monstrueux de possibilités humaines, de toute cette France en morceaux...“

C'est en mettant à profit ses propres expériences, des expériences directes et humaines, qu'il avait pu, nous avoue-t-il, peindre les personnages incriminés de ses *Communistes* de 1939-1940. Ce n'est que grâce à elles que plus tard il avait pu mettre en scène de la façon dont il le fit les officiers et les maréchaux de Napoléon Ier et de Louis XVIII de 1815. Ces expériences directes et humaines n'auraient-elles pour certains camarades aucun poids? Où

done, sinon dans la vie elle-même, l'auteur réaliste pourrait-il trouver ce que c'est que la réalité de cette vie? „Car c'est dans la réalité que le réaliste puise son art, je n'aurais jamais compris les soldats de Napoléon et de Louis XVIII, si je n'avais pas servi dans les armées de Foch, comme Aurélien, dans celles du pitoyable Gamelin, comme Barbentane et Jean de Moncey.“ Conflit de la pédagogie et de l'école buissonnière? Ne serait-ce pas même quelque chose de plus encore? „Je suis un réaliste, affirme Aragon, je me réclame du réalisme, dans le roman comme dans le poème. Mais c'est alors que nous ne nous entendons plus, eux et moi, sur ce qu'est le réalisme, que sur ce qu'est le communisme...“³⁵

Aragon, réaliste, est passé maître dans l'emploi du détail „mis en sa place“, qu'il s'agisse du domaine de la littérature elle-même ou de celui de la critique: c'est qu'il possède, ses lecteurs le savent parfaitement, le sens du détail réaliste. S'il met un tel accent, dans son système, sur ce qu'il appelle les faits en littérature, les détails réalistes qu'il envisage intégrés dans l'ensemble de l'oeuvre en fonction de la vision socialiste du monde, c'est que, on l'a vu, il ne veut pas „tricher“ avec la réalité. Or, il est difficile de tricher là où il existe une suffisante possibilité de contrôle. La vérification par l'expérience vécue peut être, pour le romancier ou le poète réaliste, une garantie essentielle de l'authenticité de son réalisme littéraire. Elle s'oppose à la distorsion de la réalité que l'auteur s'efforce de refléter en la recréant dans son oeuvre. Ce contrôle, Aragon l'a pu exercer particulièrement bien sur les données et les personnages de ses *Communistes*. Le sentiment, la conviction d'être, malgré les „limites de sa vision“, tellement vrai, de pouvoir faire en une si large mesure justice à la réalité de son temps, devenait chez lui, dit-il, une „espèce d'ivresse“ justement à cause du „contrôle possible“. L'auteur des *Communistes* „ne parle que de ce qu'il a vu ou pu voir, de ce qu'il a vérifié, touché, contrôlé de première main, il est le saint Thomas de notre époque, il a mis sa main dans la plaie du côté“.³⁶ Il sait trop bien que si l'artiste veut pratiquer un réalisme conséquent, „scientifique“, l'un de ses premiers devoirs est de puiser ses données péniblement, scrupuleusement dans la réalité elle-même, sans se contenter des abstractions faites en série.

Cependant, en soulignant l'importance du détail réaliste en tant que fait littéraire, Aragon ne montre pas seulement comment le romancier ou le poète peut arriver à ne pas tricher avec la réalité historique ou contemporaine. Il fait voir aussi de quelle manière le détail réaliste reflété authentiquement peut garantir la liberté de l'auteur qui l'intègre dans ce qu'il crée.

„La bataille dans l'art, expose-t-il, a de tout temps été non point celle de l'invention pure, qui n'existe pas, contre l'observation dont on ne peut se passer, mais celle du *sens* de l'oeuvre contre sa futilité. La liberté de l'art a toujours été de donner *sens* aux oeuvres qu'il produit et l'asservissement de l'art est toujours venu des interdictions extérieures qui ont prétendu limiter le champ de nos observations d'une part, et contrôler le *sens* que l'artiste leur donne. L'art a de tout temps été une grande bataille pour la liberté. Et le *détail*, pour ceux qui ont intérêt à limiter cette lutte, a pu paraître dangereux, en ce sens qu'il mettait en gros plan des choses que ces gens-là préféreraient voir passer sous silence...“ Comme les „ennemis de la liberté de l'art“ finissent toujours par adopter le détail pour „limiter l'esprit de création“, il faut que la liberté de l'artiste qui se manifeste par de nouvelles inventions „change de caractère chaque fois que les interdictions qui pèsent sur l'art s'adaptent aux découvertes de l'art“ et cela „aussi bien dans le domaine de la forme que dans le domaine du sujet“.³⁷

Esprit de création, invention, découvertes de l'art, liberté consistant en telle situation „à désobéir au goût de son temps“ — tout cela relie le contexte du

passé, en passant par celui du présent, au contexte de l'avenir. Un nom apparaît ici que nous avons rencontré sous un bien autre éclairage dans *Pour un réalisme socialiste*. Pour que la respiration ne s'interrompe pas, proclame Aragon, il faut suivre l'exemple de „Guillaume Apollinaire, le poète le plus important du début de ce siècle, précisément parce qu'il a su allier constamment l'invention et la tradition“.³⁸ Il s'agit d'avoir nettement conscience du fait que „le réalisme socialiste ne nous est pas donné“, que „notre réalisme socialiste sera se que nous le ferons“.³⁹ Il sera ce que le fera l'esprit de création. Il ne devra pas se séparer arbitrairement du passé et de „cette lumière humaine, ces pépites d'or de la réalité“ qui lui ont préparé sa voie. Il ne devra pas s'isoler du reste de la littérature contemporaine pour pouvoir en rester „l'aile marchante“. Il ne devra pas prendre un caractère polémique, la création ne pouvant pas être polémique, du moins pas de la même façon que la polémique journalistique. Enfin, il devra trouver un appui dans la critique.

Quel doit être, selon Aragon, le rôle de la critique littéraire dans les efforts d'organiser la continuité de la littérature et de l'art?

Ici non plus il ne s'agira pas en premier lieu d'être polémique. La critique a bien plus besoin d'autre chose: de la faculté de comprendre en connaissant, d'admirer, d'aimer. Sommes-nous tellement éloignés du postulat célèbre de Chateaubriand qui réclamait, non pas la critique des défauts, mais la critique des beautés? C'est que, mutatis mutandis, Chateaubriand eut, aussi bien qu'Aragon, à combattre des conceptions dogmatiques. „... je crois, dit Aragon... que la faculté d'aimer est très peu répandue de nos jours, voilà, qu'il y a, et particulièrement chez ceux qui font métier d'orienter le goût des autres, moins la peur après tout honorable, de se tromper, qu'une sécheresse du coeur, une absence assez affreuse de tempérament. C'est là une maladie critique, qui n'est pas sans effet sur l'objet même de la critique, sur la littérature...“ Aragon, lui, n'a pas honte d'avouer qu'il aime admirer et s'enthousiasmer, qu'il sait aimer. „Je pense, pour ma part, que le goût est une chose essentiellement positive. Que la critique devrait, en matière de littérature, être une sorte de pédagogie de l'enthousiasme. Qu'un vrai critique est celui qui apprend à aimer, et attention! j'emploie toujours le verbe aimer au sens fort...“⁴⁰ Si l'on veut voir la contrepartie de cet amour, qu'on ouvre *L'exemple de Courbet* (1952) — on y trouvera formulée la haine de la haine. „Il faudra faire quelque chose, un jour, contre cette peste...“⁴¹

La conception ouverte de l'héritage national, celle des rapports entre le réalisme socialiste et l'ensemble de la littérature de son temps, celle enfin des perspectives du réalisme socialiste, est liée à des principes critiques qui y correspondent et qui s'opposent aux exclusions arbitraires, aux interdictions, aux exigences qui sont „telles que personne ne peut les satisfaire“. „Ce que je redoute, c'est... le critique de chez nous, qui sans cesse lève un peu plus haut le modèle à atteindre, pour qui la mariée n'est jamais assez belle, aucun roman ou poème jamais assez socialiste. Le réalisme socialiste n'est pas un fruit de la plus haute branche, il est là, parmi nous, le tout est de savoir le reconnaître.“⁴²

Car c'est ici surtout que se pose le problème des perspectives de la littérature et de l'art, inséparable de celui de la jeunesse appelée à y apporter tôt ou tard ses propres solutions, dans la situation historique où elle sera placée. Il s'agit, Aragon le rappelle avec insistance à l'attention des adultes, de ne pas perdre „le contact avec la jeunesse qui vient“. „Craignez de vous faire vainement ici censeurs et pédagogues. Je ne vous demande pas d'épouser les goûts qui se forment

en dehors de vous, d'abandonner vos principes pour revêtir les oripeaux dont s'amuse les jeunes gens. Je ne vous demande pas d'accepter la version des faits contemporains qu'ils tiennent pour la vérité généralement reconnue et vous pour son atroce défiguration. Non. Je vous dis seulement que vous allez consumer une rupture, par quoi tout pouvoir vous sera ôté d'agir sur ceux-là qui, seuls, parleront d'ici quelques années. Votre critique subira le sort des doctrinaires. On ne vous comprendra plus, vous n'aurez raison que dans l'abstrait...⁴³

Que faire pour ne pas s'enliser dans les sables du désert de l'abstraction stérile et stérilisante des doctrinaires? La réponse qu'Aragon donne à cette question, nous la connaissons déjà. Il faut savoir lire, savoir connaître et comprendre, savoir aimer surtout. Ce conseil, Aragon le puise dans ses propres expériences d'auteur et de critique, qui lui ont été si précieuses. C'est à ses dépens qu'il a appris combien est vrai le paradoxe que tant de critiques, malgré leurs airs hautains et leur apparente compétence, savent fort mal ce qu'est l'art véritable et ses problèmes concrets. Ils ne savent pas lire et font mine de comprendre, sans vraiment connaître. Comment sauraient-ils apprécier les valeurs artistiques ne sachant pas que „le chemin de l'art n'est pas simple. Pas si simple que les formules les plus justes le font supposer. Parce qu'il est celui de la création, et que là où se fait la création se heurtent l'ancien et le nouveau, ce qui meurt avec ce qui naît, la tradition et l'invention“?⁴⁴ Comment seraient-ils capables d'approcher dûment le domaine de l'art avec cette affreuse „sécheresse du coeur“? —

*

Nous sommes au terme des présentes réflexions. Nous avouons ne pas avoir pu, ni même voulu trouver un dénominateur commun aux contradictions qu'on lit dans les pages critiques qu'à écrites Aragon. Notre ambition ne pouvait pas être de donner une étude exhaustive des conceptions littéraires et critiques de notre auteur. Notre propos devait nécessairement être beaucoup plus humble. Il s'agissait pour nous de méditer quelques-uns des aspects les plus significatifs de ce que nous avons appelé le système d'Aragon. Cette notion provoquera peut-être des réserves. Cependant qu'on le veuille ou non, à y regarder plus attentivement, on trouve qu'Aragon en est réellement arrivé à se construire un véritable système de convictions littéraires, au cours de son „devenir“ où Elsa Triolet a joué, proclame-t-il, un rôle si décisif: „... c'est elle qui m'a donné le courage d'être, et mieux, la force de devenir“ (préface à son anthologie de l'oeuvre d'Elsa Triolet, 1960.)

Parmi les aspects les plus significatifs de ce système, il faut évidemment compter ceux où l'on voit comment Aragon, „défendant le point de vue du réalisme socialiste, combat l'idée schématique et absurde qu'on s'en fait“; ceux où l'on assiste aux efforts d'Aragon de faire voir, aux vulgarisateurs, la différence profonde entre les schématisations absurdes et l'art vrai, „l'art par quoi se fonde la grandeur de l'oeuvre, et son droit à ne pas mourir“. Ceux, pour tout dire, qui méritent indiscutablement le plus de retenir notre attention.

Voilà pourquoi, semble-t-il, Aragon peut rester, en une mesure non négligeable, d'accord avec ce qu'a dit, sur la littérature et le rôle de l'artiste dans notre monde d'aujourd'hui, Albert Camus, dans ses discours de Stockholm, où l'on trouve, entre autres, aussi une analyse critique de la notion de „réalisme socialiste“.⁴⁵ S'appropriant à marquer leurs différences qui, en ce qui concerne la

vision du monde surtout, sont essentielles, Aragon constate pourtant avec sa franchise coutumière: „bien que d'une façon assez systématique, — par exemple dans son appréciation de l'art pour l'art — il ait émis un certain nombre d'idées qui nous sont des lieux communs.“⁴⁶

Le trait dominant du système d'Aragon, c'est que c' est un système ouvert en toutes directions. Système: on a pourtant pu voir que nous n'avons pas eu l'intention, ayant recours à ce terme, d'étendre Aragon sur un lit de Procuste „systématique“. Heureusement que notre auteur ne s'y prêterait pas. Il reste que l'ensemble des conceptions aragoniennes qui nous intéressent est axé sur l'évolution de la littérature et de l'art, sur leur continuité vivante, sur la „respiration“ qu'il faut empêcher à tout prix d'être interrompue. Cet ensemble de conceptions a pour base et point de départ la littérature et l'art nationaux, sur les trois plans consécutifs: celui du passé (problèmes posés par la notion d' „héritage culturel“), du présent (problèmes que pose le réalisme socialiste en tant que réalisme de l'époque du socialisme, réalisme „scientifique“, ses rapports avec l'héritage du passé d'une part et l'ensemble de la littérature contemporaine de l'autre), et de l'avenir (perspective du réalisme socialiste dépendant en premier lieu de ce qu'on le fera).

Le réalisme littéraire et artistique, Aragon y insiste, est donné par le reflet de la réalité non amputée, non distordue. Ce reflet se réalise dans la structure des oeuvres par l'intermédiaire de détails réalistes, gage et du réalisme de l'art, et de sa liberté. L'art réaliste nouveau, le réalisme socialiste, a pour tâche de les intégrer dans les oeuvres en fonction de leur signification générale, de les charger de sens, en les interprétant à la lumière du principe critique nouveau, la vision du monde socialiste, non pas les ignorer, voire les nier. Cet art doit avoir pour but de „montrer l'arbre et la forêt“. Il s'agit de créer „par un moyen ou par un autre des alliances indestructibles de mots, destinées à faire pénétrer ce que (l'auteur) pense dans les hommes qui changent comme changent les domaines que la science leur ouvre, comme changent les sociétés“.⁴⁷ C'est que l'humanité est arrivée à cette étape nouvelle „où l'explication du monde est devenue insuffisante à l'homme qui a entrepris de le transformer“ et où le „réalisme a cessé d'être une description pure et simple, pour se faire combat, part active de cette transformation“.⁴⁸

Surtout, il s'agit de ne pas tricher, ni avec la réalité, ni avec l'art. La „stéréoscopie“ qu'Aragon utilise dans ses textes critiques avec une sagace maîtrise sert à faire pénétrer ce postulat dans l'esprit de ceux qui, peut-être, ne se rendent pas suffisamment compte combien ils pêchent contre toute création vraie. Qu'on nous permette de conclure sur une dernière citation qui, dans le sens de ce que nous venons de dire, semble résumer la pensée de Louis Aragon: „J'aime les choses bien faites. Je m'étonne toujours qu'on puisse ne pas voir la différence entre le vrai et le faux, et qu'on mette sur le même pied le décor, le trompe-l'oeil, et l'objet où se sent la main humaine...“⁴⁹

NOTES

Ce qui est souligné dans les textes, l'est par les auteurs eux-mêmes.

¹ „L'auteur parle de son livre.“ Propos recueillis par Jean Grobla pour la revue bilingue *Two Cities*, Paris, 15 avril 1959. (*J'abats mon jeu*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1959, p. 91.)

² Hubert Juin, *Aragon*, Paris, Gallimard, 1960, p. 148.

³ „Savoir aimer.“ Article paru dans *Les Lettres Françaises*, No. 768, du 9 au 15 avril 1959 (*J'abats mon jeu*, pp. 115—116).

⁴ „L'auteur parle de son livre“ (*J'abats mon jeu*, p. 91).

⁵ „L'Itinéraire d'Aragon.“ (*Les Lettres Françaises*, No 859, du 19 au 25 janvier 1961.)

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ „Un perpétuel printemps.“ Article paru dans *Les Lettres Françaises*, No 748, du 20 au 26 novembre 1958. (*J'abats mon jeu*, p. 28.)

⁹ Hubert Juin, *Aragon*, p. 45.

¹⁰ „Un perpétuel printemps“ (*J'abats mon jeu*, p. 28).

¹¹ „Sur Géricault.“ Texte écrit au début de 1959 pour la télévision française (*J'abats mon jeu*, p. 96).

¹² *Les Lettres Françaises*, numéro cité.

¹³ *J'abats mon jeu*, p. 10.

¹⁴ *Littératures soviétiques*. Paris, Éditions Denoël, 1955, pp. 24—25.

¹⁵ „Un perpétuel printemps“ (*J'abats mon jeu*, pp. 16, 18).

¹⁶ „Il faut appeler les choses par leur nom.“ Conférence prononcée à la Mutualité le 23 avril 1959, dans une soirée organisée par les Jeunesses Communistes de France, sous la présidence de Maurice Thorez (*J'abats mon jeu*, p. 156).

¹⁷ „Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris“ (*L'Art romantique*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1945, p. 223).

¹⁸ *Chroniques du bel canto*. Paris, A. Skira, 1947, p. 246.

¹⁹ *Ibidem*, p. 243.

²⁰ *Ibidem*, p. 27.

²¹ *Ibidem*, pp. 232—235.

²² „Intervention au deuxième Congrès des écrivains soviétiques.“ Moscou, décembre 1954 (*J'abats mon jeu*, pp. 189—193).

²³ „Un perpétuel printemps“ (*J'abats mon jeu*, p. 27).

²⁴ „Paroles à Saint-Denis.“ Discours prononcé au Théâtre Municipal de Saint-Denis, au cours d'une soirée en l'honneur d'Elsa Triolet, et de l'auteur, organisée par la section du Parti Communiste Français de Saint-Denis, le 28 février 1959 (*J'abats mon jeu*, p. 84). Alain Robbe-Grillet, dans l'article „Le Monument d'Elsa Triolet, le réalisme socialiste et le renouveau artistique“ (*Les Lettres Françaises*, No 721, du 3 au 14 mai 1958), dit en commentant la question qu'Elsa Triolet déclare s'être proposée: „Il s'agit en fait de l'impossibilité où se trouve l'art de servir *directement* une cause, quelle qu'elle soit, même celle de la révolution... Cette façon généreuse, mais utopique, de parler d'un roman, d'un tableau ou d'une statue, comme s'ils pouvaient avoir le même poids dans l'action quotidienne d'une grève, une mutinerie, ou le cri d'une victime dénonçant ses bourreaux, discrédite à la fois, en fin de compte, l'art et la révolution. Trop de telles confusions ont été commises, ces dernières années, au nom du réalisme socialiste. Ce ne sont pas seulement les oeuvres qui sont nulles. toutes ces fausses oeuvres d'art à contenu social que Mme Elsa Triolet accuse; c'est la notion même d'une oeuvre créée pour l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc., qui constitue le mensonge...“ (C'est A. Robbe-Grillet qui souligne.)

Elsa Triolet, comme on sait, est revenue récemment — à propos du compte-rendu de son roman *Les Manigances* qu'avait rédigé André Stil — sur cette question, en des termes très énergiques: „Et c'est tout à fait au-delà des „Manigances“ que l'article d'André Stil m'a plongée dans la consternation. J'ai vu réapparaître dans cette démagogie sur les simples gens, sur les riches et les pauvres, dans cette exigence d'une littérature populiste uniquement, vulgarisation du réalisme socialiste, dans l'exigence d'une littérature immédiatement, directement utile, de héros positifs coûte que coûte... j'ai vu réapparaître tout ce qui dans le passé a barré la route à la littérature, les mots d'ordre non du parti communiste, mais de l'ancienne RAPP, cette association des Écrivains Proletariens en Union Soviétique, dissoute comme organisme nocif... j'ai vu cette même machine de guerre en état de marche, huilée, astiquée et prête à sortir du garage et à nous passer sur le corps. Tout ce qui semblait dépassé revivait dans cet article, et j'ai senti souffler sur moi le vent de la panique. Comme un cas de varioloïde quand on croyait bien toute possibilité d'épidémie vaincue... certes, les idées littéraires du signataire de l'article n'engagent que lui seul, mais elles ont fait remuer les haillons d'anciens épouvantails“ (*Les Lettres Françaises*, No 925 du 3 mai au 9 mai 1962).

²⁵ „Il faut appeler les choses par leur nom“ (*J'abats mon jeu*, p. 168).

²⁶ „Intervention au deuxième Congrès des écrivains soviétiques“ (*J'abats mon jeu*, pp. 186—187).

- ²⁷ *La lumière de Stendhal*. Paris, Éditions Denoël, 1954, pp. 265—267.
- ²⁸ *Ibidem*, pp. 147—148.
- ²⁹ „Il faut appeler les choses par leur nom“ (*J'abats mon jeu*, p. 140).
- ³⁰ *Ibidem*, pp. 172—173.
- ³¹ *Ibidem*, pp. 137—138.
- ³² „Donner à lire.“ Discours prononcé le 13 décembre 1958 à l'inauguration de la Bibliothèque municipale de Stains (*J'abats mon jeu*, p. 70).
- ³³ „Il faut appeler les choses par leur nom“ (*J'abats mon jeu*, pp. 138—140).
- ³⁴ *Ibidem*, p. 173.
- ³⁵ *Ibidem*, pp. 154—158.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 154.
- ³⁷ *Ibidem*, pp. 160—161.
- ³⁸ „Intervention au deuxième Congrès des écrivains soviétiques“ (*J'abats mon jeu*, p. 189).
- ³⁹ „Il faut appeler les choses par leur nom“ (*J'abats mon jeu*, p. 167).
- ⁴⁰ „Savoir aimer“ (*J'abats mon jeu*, pp. 106—107).
- ⁴¹ *L'exemple de Courbet*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1952, p. 52.
- ⁴² „Il faut appeler les choses par leur nom“ (*J'abats mon jeu*, pp. 168—169).
- ⁴³ „Un perpétuel printemps“ (*J'abats mon jeu*, p. 19).
- ⁴⁴ *L'exemple de Courbet*, p. 37.
- ⁴⁵ Cf. surtout la seconde conférence, prononcée sous le titre „L'Artiste et son temps“ dans le grand amphithéâtre de l'Université d'Upsal, le 14 décembre 1957 (Albert Camus, *Discours de Suède*. Paris, Gallimard, 1958).
- ⁴⁶ „Le discours de Moscou.“ Prononcé au Kremlin, à Moscou, le 28 avril 1959 (*J'abats mon jeu*, p. 265).
- ⁴⁷ „Il faut appeler les choses par leur nom“ (*J'abats mon jeu*, p. 163).
- ⁴⁸ „Le discours de Moscou“ (*J'abats mon jeu*, p. 268).
- ⁴⁹ „Savoir aimer“ (*J'abats mon jeu*, p. 109).

K LITERÁRNÍM KONCEPCÍM ARAGONOVÝM

Aragon napsal za posledních dvacet let, jak sám řekl, několik tisíc stránek kritických (kritika literární i výtvarná), z nichž jen část byla vydána také knižně. Obsahuje přesto jádro jednoho z nejpříznačnějších a nevlivnějších aspektů celé jeho tvorby.

V poslední době se Aragonovi dostalo několik monografií. Je to objektivně popisná knížka Huberta Juina, svazek essayů o Aragonovi romanopisci od Pierra de Lescura, dále nejnověji připravovaná monografie z pera známého filosofa a novináře Rogera Garaudyho, z níž zatím byly časopisecky uveřejněny pouze některé úkázky. Literárním a kritickým názorům Aragonovým dosud soustavnější pozornost věnována nebyla.

Aragonův vývoj od surrealismu k socialistickému realismu je znám a byl i v tomto *Sborníku prací* svého času blíže osvětlen (VI. Stupkou). Aragon ještě roku 1928 vydává surrealistický *Traité du style*. Ale už od tohoto roku se rýsuje jeho rozchod se školou A. Bretona a odklon od světa snových asociací ke světu skutečnosti, skutečnosti socialistické. Vnitřní zákonitosti jeho vývoje tu jistě přišlo na pomoc seznámení s Majakovským a zejména s Elsou Trioletovou (rovněž r. 1928). Tato Ruska, která se stala Aragonovou ženou, vyrvala jej, jak nedávno vyznal, „ze zajetí jeho chimér, z jeho zábran, z negací, které jej pronásledovaly, a vrátila mu odvahu být, ba dala mu sílu vyvíjet se“ (1960). Bude ovšem třeba vděčně rozlišit od skutečnosti. Jisto je, že u Aragona šlo o složitý proces v kontextu tehdejší společenské situace ve Francii.

Neofyta realismu v literatuře a realismu socialistického zvláště se poměrně brzy přihlašuje se souborem projevů a statí nadepsaném *Pour un réalisme socialiste* (1935), kde velmi rozhodně vyslovuje požadavek návratu k realitě. Dotýká se také problematiky kulturního dědictví (jež tehdy pro něho začíná romantismem), avšak jen letmo. Za dané situace autorovi nemohlo jít o to, aby v knížce, která tak brzy po tom, kdy byl pojem nového realismu v SSSR ražen, ve Francii jako první nadhodila problém tohoto socialistického realismu a vytýčila jej jako program, se podrobněji zamýšlel nad tím, co ze „světa“ minulosti přejímat. Aragon byl zcela pochopitelně především zaujat otázkou, jak vybědnout z bloudění avantgardismu a co dělat v literatuře nově v duchu nového aktivního realismu, majícího pomáhat přetvářet svět.

Současně se Aragon sám začíná jako literární tvůrce odvracet od svého dosavadního ne-realistického zaměření, zvláště v poezii a brzy také již v románovém cyklu *Le Monde réel*

(od 1934). Druhá světová válka jeho „návrat k realitě“ tvrdě zintenzivní, poskytne mu nové zkušenosti a možnosti a přispívá k jeho lidskému i uměleckému vyvrátní. Resistance, odbojová činnost a tvorba, dokončování románového cyklu a příprava jeho vyvrcholení novým cyklem *Les Communistes*, militantní činnost politická po válce atd. — to všechno už je zralý, k realitě navracený Aragon, zaujímající čelné místo v KSF, spřátelený s Mauricem Thorezem.

Po druhé světové válce zjišťujeme u Aragona, který teprve nyní začíná plně rozvíjet i činnost jako literární kritik, vyhranění názorů na umění socialistického realismu. V nemalé míře toto vyhranění a hlavně formulování literárních a kritických postulatů souvisí s Aragonovými vlastními zkušenostmi, se schematizujícími představami, na něž narazila jeho vlastní tvorba. Zkušenosti literárního tvůrce Aragonovým úvahám o potřebách neschematického socialistického realismu, přinášejícího opravdové umělecké hodnoty, dodaly pak přiměřenou autoritu. Hlavní knížky, v nichž jsou Aragonovy nejzávažnější stati obsaženy, jsou: *Chroniques du bel canto* (1947), *L'exemple de Courbet* (1952), *La lumière de Stendhal* (1954), *Littératures soviétiques* (1955 — v r. 1956 k nim přibyla *Introduction aux Littératures soviétiques*) a nejnověji *J'abats mon jeu* (1959), uemálo souvisících s diskusí, která vznikla kolem jeho románu *La Semaine sainte* (1958).

Detailnější charakteristiku Aragonových názorů zde není možno rezumovat. V podstatě Aragon, potíraje různé vulgarizátorské představy, věnuje svou pozornost trojímu kontextu nerozlučně spjatému a vytvářejícímu kontinuitu každé národní literatury v rámci literatur ostatních. Především je to kontext dědictví minulosti, jež je třeba umět interpretovat správně, nikoliv anachronisticky, a z něhož je třeba dovést přejímat to, co je v něm „lidským světlem, zlatými hroudami skutečnosti“. Pak je to kontext soudobý, literatury naší doby, kde tvorba literatury socialistického realismu je „křídlem pochoduujícím“, avšak za té podmínky, že ji od těla soudobé literatury jako celku prostě neodamputujeme. Konečně je tu kontext literatury budoucnosti: „Socialistický realismus bude takový, jaký jej uděláme“, neboť není ničím daným hotově. V podstatě Aragon hájí důsledně ve vztahu ke všem třem kontextům koncepci otevřenou. Jeho umělecké kredo (opírající se o velmi zevrubně rozváděnou teorii o významu realistického detailu a jeho funkčním užití v díle se zřetelem k celkovému smyslu) lze v jistém směru spatřovat ve slovech: „Mám rád *dobře* udělané věci. Vždycky se divím, že někdo může nevidět rozdíl mezi pravostí a nepravostí a že se kladou sobě naroveň deko-
rance, klamně zdání — a to, z čeho vycítíme lidskou ruku . . .“