

LES ÉCRIVAINS ENGAGÉS ET LE RÉALISME SOCIALISTE (1944-1953)

Benoît Denis

Publications de la Sorbonne | *Sociétés & Représentations*

**2003/1 - n° 15
pages 247 à 259**

ISSN 1262-2966

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-247.htm>

Pour citer cet article :

Denis Benoît , « les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953) » ,
Sociétés & Représentations, 2003/1 n° 15, p. 247-259. DOI : 10.3917/sr.015.0247

Distribution électronique Cairn.info pour Publications de la Sorbonne.

© Publications de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

(1944-1953)

247

Benoît Denis

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le champ littéraire français se réorganise selon une logique où dominent – provisoirement – des schèmes politiques qui lui sont en principe extérieurs. La littérature française de la Libération voit ainsi l'affrontement de divers groupes et individus intéressés à tirer profit de la redistribution des rôles et des positions qui s'opère alors et dont une manifestation est la lutte pour imposer la définition de ce que doivent être tant le rapport de la littérature à la politique que les formes – littéraires – dans lesquelles ce rapport est susceptible de s'exprimer. Nous voudrions ici confronter deux groupes, d'ampleur et de cohérence certes différentes, mais qui paraissent à cette époque les plus visiblement antagonistes : d'une part, les écrivains militants communistes, tels qu'ils se revendiquent alors de l'esthétique officielle du Parti, le réalisme socialiste ; de l'autre, les écrivains qui se réclament de la « littérature engagée ». Cette dernière mouvance, numériquement faible, est de surcroît très hétérogène dans sa composition, son éventuelle cohérence ne pouvant guère se déduire que d'une double opposition, à la littérature « pure » d'un côté et à la littérature de parti de l'autre. Le centre de gravité de cette petite nébuleuse est Jean-Paul Sartre, qui s'approprie à cette époque le label de la « littérature engagée » ; avec Simone de Beauvoir, il bénéficie d'une tribune intellectuelle et littéraire, *Les Temps Modernes*, qui lui permet, partiellement au moins, de faire pièce aux organes culturels du PCF¹. À cette équipe de base, dont la présence institutionnelle est forte et qui capte à elle bon gré mal gré des auteurs aussi divers que Michel Leiris ou Armand Salacrou, il faut adjoindre Albert Camus, dont les positions politiques et philosophiques diffèrent sensiblement de celles des existentialistes, mais qui, jusqu'en 1952, peut faire figure d'allié. Enfin, de façon peut-être plus inatten-

1. Voir à ce sujet Anna Boschetti, *Sartre et les « Temps Modernes ». Une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.

due, on inclura dans l'analyse le Roland Barthes du *Degré zéro de l'écriture* (1953) : comme on s'est efforcé de le montrer ailleurs², ce bref essai se situe en effet dans le prolongement de la réflexion sartrienne sur la littérature engagée en même temps qu'il la clôture en lui faisant subir un retournement décisif par lequel s'énonce le paradoxe qui justifiera tout le discours littéraire postérieur et selon lequel la modalité la plus authentique de l'engagement littéraire réside dans le travail de la forme (l'« écriture » chez Roland Barthes), aboutissant à ériger le désengagement de la littérature pure en ultime affirmation de la présence de l'écrivain dans l'espace politique et social de son temps.

Le Degré zéro de l'écriture représente ainsi la limite chronologique de la période envisagée ici. Comme l'a montré Gisèle Sapiro³, l'année 1953 représente, en effet, la fin de l'après-guerre pour la littérature française : le Comité National des Écrivains passe sous le contrôle exclusif des communistes, mettant fin à l'unité de façade de la littérature résistante ; la même année marque la fin des luttes de pouvoir au sein des Éditions de Minuit, qui cessent d'être uniquement associées à la Résistance pour rentrer dans le système classique de l'édition littéraire. Un an avant que ne commence la Guerre d'Algérie, qui modifiera considérablement les conditions de l'engagement des intellectuels, la page de la « littérature engagée » se tourne également pour Sartre, dont l'ultime texte romanesque date de 1949 : en 1952, sa rupture avec Camus et la publication de « Les communistes et la paix » marquent son rapprochement avec le PC, tandis que la littérature passe au second plan de ses préoccupations intellectuelles, comme en témoigne alors la re-politisation des *Temps Modernes*.

Politique de la littérature vs. politique littéraire

Avant de s'opposer à eux, les tenants de la littérature engagée partagent avec les écrivains communistes un certain nombre de préalables communs : ils se réclament également de l'héritage de la Résistance ; ils souscrivent à l'idée que la révolution constitue l'horizon historique de la lutte à mener et ils considèrent que le prolétariat est le dépositaire d'une universalité concrète (la société sans classe) qui doit se substituer à l'universalité abstraite (le droit) invoquée par les intellectuels bourgeois classiques⁴ ; en littérature enfin, ils refusent le purisme esthétique et lui opposent la nécessité d'une littérature « utile ». S'il existe donc un socle commun entre écrivains engagés et communistes, les situations respectives de ces deux « groupes » peuvent apparaître comme diamétralement opposées quant à la manière dont s'articulent chez chacun le littéraire et le politique. À la différence de l'écrivain communiste, dont la littérature est l'expression de la certitude idéologique, la position politique de l'écrivain (ou de l'intellectuel) engagé est nécessai-

2. Benoît Denis, *Littérature et Engagement*, Paris, Le Seuil, coll. « Points-essais », 2000, pp. 285-292.

3. Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.

4. Comme on le verra plus loin, ces deux traits sont à nuancer dans le cas de Camus.

rement fragile et peu assurée : il n'est le porte-parole d'aucune force politique représentative, il ne parle pas au nom d'une doctrine constituée et son espace d'intervention dans le champ politique est forcément limité ; il y est en situation d'*outsider*, assumant de fait la position d'un intellectuel critique, non d'un politique⁵. À l'inverse, si Sartre et ses proches ont une position littéraire solidement établie, la légitimité de l'écrivain communiste, et en particulier celle des romanciers réalistes socialistes, reste faible, pour ne pas dire nulle ; qu'Aragon ait été capable de s'imposer concurremment sur ces deux plans, moyennant toute une série d'aménagements tant esthétiques que politiques, ne doit pas masquer le fort coefficient d'illégitimité dont est affectée *a priori* la littérature du Parti. En cela, la relation qui se noue ici entre littérature et politique procède de deux mouvements inverses : l'écrivain engagé, en s'interrogeant sur les moyens dont il dispose pour faire accéder le littéraire au politique, pratique ce que l'on pourrait nommer une « politique de la littérature » visant à manifester comment les valeurs propres de la littérature peuvent se manifester dans le champ du politique, tandis que l'écrivain communiste dépend d'une « politique littéraire » dictée par le Parti et qui définit *a priori* et du dehors le contenu politique et la forme littéraire de ses textes.

Il en découle également qu'avant de rencontrer le réalisme socialiste au sens strict, l'opposition entre écrivains engagés et communistes s'établit à un niveau plus élevé de généralité. Ainsi, le recours à la philosophie – ou à la morale dans le cas d'Albert Camus – est rendu nécessaire pour faire pièce à l'hégémonie politique du PCF : si Sartre accepte à contrecœur l'étiquette d'existentialiste en 1945, c'est parce qu'elle lui permet de s'opposer philosophiquement au marxisme, terrain sur lequel il escompte être plus à l'aise que sur celui de la politique au sens strict ; proposant un changement de perspective, l'existentialisme allègue la liberté et la responsabilité contre le déterminisme généralisé du marxisme scientifique, de même qu'il entend faire droit à la subjectivité de l'expérience individuelle contre l'objectivité de l'Histoire, tous traits qui, on le verra, feront retour lorsqu'il s'agira de définir une esthétique romanesque engagée. Sur le terrain de la littérature elle-même, le réalisme socialiste n'est pas seul en cause. On connaît la célèbre distinction entre prose et poésie établie par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et reprise ensuite par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* : Sartre considère, en effet, que l'essence de la poésie moderne, qui est de considérer le « langage à l'envers » et de prendre les mots pour des choses, la rend radicalement étrangère à toute démarche d'engagement ; l'assimilant ainsi à la littérature pure, il peut en retour affirmer la visée pleinement transitive de la prose et la soumettre aux exigences de l'engagement.

5. À titre de contre-épreuve, on évoquera ici l'échec du RDR, mouvement politique de troisième voie fondé par David Rousset et rejoint par Sartre, qui visait à l'instauration d'un régime socialiste démocratique en Europe, laquelle aurait eu vocation à constituer un ensemble politique susceptible de faire pièce tant aux USA qu'à l'URSS. La logique de la Guerre Froide aura raison de cette tentative dans laquelle Sartre verra par la suite une manifestation typique de l'idéalisme de l'intellectuel bourgeois socialisant qu'il était alors.

Mais en « désengageant » de la sorte la poésie au nom d'une paradoxale fidélité à son essence moderne, il aboutit aussi à exclure du spectre de l'engagement un genre dans lequel les écrivains communistes se sont particulièrement illustrés durant la Résistance et qu'ils dominent donc massivement dans l'immédiat après-guerre⁶. Ce type de manœuvre, à la fois conceptuelle et rhétorique, se trouvera également appliqué à la question du réalisme socialiste.

On ne s'étonnera donc pas que, dans les polémiques incessantes entre tenants de la littérature engagée et écrivains communistes, la question du réalisme socialiste n'intervienne que secondairement, celle-ci étant prise dans un échafaudage philosophico-littéraire plus vaste. On constatera par ailleurs que le réalisme socialiste n'a guère fait l'objet de réfutations complètes et achevées : il est souvent traité par raccroc, parfois même de façon allusive et, en règle générale, ne sont mentionnés ni auteurs ni œuvres, comme s'il était voué à n'être qu'un mot d'ordre esthétique détaché de toute réalisation concrète. La raison en est essentiellement que, comme on le verra, le réalisme socialiste représente avant tout un pôle de référence dont les écrivains engagés ont besoin pour définir leur propre conception de la littérature. Mais, simultanément, ils ne peuvent s'attarder trop longuement sur son cas, au risque de lui donner trop de poids : il importe, en effet, pour eux de conserver comme un fait avéré l'insuffisance esthétique du réalisme socialiste, ce que contredirait une glose trop savante ou une réfutation trop élaborée⁷.

Dans ces conditions où ce que Barthes nommera encore en 1960 « l'indigence imperturbable du roman socialiste »⁸ a le statut d'une évidence, la confrontation entre écrivains engagés et réalisme socialiste prend souvent la tournure de l'anathème⁹. Ainsi, pour

6. Voir à ce sujet : Jean-Yves Debreuille, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », in Claude Burgelin (dir.), *Lectures de Sartre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, pp. 273-281.

7. Cette manœuvre d'évitement et d'effacement est caractéristique de l'attitude littéraire de Sartre vis-à-vis des communistes dans l'immédiat après-guerre : ainsi, lorsqu'il publie *Situations I* en 1947, qui rassemble les critiques littéraires publiées depuis 1938, il omet soigneusement de reproduire les articles qu'il a donnés aux *Lettres françaises* clandestines, préférant perdre le bénéfice symbolique d'avoir contribué à l'organe de la résistance littéraire plutôt que d'entériner l'importance d'une revue désormais passée sous contrôle communiste. Les trois articles concernés (consacres respectivement à Drieu La Rochelle, aux écrivains collaborateurs et à Marcel Aymé) ne furent pas davantage republiés dans la partie de *Situations III* dédiée à la période d'Occupation. En revanche, les textes que Sartre a donnés à la même époque aux *Cahiers du sud* furent repris dans *Situations I*. Sur ce sujet, voir : Benoît Denis, « Du texte de circonstance au recueil de *Situations*. L'économie de l'écriture engagée chez Jean-Paul Sartre », Actes du colloque *Pratiques et théories du recueil*, Université de Rennes-2, 23-25 mai 2002, à paraître.

8. Roland Barthes, « La réponse de Kafka » (1960, in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points-essais », 1981, p. 138.

9. L'anathème en ce cas répond à celui des communistes, qui n'ont cessé d'attaquer l'existentialisme philosophique et littéraire au nom précisément de son subjectivisme, de son individualisme bourgeois et des effets démoralisateurs que provoque sa morale du délaissement et de l'angoisse. Le roman et le théâtre existentialistes, en tant qu'ils véhiculent efficacement ces positions philosophiques, sont particulièrement (et inlassablement) visés dans les années d'immédiat après-guerre.

Sartre, « la politique du communisme stalinien est incompatible avec l'exercice honnête du métier littéraire »¹⁰ ; à Garaudy qui l'avait taxé de « fossoyeur de la littérature », il répond : « si j'en avais le pouvoir, j'enterrerais la littérature de mes propres mains plutôt que de lui faire servir les fins [de propagande] auxquelles il l'utilise. Mais quoi ? les fossoyeurs sont gens honnêtes, certainement syndiqués, communistes peut-être. J'aime mieux être fossoyeur que laquais »¹¹. À cette première catégorie d'arguments, qui déclassent la littérature communiste au nom de sa soumission intégrale à l'ordre politique, s'en ajoute une seconde, qui vise cette fois l'aporie esthétique du réalisme socialiste et qui trouve systématiquement en Roger Garaudy sa victime désignée : Sartre peut ainsi affirmer qu'« il y a quelque chose de commun, qui n'est point le talent, entre Joseph de Maistre et Roger Garaudy »¹², tandis que Barthes, après avoir démonté les procédés d'écriture du même, conclut : « Évidemment, il faut faire la part de la médiocrité ; dans le cas de Garaudy, elle est immense »¹³. Ces deux types d'arguments ne prennent cependant sens que rapportés l'un à l'autre :

On va me citer des auteurs illustres [qui se sont ralliés au PCF et à sa politique littéraire]. Bien sûr. Je reconnais qu'ils ont eu du talent. Est-ce un hasard s'ils n'en ont plus ?¹⁴

Le fond de l'argumentation tient donc en l'étroite congruence qu'il s'agit d'affirmer entre la soumission aux mots d'ordre de la politique stalinienne et l'indigence esthétique du réalisme socialiste ; derrière cette rhétorique de l'anathème se trouve déjà, sous une forme fruste, la thèse que Régine Robin développera de façon beaucoup plus fine quant à l'incompatibilité entre les principes idéologico-politiques qui commandent la constitution du réalisme socialiste et l'avènement d'une esthétique romanesque authentique et achevée¹⁵.

Dans le cas des écrivains engagés, l'exclusion du réalisme socialiste a cependant une fonction avant tout pragmatique : dans le continuum qui va de la littérature pure à la littérature la plus hétéronome, il s'agit de placer l'esthétique officielle du Parti à la pointe la plus extrême de l'hétéronomie littéraire, pour en faire l'incarnation indépassable de la propagande, c'est-à-dire d'une littérature intégralement soumise à des injonctions extérieures au champ. De la sorte, les tenants de la littérature engagée trouvent eux-mêmes à se repositionner : ils se situent à mi-chemin du purisme esthétique et de l'art de propagande ; contre le réalisme socialiste, ils incarnent la préservation de l'autonomie du litté-

10. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1985, p. 254.

11. *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 262.

12. *Ibid.* p. 254.

13. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Le Seuil, coll. « Points-essais », 1994, p. 52.

14. *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 261.

15. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

La double contradiction du réalisme socialiste

Par ailleurs, l'équivalence établie entre insuffisance esthétique et soumission à la politique stalinienne reste au principe de toutes les lectures du réalisme socialiste, en sorte que se construit une rhétorique d'une circularité redoutablement efficace : non seulement, dénoncer le stalinisme implique *ipso facto* le rejet de son esthétique romanesque, mais surtout, mettre en évidence la médiocrité littéraire du réalisme socialiste revient à prouver la perversion du communisme soviétique. La littérature même devient ainsi le moyen d'affronter les communistes sur le terrain – politique – où les écrivains engagés sont les moins assurés d'eux-mêmes. De ce point de vue, la réfutation du réalisme socialiste prend des formes sensiblement différentes chez Sartre, Camus ou Barthes, quoique, en dernière instance, celles-ci procèdent de la même matrice argumentative et rhétorique.

Dans le cas de Sartre, l'opposition à l'esthétique réaliste socialiste se manifeste d'emblée par la mise en œuvre d'un projet romanesque concurrent de celui des écrivains communistes. En 1947, *Situations I* reprend l'essentiel de la critique littéraire de Sartre et, en particulier, les réflexions qu'il a consacrées en 1938-39 au roman et où affleure pour la première fois la question de l'engagement littéraire¹⁸. S'inspirant, à l'instar d'André Malraux avant lui, des techniques romanesques de Faulkner, Dos Passos, Isaac Babel et Pilniak – c'est-à-dire de cette modernité romanesque des années 1920-1930 dont Jean-Pierre Morel a montré qu'elle avait été progressivement disqualifiée par les instances littéraires soviétiques de l'entre-deux-guerres au profit du dogme de la littérature prolétarienne d'abord, puis du réalisme socialiste¹⁹ –, Jean-Paul Sartre plaide pour l'adoption d'un « réalisme sans médiation ni distance » qui consisterait en l'abolition de l'omni-

16. Roland Barthes, « La réponse de Kafka », in *Essais critiques*, op. cit., p. 138.

17. Voir par exemple Camus : « Le procès de l'art est engagé définitivement et se poursuit aujourd'hui avec la complicité embarrassée d'artistes et d'intellectuels voués à la calomnie de leur art et de leur intelligence ». (*L'Homme révolté* (1951), dans *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1965, p. 658).

18. Voir notamment l'article « À propos de John Dos Passos et de 1919 », in Jean-Paul Sartre, *Situations I* (1947), Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1993, pp. 14-24.

19. Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1985.

science narrative au profit d'une orchestration de consciences individuelles et partielles visant à « rendre à l'événement sa brutale fraîcheur »²⁰. En d'autres termes, il est ici question de raconter en adoptant les points de vue subjectifs d'une série de personnages plongés au cœur d'une histoire en cours qui les dépasse et dont ils ne saisissent qu'une partie des enjeux. À la téléologie romanesque du réalisme socialiste et à sa vision déterministe de l'Histoire, Sartre oppose une histoire incertaine, saisie dans le présent de son procès et dans l'ambiguïté de son devenir; au « héros positif », incarnation idéale-typique du militant communiste dont la foi dans la révolution et dans le Parti est inébranlable, il substitue des personnages qui doutent et butent contre l'opacité du monde, mais qui trouvent dans cette adversité le moyen d'exercer leur liberté; enfin, contre le didactisme d'une littérature soucieuse de délivrer un enseignement et de fournir des modèles, Sartre allègue une formule romanesque visant à convoquer le lecteur comme subjectivité libre capable de se déterminer seule face à l'événement. Ce projet romanesque d'avant-guerre s'actualisera entre 1945 et 1949 dans le cycle inachevé des *Chemins de la liberté*, qu'on pourrait opposer aux *Communistes* d'Aragon (1949-1951), tant par les choix formels que par le traitement qu'ils font de la même tranche d'histoire et des mêmes types socio-politiques (l'intellectuel bourgeois, le militant communiste, le collaborateur, etc.).

Qu'est-ce que la littérature? ne reviendra guère sur la question, se contentant de traiter allusivement du réalisme socialiste pour brocarder l'échec d'une littérature qui « s'est changée en propagande »²¹ :

Ne pas mettre non plus trop de communistes dans les romans ou à la scène: s'ils ont des défauts, ils risquent de déplaire; tout parfaits, ils ennuiant [...] On s'en tirera en peignant le "héros permanent" en profil perdu, en le faisant paraître à la fin de l'histoire, pour en tirer la conclusion, ou en suggérant partout sa présence, mais sans la montrer, comme Daudet pour l'Arlesienne. Éviter, dans la mesure du possible, d'évoquer la Révolution: cela date. [...] Il faut déshabituer lentement [le prolétariat] de ses vieux rêves et remplacer tout doucement la perspective de l'insurrection par celle de la guerre²².

Cependant, pour bien mesurer la portée de la critique, il faut se reporter en arrière dans *Qu'est-ce que la littérature?*, lorsque Sartre brosse le tableau de la littérature de l'entre-deux-guerres et oppose les « extrémistes » (l'avant-garde surréaliste) et les « ralliés » (la mouvance *NRF*) aux « radicaux » (les écrivains du Front populaire). Pour distinguer ces deux groupes, il reprend d'abord à son compte l'opposition de Paulhan entre Terreur et Rhétorique²³ et l'indexe sur d'autres séries telles que littérature pure/littérature utile,

20. *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 226.

21. *Ibid.*, p. 261.

22. *Ibid.*, p. 259.

23. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941), Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1990. Voir sur ce point: Jacques Lecarme, « Le succès et l'insuccès: Sartre et Paulhan », in Ingrid Galster (dir.), *La Naissance du « phénomène Sartre »*, Paris, Le Seuil, 2001, pp. 238-261.

gratuité/enseignement, littérature comme consommation/littérature comme métier ou *praxis*). Marquant sa préférence pour la littérature des « radicaux », dont il considère qu'elle préfigure sa conception de la littérature engagée, Sartre s'en prend ensuite aux représentants du purisme esthétique et s'efforce de démontrer que, malgré leurs dénégations, « toute cette littérature est à thèse »²⁴ : le raisonnement, qui ne nous intéresse pas directement ici, aboutit à démontrer que le « message » de l'œuvre « pure » réside dans ce que l'auteur dit malgré lui, dans les vérités qui transparaissent en dehors de son contrôle et de sa volonté consciente²⁵. Ce qui autorise Sartre à conclure qu'« un courant majeur de la littérature entraîne l'écrivain à se démettre devant son œuvre, comme un courant de la politique l'entraîne à se démettre devant le parti »²⁶. Par des voies détournées, il s'agit ici d'homologuer littérature pure et réalisme socialiste : deux formes à la fois opposées et équivalentes de littérature à thèse, dans lesquelles se manifestent à chaque fois la démission de l'écrivain et son irresponsabilité. Le terrorisme littéraire des uns répond à la Terreur politique que relaient les autres ; la littérature communiste reprend les procédés de la littérature bourgeoise ; Garaudy vaut Joseph de Maistre, comme le héros communiste ressemble à l'Arlésienne. Schématiquement résumé : Aragon est le double de Barrès et André Stil celui de Paul Bourget.

Chez Camus, le raisonnement est moins insinuant et moins contourné, laissant apparaître avec netteté les contours d'une critique du réalisme socialiste qui, dans ses conclusions, rejoint celle de Sartre. Dans le chapitre de *L'Homme révolté* (1951) qu'il consacre à l'art, l'auteur part de l'opposition qu'il a instaurée entre révolte et révolution et commence par poser que l'artiste authentique est nécessairement un révolté (et non un révolutionnaire). Portant la question sur le terrain du roman, il souligne que la vocation du genre est d'atteindre un équilibre entre le « consentement » au réel (qui se manifeste à travers l'entreprise réaliste, considérée comme volonté de reproduction de la réalité) et le rejet de celui-ci (qui tient dans le dépassement du donné par la fiction, phénomène d'appropriation inhérent à toute démarche créatrice) :

Le réalisme est l'énumération indéfinie. Il révèle par là que son ambition vraie est la conquête, non de l'unité, mais de la totalité du monde réel. On comprend alors qu'il soit l'esthétique officielle d'une révolution de la totalité. Mais cette esthétique a déjà révélé son impossibilité. Les romans réalistes choisissent malgré eux dans le réel, parce que le choix et le dépassement de la réalité sont la condition même de la pensée et de l'expression. Écrire, c'est déjà choisir. Il y a donc un arbitraire du réel, comme un arbitraire de l'idéal, et qui fait du roman réaliste un roman à thèse implicite. Réduire l'unité du monde romanesque à la totalité du réel ne peut se faire qu'à la faveur d'un jugement *a priori* qui élimine du réel ce qui ne convient pas à la doctrine. Le réalisme socia-

24. *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 208.

25. L'attaque vise tant André Gide, qui attendait du public « la révélation de nos œuvres » (*Paludes*) que l'automatisme d'André Breton.

26. *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 210.

liste est alors voué, par la logique même de son nihilisme, à cumuler les avantages du roman édifiant et de la littérature de propagande²⁷.

Le caractère de littérature à thèse du réalisme socialiste n'ayant pas à être prouvé, on constate donc que Camus, à l'instar de Sartre, opère un retournement de perspective qui consiste à postuler que toute littérature réaliste (au sens bourgeois et dix-neuviémiste du terme) est à thèse, incluant de la sorte la doctrine littéraire communiste dans un complexe idéologico-esthétique qu'elle avait pour vocation de combattre :

La révolution et l'art du XX^e siècle sont tributaires du même nihilisme et vivent dans la même contradiction. Ils nient ce qu'ils affirment pourtant dans leur mouvement même et cherchent tous deux une issue impossible, à travers la terreur. La révolution croit inaugurer un monde nouveau et elle n'est que l'aboutissement contradictoire de l'ancien. Finalement, la société capitaliste et la société révolutionnaire n'en font qu'une dans la mesure où elles s'asservissent au même moyen, la production industrielle, et à la même promesse. [...] L'art contemporain, parce qu'il est nihiliste, se débat aussi entre le formalisme et le réalisme. Le réalisme, d'ailleurs, est aussi bien bourgeois – mais il est alors noir – que socialiste, et il devient édifiant. Le formalisme appartient aussi bien à la société du passé, quand il est abstraction gratuite, qu'à la société qui se prétend de l'avenir ; il définit alors la propagande. Le langage détruit par la négation irrationnelle se perd dans le délire verbal ; soumis à l'idéologie déterministe, il se résume dans le mot d'ordre²⁸.

Albert Camus explicite ici remarquablement les schèmes de (dé)classement utilisés par les écrivains engagés contre le réalisme socialiste : en rabattant l'esthétique sur l'idéologique et inversement – l'invention littéraire de la Terreur par Paulhan produit ici tous ses effets –, il entend faire valoir que la littérature communiste recourt aux mêmes procédés que la littérature bourgeoise qu'elle devrait pourtant dépasser et renouveler ; mais surtout, Camus parvient à affirmer que la doctrine littéraire du PCF relève simultanément du réalisme aggravé et du formalisme ; qu'elle cumule donc les excès de la pire tradition littéraire de droite (le roman à thèse) et de la littérature pure, de la littérature la plus hétéronome et des formes les plus radicales de l'autonomie littéraire²⁹. Louis Aragon se trouve doublement renvoyé à son passé littéraire : Maurice Barrès d'un côté, André Breton de l'autre.

Sur ce terrain, la critique de Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* est à la fois plus modeste et plus précise. Le chapitre consacré aux « Écritures politiques »³⁰, trai-

27. *L'Homme révolté*, op. cit., p. 673.

28. *Ibid.*, pp. 675-676.

29. On cherchera plus loin à expliquer les raisons pour lesquelles, contre toute attente, le réalisme socialiste se voit ainsi systématiquement renvoyé du côté du purisme esthétique, considéré comme manifestation de l'autonomie du littéraire.

30. *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., pp. 20-22.

te d'abord de l'écriture du « stalinisme triomphant » : selon lui, le jargon du marxisme scientifique (les « déviationnistes », « fractionnistes », etc.) a pour fonction de supprimer toute distance entre la chose et la valeur, le fait et son jugement, s'instituant de la sorte en pure écriture de la Terreur. Dans le paragraphe suivant, Barthes montre que la Restauration ou le gaullisme (qui appelle quant à lui les communistes des « séparatistes ») possèdent un langage politique qui procède de façon analogue. Mais c'est dans le chapitre intitulé « Écriture et révolution » qu'il consacre trois pages impitoyables au réalisme socialiste, personnifié ici par Roger Garaudy et André Stil. Mettant en évidence chez le premier les maladroitures de style qui le conduisent à écrire « pianoter sur la linotype » plutôt que « taper à la machine » ou « il étreignait la première minute heureuse de sa vie » plutôt que « il était heureux pour la première fois » et, chez le second, l'insertion totalement artificielle de tours oraux ou populaires dans des phrases par ailleurs caractérisées par un purisme linguistique tout académique³¹, Barthes voit dans le style du réalisme socialiste la reprise de l'écriture petite-bourgeoise du siècle précédent :

Parce que le dogme même du réalisme socialiste oblige fatalement à une écriture convenu onnel-
le, chargée de signaler bien visiblement un contenu impuissant à s'imposer sans une forme qui
l'identifie. On comprend donc le paradoxe selon lequel l'écriture communiste multiplie les signes
les plus gros de la Littérature, et bien loin de rompre avec une forme somme toute typiquement
bourgeoise – du moins dans le passé –, continue d'assumer sans réserve les soucis formels de l'art
d'écrire petit-bourgeois (d'ailleurs accrédité auprès du public communiste par les rédactions de
l'école primaire)³².

D'une part, donc, le réalisme socialiste est une esthétique réactionnaire, qui use d'une « écriture bourgeoise que les écrivains bourgeois, eux, ont condamnée depuis longtemps, du jour même où ils l'ont sentie compromise dans les impostures de leur propre idéologie, c'est-à-dire du jour même où le marxisme s'est trouvé justifié »³³. Mais d'autre part, en exhibant maladroitement les signes de la littéarité la plus artificielle, le réalisme socialiste débouche sur une « préciosité » : on retrouve donc le paradoxe selon lequel, au bout du compte, l'esthétique communiste finit par devenir un art pour l'art, comparable pour Roland Barthes à l'écriture artiste du siècle précédent. Roger Garaudy est un romancier à thèse qui aurait appris à écrire chez les Goncourt.

La critique que les écrivains engagés adressent au réalisme socialiste est donc remarquablement constante dans ses principes : on souligne d'abord l'aporie qui consiste, pour une doctrine littéraire censée être l'expression d'un parti révolutionnaire, à emprunter aux modèles les plus conventionnels, voire les plus réactionnaires (réalisme bourgeois, roman à thèse, etc.) ; et l'on en tire ensuite les conclusions idéologiques qui s'imposent

31. *Ibid.*, pp. 52-53.

32. *Ibid.*, p. 51.

33. *Ibid.*, p. 53.

quant à la véritable nature du communisme stalinien. On s'attache enfin à démontrer que, dans son désir de plier le réel aux exigences de la doctrine, le réalisme socialiste subvertit le langage et les formes à tel point qu'il finit par être une manière de formalisme, certes maladroit et dépourvu de littérarité, mais qui se situe sur un plan analogue à celui du purisme esthétique, ce qui a pour effet de discréditer son ambition de dire le « monde réel ». Quoi qu'il en soit du caractère largement rhétorique de cette démonstration, on peut avancer que la mise en évidence de cette « double contradiction » du réalisme socialiste n'a pas peu contribué à forger l'idée qu'il s'agissait là d'une « esthétique impossible », pour reprendre une expression commune à Albert Camus et à Régine Robin.

Le point aveugle

À ce stade, il semblerait donc que la question du réalisme socialiste soit vidée et que sa disqualification esthétique l'ait installé là où il doit être pour servir de repoussoir aux écrivains engagés : à la frontière de la littérature et de la propagande. Pourtant, un point aveugle subsiste, que Simone de Beauvoir évoquera dans le seul passage de ses mémoires qu'elle consacre au réalisme socialiste :

[Les communistes] réclamaient des œuvres exaltantes : de l'épopée, de l'optimisme. Sartre aussi, mais à sa manière. Il s'en est expliqué dans des notes inédites : il refusait "*l'espoir a priori*". [...] L'écrivain ne doit pas promettre des lendemains qui chantent mais, en peignant le monde tel qu'il est, susciter la volonté de le changer. Plus le tableau qu'il en propose est convaincant, mieux il atteint ce but : l'œuvre la plus sombre n'est pas pessimiste dès qu'elle fait appel à des libertés, en faveur de la liberté. [...] Sartre, d'ailleurs, comprenait le point de vue des communistes : au niveau des masses, l'espoir est un élément d'action ; la lutte est trop sévère pour qu'elles s'y risquent si elles ne croient pas à la victoire. Ce qu'il appelait "un optimisme dur" convenait exclusivement à un public que la réalité ne prend pas à la gorge : il faut de la réflexion, du recul, de la confiance pour dépasser l'attitude critique au lieu de s'y enliser. Il modifia spontanément la fin de *La Putain respectueuse* quand on la porta à l'écran : Lizzie persévère dans sa tentative pour sauver le Noir innocent³⁴.

Il est frappant de constater que cette concession majeure à la téléologie du réalisme socialiste (l'optimisme de la foi en la victoire), si radicalement contraire au programme romanesque et philosophique que Sartre avait longuement mûri depuis la fin des années Trente, soit ici justifiée par la question du public, auquel l'auteur avait consacré la troisième partie de *Qu'est-ce que la littérature ?* : Sartre y postulait que la réalité et l'efficacité de l'engagement de l'écrivain se mesuraient à l'aune du public auquel il s'adressait. Or,

34. Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, pp. 161-162. Nous soulignons.

examinant la « Situation de l'écrivain en 1947 », il souligne que « nous avons des lecteurs, mais pas de public »³⁵. Il entend par là que l'écrivain engagé voit son public « clivé » : d'un côté, son « public réel » est constitué par la bourgeoisie intellectuelle, à laquelle il n'a « rien à dire » et contre laquelle il écrit ; de l'autre, son « public virtuel » est le prolétariat, qu'il ne peut cependant atteindre sans la médiation du Parti qui l'encadre : « La classe opprimée, engoncée dans un parti, guindée dans une idéologie rigoureuse, devient une société fermée ; on ne peut plus communiquer avec sans intermédiaire »³⁶. Ici se découvre la dimension aporétique de la littérature engagée, qui s'est donnée pour justification sa volonté d'« écrire pour » le prolétariat et qui doit reconnaître simultanément qu'elle ne peut le joindre qu'à travers un parti dont elle a vocation à combattre l'emprise sur la littérature. Sartre proposera bien à l'écrivain engagé d'investir les *mass media* (presse, cinéma, radio) afin de contourner l'obstacle, mais il suggérera surtout que la « réconciliation » de l'écrivain et de son public ne sera possible et effective que dans la société d'après la révolution ; plus concrètement, cet écueil du public explique dans une certaine mesure pourquoi, à partir de 1949, Sartre abandonne discrètement le roman. Si Camus, en refusant le messianisme du prolétariat a évité de poser le problème en ces termes, Roland Barthes reprend quant à lui l'injonction sartrienne pour en faire une simple norme régulatrice : l'écrivain doit vouloir écrire pour le prolétariat, même s'il sait ne pouvoir jamais l'atteindre, puisqu'il utilise « un langage rassis et clos par l'immense poussée de tous les hommes qui ne le parlent pas. Il y a donc une impasse de l'écriture »³⁷. L'engagement est voué à être toujours manqué, suscitant ce que l'auteur nomme un « tragique de la littérature », dont on ne peut guère sortir qu'en affirmant qu'il vaut en tant qu'appel à la révolution et à sa capacité d'inventer une société réconciliée où « le langage ne serait plus aliéné »³⁸.

Cette question du public est donc en un certain sens décisive : non seulement elle laisse apercevoir les limites de l'engagement littéraire, en tant qu'il est une manière de faire valoir les droits de la littérature en politique ; mais encore, elle manifeste ce que Denis Hollier³⁹ a appelé la « dépossession » qui affecte le rapport à l'écriture de cette catégorie d'écrivains, pris dans le mouvement quasi suicidaire d'une démarche qui les conduit à plaider pour l'avènement d'un monde où ils n'ont pas de place.

En renversant la perspective, la question du public, telle qu'elle se pose aux écrivains engagés, fait aussi voir où est la force du réalisme socialiste. L'indexation rigoureuse du littéraire sur le politique lui permet en effet de s'adresser à un public constitué, les militants, auquel il n'a pas à donner de preuves de sa « littérarité » ou de sa capacité à fonder

35. *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 244.

36. *Ibid.*, p. 245.

37. *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 64.

38. *Ibid.*, p. 65.

39. Denis Hollier, *Les Dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Paris, Minuit, coll. « Critique », 1993.

en vérité sa représentation du monde. Si Sartre se contente de comparer le public communiste à une « société fermée », Simone de Beauvoir, dans ses mémoires, est plus explicite : « De son côté, Elsa Triolet lança “la bataille du livre” ; à Marseille, puis dans les banlieues parisiennes, les écrivains communistes donnèrent des conférences où ils vantaient la marchandise et couvraient de merde la littérature “bourgeoise” ; Breton, Camus, Sartre »⁴⁰. La trivialité des termes indique ici combien l’auteur enrage littéralement en constatant la mainmise que l’appareil littéraire du PCF a sur le public « captif » du prolétariat. Ce qui se découvre alors, c’est que la littérature communiste fonctionne en vase clos et de façon en quelque sorte autosuffisante et ce, depuis l’élaboration de la doctrine esthétique et la production des œuvres jusqu’aux lecteurs, en passant par les lieux d’édition ou les moyens de diffusion et de promotion. De la sorte, il apparaît que le réalisme socialiste ne peut qu’artificiellement être envisagé en dehors de l’appareillage institutionnel qui le fait exister : il s’inscrit dans une manière de sous-système littéraire suffisamment autonome et structuré pour échapper aux prescriptions et aux jugements esthétiques qu’énonce à son encontre la littérature légitime. En cela, lorsqu’ils dénoncent l’indigence esthétique du réalisme socialiste, les écrivains engagés savent qu’ils ne peuvent guère convaincre que ceux qui en sont déjà persuadés. Et sans doute est-ce cette faculté propre à la « sphère littéraire » communiste de se soustraire aux « règles de l’art » qui fait du réalisme socialiste un romanesque décidément insupportable. ■

40. *La Force des Choses I*, op. cit., p. 281.