

# action poétique

Pierre Lartigue

Charles Dobzynski

Paul Louis Rossi

Claude Delmas

Perelle

Henri Deluy

Michel Metais

Alain Lance

44

**ENTRETIENS** : ROGER BORDIER, PIERRE DAIX,  
ANDRÉ GISSELBRECHT, JEAN PERUS, LÉON ROBEL :

## DU RÉALISME SOCIALISTE

UN INVENTAIRE CRITIQUE, DES DOCUMENTS

UN NOUVEAU POÈTE ALBANAIS : ISMAEL KADARE

Revue trimestrielle - Septembre 1970  
LE PAVILLON - ROGER MARIA EDITEUR



# La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

## action poétique 44

Appel à nos lecteurs .....	1
Hôtel des ventes : Pierre Lartigue .....	3
Episode : Charles Dobzynski .....	10
Poèmes : Paul Louis Rossi .....	13
Cinema Nuevo : Claude Delmas .....	18
Du réalisme socialiste	
Par bénéfice d'inventaire : Henri Deluy .....	21
Extrait du dictionnaire d'esthétique, Moscou .....	22
Textes en direct. 1925-1932 .....	24
Entretiens avec... Léon Robel .....	26
... avec Pierre Dalx .....	35
... avec Jean Pérus .....	42
... avec André Gisselbrecht .....	45
... avec Roger Bordier .....	53
Ismael Kadare, poète albanais : Michel Métails .....	57
Poèmes : Ismael Kadare .....	60
Poème : Perelle .....	70
Notes et Informations .....	75

---

**REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy - COMITE DE REDACTION : Henri Deluy, Charles Dobzynski, Alain Lance, Pierre Lartigue, Maurice Regnaut, Mitsou Ronet, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargatig.**

**TOUTE CORRESPONDANCE :**

**Action Poétique, LE PAVILLON, ROGER MARIA**

**EDITEUR, 5, rue Rollin, Paris (6<sup>e</sup>).**

**DIFFUSION : Odéon Diffusion, 24, rue Racine, Paris (6<sup>e</sup>).**

**ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 38 F.  
France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.**

**C. C. P. : HENRI DELUY 21.310.50 - PARIS**

**Gérant responsable : H. Deluy**

**Dépot légal : 3<sup>e</sup> trimestre 1970.**

**Imprimerie Corblère et Jugain, Alençon**

## **Souscription pour A. P. : Appel à tous nos lecteurs...**

---

Nous avons annoncé, dans le n° 43, la fin de notre collaboration pour ce qui est de la revue, avec les éditions Pierre-Jean Oswald. Nous entendons ne pas nous lancer dans une polémique publique quant aux raisons de notre désaccord. P. J. Oswald a cru bon d'insérer dans ce dernier numéro, et sans nous en informer, un texte qu'il a signé et sur lequel nous ne reviendrons pas. Nous ne partageons pas maints de ses points de vue. Il ne nous était pas non plus possible de continuer à laisser sortir la revue avec des retards considérables.

Nous tenons cependant à nous féliciter ici des résultats que la collaboration P. J. Oswald-*Action Poétique* a permis, de l'esprit dans lequel elle s'est longtemps poursuivie.

« Le PAVILLON » ROGER MARIA EDITEUR, va désormais assurer la parution et la diffusion d'A. P. Nous conservons toutefois la responsabilité du contenu et de la gestion de notre revue.

Chacun connaît les mouvements de concentration qui affectent actuellement l'édition et la quasi-disparition des collections de poésie chez les « grands » éditeurs. Chacun sait également combien est difficile la vie d'une revue de poésie. A quelle vitesse elles sombrent. Elles demeurent pourtant le lieu où s'élaborent les textes de création et de théorie. Leur présence est capitale dans la production littéraire contemporaine.

Dans la conjoncture actuelle, avec les formes que revêt le capitalisme dans notre pays, une revue comme la nôtre ne peut durer et se développer qu'avec le soutien actif de ses lecteurs. Ce soutien jusqu'à présent ne nous a pas manqué. Il nous a permis de publier depuis plus de douze ans cette revue. Il nous a permis de tenir durant la guerre d'Algérie, malgré notre engagement dans la lutte (engagement concrétisé notamment par un numéro spécial) et la répression. Il nous a permis d'aider à notre façon, par la publication de textes et de poèmes d'écrivains Angolais, Sud-Américains, Vietnamiens, Américains, Espagnols, Portugais, etc., le combat des peuples contre l'impérialisme et le fascisme. Il nous a permis de faire connaître les poésies des pays socialistes et leurs problèmes. Il nous a permis de donner une dimension publique au travail de dizaines et de dizaines de poètes nouveaux. Il a enfin rendu possible l'effort qui est aujourd'hui le nôtre.

Nous faisons à nouveau appel à vous. L'existence d'A. P. n'est pas en cause. Par votre nombre, vous nous donnez les moyens de poursuivre notre entreprise. A ceci près : nous sommes dans l'obligation d'augmenter le prix de la vente au numéro et les tarifs d'abonnements. Le numéro : 9 francs, l'abonnement annuel pour 4 numéros : 30 francs. (Les abonnements en cours bénéficieront jusqu'à leur terme des anciens tarifs). Cette augmentation nous met à même de revenir à l'ancien format d'A. P. (13/21) et de sortir avec, au moins, 80 pages.

Mais nous voulons faire plus et mieux :

- Asseoir solidement notre situation financière.
- Ajouter des pages supplémentaires lorsque le besoin s'en fera sentir.
- Insérer des illustrations.
- Publier plus souvent des textes en langue étrangère avec leurs traductions.
- Améliorer la présentation, etc...

Pour cela, nous avons besoin d'un fonds et seuls vous pouvez nous aider.

Nous avons donc décidé :

— De lancer une souscription auprès de tous nos lecteurs, avec l'espoir qu'ils se feront les propagandistes d'A. P. auprès de leurs amis et connaissances. Que chacun, suivant ses possibilités, participe à notre entreprise.

**Versements : C. C. P. Henri Deluy, 21.310.50 Paris**

(Nous publierons éventuellement les noms de tous nos souscripteurs).

— De lancer une campagne d'abonnements. Nous tenons à la disposition de tous des bulletins à cet effet. Communiquez-nous aussi des adresses de personnes intéressées : nous leur enverrons un spécimen. Mais aussi : réabonnez-vous au plus tôt, il nous faut gagner des lecteurs et ne pas en perdre.

Nous donnerons, dans le numéro 45 (décembre 70), les grandes lignes du contenu des numéros à venir.

A tous merci !

A. P.

### Elsa Triolet

La mort d'Elsa Triolet : qu'on nous permette d'ajouter ici quelques mots à ce qui s'écrivit un lendemain.

On a dit beaucoup sur l'amour d'Elsa Triolet pour la poésie, ce qu'elle nous a donné, avec l'insistance passionnée qui pouvait être la sienne, et Maïakowski et l'Anthologie de la poésie russe, et les jeunes poètes français, et ce que d'Aragon nous lui devons, et ses propres textes...

Mais il y a pour nous une chose de plus, comme une encoche singulière : en publiant pour la première fois des poèmes de Jean Malrieu (dans les Lettres Françaises) et en soutenant, lors d'un passage militant à Marseille (c'était pour une « bataille du livre »), l'activité alors de notre ami, l'un des fondateurs d'*Action Poétique*, Elsa Triolet et Aragon ont donné à notre revue ce coup de pouce qui marque.

Nous n'oublierons pas.

H. D.



*(Écrit pour un soir, ce poème a été lu le 14 décembre 1965 par Michel Bouquet, au théâtre Récamier. La musique qui l'accompagnait était de Jean-Franck Gauduchon).*

(En bas) salle des ventes, hôtel des ventes en lettres noires au-dessus de la grille :

## HOTEL

meubles énormes, inutilisables, buffets ventrus, armoires colossales, lits de géants, tables de gargantuas, comptoirs, table de café, bars, tables de marbre, bancs de jardin, chaises blanches, le tout étiqueté de bleu — léger parfum de colle — vendu.

Au rez-de-chaussée se presse — porcelaine, faïence, objets dix-neuf cent, désuets, défraîchis, nids de poussière, bergères pâles, bibelots d'étain, soldats de plomb, napperons souillés, mouchoirs — une foule invraisemblable où pourrait bien se côtoyer tout ce que la ville possède de Beaumême et de Toulouche, de Piplette et de Père Moch, brocanteurs voûtés, grappe de filous, de harpies muettes grigous. Les vendeurs sont d'une vulgarité particulière. Ils ont des attitudes équivoques, l'allure de certains garçons d'établissements de bain, célibataires, peut-être bien voyeurs...

Au premier étage, le gratin, the happy few, musiciens, inspecteurs, médecins, collectionneurs, bourgeois, en bourgeois, hommes d'affaires, vieilles femmes, commerçant dans cette salle beaucoup plus éclairée que celle du sous-sol beaucoup plus haute de plafond, serre tiède, sans musique, sans orchidée,

## EXPOSITION-VENTE

très beau secrétaire Louis XV avec incrustations.

20 h 30 précises

Livres anciens xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup>.

... Barbier, Mlle de Montpensier

Saint Simon...

Une vieille folle vêtue d'une peau de mouton blonde bottée de cuir souple demande au commissaire s'il voit des violons  
traverse la salle en parlant allemand ;  
il a les dents de la mâchoire supérieure brisées...

Le piano il faut compter 5 000

... un faux

Botticelli...

le bénéfice

du doute

en mille neuf cent trente-quatre,

Après ça L V F...



On aurait fait passer à l'as la corbeille de mariée, deux fauteuils recouverts de soie rose

... vieux rose...

... un six février

... l'Argenterie

bibelot,

goût pour la bibeloterie  
collectionner des bibelots

bibelotiers  
Argenterie  
Argentier

Catalogues luxueux, papiers glacés, tables, commodes, commodes, glaces,  
où je surprends  
ou crois surprendre

, le visage d'une femme,

ton visage,

17

Atlas maritime ou cartes réduites de toutes les côtes de France  
avec des cartes particulières des Isles voisines les plus considérables,

PARIS LATTRE, 1762

bouquets des plus vieilles violettes bouquet de myosotis bottes de  
demi jour sur quoi des mains trop pâles se sont serrées naguère  
bouquets de fleurs fanées je vous redonne votre place.  
Je recueille tous les battements d'un cœur frappé d'oubli les lettres  
les taches d'encre les plissements de paupière sous l'inquiétude de  
l'amour

tout ce qui fut et que l'hiver d'une mémoire menace.

Mais où irai-je si lourd quand je ne pourrai jamais prétendre préserver  
tout ce qui fut au monde.

CONSTANCE D'HERMANCH

Elle va demeurer dans le secret de sa signature à boucle à moins que  
je me décide à glisser ton visage dans le miroir et te faire occuper  
Bernadette ce nom pervenche

Constance

pourquoi pas

la préoccupation des dessinateurs d'ex libris a été de mettre  
en valeur un blason, clientèle titrée  
affronté de lions de chimères  
soutenu par des amours

Je ne conçois pas que d'autres yeux que les vôtres aient jamais pu  
rêver le soir sur ces cartes merveilleuses dessins de côtes déserts à  
vous donner le frisson noms de ville, caravelles, poissons fabuleux,  
montagnes.

Marie Noëlle Bernadette Constance d'Hermanch.

Tout cela me tient à cœur par le bruit de mer et de sable que les  
mots font. D'Hermanch mer telle qu'elle nous apparaît toujours dispersant  
son écume et plus belle que Florence, plus belle que les pervenches,  
plus humaine que la maison et le sourire de Norve à Vence.



Allez

pour une musique de deux sous saute sur le manège baroque dans ce tournoiement de verroterie cette loterie du vertige qui est la seule chose au monde que je sache mettre en marche. Il y en a qui disent que ce n'est pas si mal, après tout nous verrons.

19

Aulnoy — Comtesse d' — Relation  
passe-temps des Mousquetaires ou  
le Temps perdu  
Pensées facétieuses et les bons mots

Folengo Girolamo

l'horrible bataille des mouches et des fourmis.

J'imagine.

(en bas)

quand je suis entré tout à l'heure, j'ai vu les meubles géants inutilisables, les freezers des grandes orgues du froid, débranchés, un billard, un porte-parapluies.

La vente n'est pas terminée. Les commissaires vont et viennent en blouse grise et l'on a posé les échelles de la crucifixion contre un mur, voici le seau d'eau sale, voici la serpillière.

(en haut)

On respire mieux tout de même (en haut) dans cet asile du temps perdu confortable nef de fous, de collectionneurs, de maniaques argentés, de curieux, amateurs de poésies pastorales, hommes d'affaires avec tous les jours ces femmes qui ne savent trop quoi faire, ces commerçants.

Nous ne nous attendions guère à trouver le monde tel qu'il est.

Existe-t-il une autre vie

nous ne pensons pas plus qu'une plume un sourire.

Chercher savoir

Je vous imagine.

Je t'imagine dans cette longue salle sous les lustres une fougère calme et pourtant fragile lorsque je m'approche.

Tu as des paupières de pierre

le visage meurtri par un jeu de lumière que je n'ai su prévoir.

Que saurai-je inventer contre vous pensées furets rouges qui vous sautent au cou.

Toute ma force d'enfance et de jour tout ce pouvoir instable sur les sons sur les mots.

Tout ce que je possède je le solderai de grand cœur pour ne plus jamais te voir fine et folle trembler distribuer autour de toi ce jeu de nuit, ces cartes d'ombre, ces tarots.

Toute ma force d'enfance et le pouvoir que j'ai par moment sur les mots.

Parfum froid tabac noir accumulation de lampes éteintes cages grands herbiers cassants faucons de bronze tapisserie.

J'ai trouvé comme on vit ce signe écrit prénom de lande rose bud parc immense entouré d'un seul mur.

Coup de bec au carreau comme jadis à l'imagination de Coleridge en songe

la phrase de Purchas.



« Here the Khan Kubla commanded  
a palace to be built ».

Mensonge.

Autour de nous tout est marais d'Exmoor mais qu'y grandisse au moins  
ce prénom que je sache vouvoyer mon amour le regarder en face ma  
raison déraison dans ce monde où traîneau neige enfance tout même  
les souvenirs

est à vendre.

l'été le vent tout

Le grand chêne étend majestueusement sa ramure contre un mur  
dont la peinture s'écaille au milieu d'un invraisemblable bric à brac  
salle des pas perdus où nul objet n'a su plus d'une semaine demeurer  
entrepôt anonyme, avec en ce moment quatre gravures de Napoléon,  
l'une d'après Lebrun, cadre en mauvais état, tiroirs refaits, bergères,  
chaises Lorraine, argenterie, bijoux, bagues sous leurs vitrines, brillants  
perdus, abandonnés, dix-huit jolis éclats, diamants, épingles dont on  
se défait, rose

dans un vacarme de tables traînées, un tintement de cristaux, voix  
grasses, pleurs de violon, glapissements de l'étrangleur au sous-sol, cla-  
quement de pupitres, bruit d'aile des pages feuilletées, bruissement de  
robes

dans un vacarme qui peu à peu s'apaise, s'adoucit pour nous laisser  
enfin une salle silencieuse ou presque.

Alcaforada qu'est-ce que c'est les lettres portugaises ?  
brûlantes d'amour à un beau cavalier  
une supercherie,

On a découvert en effet que l'auteur en était cet écrivain déjà  
je ne sais plus le nom d'une langue admirable.

Marianne Alcaforada in 12. Maroq. rouge dos à nerfs aux armes  
de C. de Terlingen.

Tous les battements de mon cœur.

Qu'est-ce que je deviendrai et qu'est-ce que vous voulez que  
je fasse ? Je me trouve bien éloigné de tout ce que j'avais  
prévu.  
J'espérais.

Vous avez lu par-dessus mon épaule au commentaire des ex libris  
« Affronté de lions de chimères... ».

- Tu te souviens de Florence les flacres arrêtés les raisins et le vent
- Les cochers bavardaient sous la tête tranchée de méduse tranquille  
avec un air absent
- Te souviens-tu de l'aile des toits cet été la terre qui tremblait la  
galeria de gli Uffizi
- Billet jaune pâle gravé de noir gravé de gris
- Décoration florale tenture flûte de Pan
- Repubblica Italiana

escaliers

les escaliers

- direzione generale delle Antichità
- taillés de pierre blanche recouverts de tapis



- les gardiens en uniforme comme dans tous les musées du monde
- le cliquetis du tourniquet  
les escaliers
- les prêtres cette année vêtus d'élégants costumes gris de toile légère
- Civilement

Il régnait une agitation fébrile dans la salle des Botticelli mais rien de comparable avec ce que nous allions voir à

- Madame la sixtine c'était le métro aux heures de pointes
- Parquets glissants.

.very wonderful.

elle est belle

ne trouves-tu pas qu'elle ressemble à Jeanne avant qu'elle se soit fait couper les cheveux

Parfaitement

en France il y en a qui ont le moyen de Remember this verse of Browning

I am poor brother Lippo by your leave !

et bien figurez-vous que c'était lui un parfum qu'on appelle Stendhal  
Mon Dieu qu'elle est belle.

- Salle 18
- Qui trova la sua logica stanza la piu celebre delle Sculture la venere detta dei medici
- trop belle
- les mosaïques les tapisseries Henry III, Henry II.

les voix ce tissu écossais le langage international et la trace des pas, le bruit montant dans les galeries la rumeur s'amplifiant s'apaisant jusqu'au silence

- Je me souviens parfaitement du trouble en moi devant
- Un groupe d'étrangers se retira doucement  
Nous laissa seuls
- Dans ce pavillon octogonal au centre duquel bat le cœur d'
- Une statue invraisemblablement belle tout à coup
- et toi contournant ce marbre lisse comme le jour ce trouble, je te voyais pour la première fois
- salle 23  
detto il corregio
- salle 26  
jusqu'à ce que nous parvenions à la Vénus  
du Titien
- Naturelle et dorée
- Vénus que les servantes s'apprêtent à servir  
belle et nue comme jamais  
partagée entre le jour  
l'espace libre et transparent où jouer et gagner à tous les coups  
contre la mort
- et la lourdeur d'une tenture
- la nuit
- ce trouble
- comme si la femme agenouillée près du coffre allait se lever tout à l'heure et porter dans ses mains une robe rouge

- la robe
- et le matin du premier jour

Comme si c'était la première  
la première la première fois

Comme si tout datait d'hier  
à tes genoux et dans mes bras

Comme si tout était très clair  
sur cette route où vont tes pas

tu te plains du peu de lumière  
au reflet pâle d'aujourd'hui

Tu te sens étrange, étrangère  
Impatiente prisonnière  
un jour te fait les yeux gris  
Je n'ai que les mots et le bruit  
Je n'ai que des bouquets de pluie  
à poser dans tes mains légères  
On m'entend peu contre la nuit

Je n'ai que des bouquets de pluie  
et pourtant tout me semble clair  
sur cette route où je te suis

Affronté de lions de chimères  
Soutenu par ton seul amour

Comme si c'était la première  
première fois et premier jour

Parfaitement heureux si la pluie se met à tomber sur l'Arno  
Sur le palais Pitti les marchands de souvenirs et le Ponte Vecchio  
Te souviens-tu

Te souviens-tu du long bassin gris de lumière  
des longues galeries et des palais de pierre  
cet été sous la pluie.

Ce lieu lui aussi ressemble à un musée une grande serre sans anémone  
sans orchidée. Le plancher plie doucement sous le pied ; on entend  
les voix les bruits confus dans l'escalier une rumeur de rue qui de très  
loin viendrait.

A vendre ce que les juifs n'ont pas  
vendu.

Cela semble un louvre de dérision une bibliothèque échouée d'où je  
guette et t'appelle sous un ciel incertain l'automne autour de nous et  
belle dans ce prénom comme une vague verte sur la plage du nord.

Tandis que l'on se moque de l'histoire dans la salle haute de cet  
hôtel des ventes ne parlons pas de la vérité ne parlons pas de l'avenir.  
Dans le tableau attribué à Botticelli il s'agit bien de pluie de cendre  
tout est caricature involontaire de la manière du maniérisme  
il fallut justifier le peu de goût que nous avons pour cette peinture.



« Basse époque sous l'éclair... » dit le dernier prophète...

Est-ce paralysie ce goût d'avant-hier. O la passion exclusive pour l'art Roman les croix grecques lavées rongées par le temps mieux que si elles avaient flotté des siècles sur la mer.

Je n'ai que vous dans les yeux chambres du Vatican.

Comment trouvions-nous dans la chose peinte le sens et le sang de ce temps. Quelqu'un glissa dans sa réponse le mot sprezzatura par quoi il désignait cet art de cacher l'art, cette grâce à traiter le moins naturellement du monde des pouvoirs humains des espoirs et des secrets. Je vous demande pardon mais à la vision crispée du bonheur au parfum exagéré de toutes les roses qui fanent à la musique funèbre qui entoure le printemps dans les forêts assombries de Sandro, laissez-moi préférer la force qui fait Michel-Ange goitreux comme les chats de Lombardie inventer malgré tout la création du monde la coupole de Saint-Pierre donner corps à l'aurore et son âge à la nuit. Laissez-moi vous tirer par la manche vous obliger à lever votre chapeau devant ce que j'entends certains déclarer de grands bazars, ces murs peints à la fresque Raphaël souverain/Mensonge à propos de tout dessins truqués tisanes froides cadre de goût ancien feria de la mode je sais bien mais que sous le bruit des enchères monte un désir d'y voir clair et de trouver lumière à la mesure de mon temps.

Suivrons-nous les traces de celui qui inventa le mot rapide comme le regard. Il va nous falloir prendre garde sur le versant de ce siècle où l'on voit de si près les étoiles.

Sachons du moins sur nos chevaux aller le train de ces gens-là.

Dans le vacarme assourdissant des tables que l'on tire des bibelots que l'on entasse, au milieu des cris des chuchotements et la voix nasillarde de celui qui lance les prix — nous nous serons rencontrés nous nous serons aimés Constance.

Tout change autour de nous. Les hommes portent au cœur des sentiments qui n'ont point cours mais dont on parlera et si j'éprouve quelque inquiétude c'est à me demander qu'elle image j'aurai su de vous donner dans dix ans dans vingt ans dans trente ans.

J'ai vu mon écriture au soleil grise elle passe déjà et j'ai peur que l'avenir n'échappe à mes mains comme un sable trop fin peur que la parole enfin sur nos lèvres ne fane peur que notre amour soit à tous indifférent peur que l'on nous oublie vous mon été  
Vous ma sardane

et que se casse en votre cou ce collier fou des mots chantants

Le merveilleux serait qu'un couple embrassé dans ses draps bleus demain se souviennne de notre impatience et se souviennne de vos yeux

Le merveilleux

— car c'en sera fini de ce long mois de Novembre —

• le merveilleux est qu'ils se souviendront que nous avons posé des roses dans leurs chambres.

Si  
d'immobile en immobile  
l'efface-épave  
me sépare  
me disperse  
Je signe de blanc mes couleurs  
Mes départs  
Calcutta coule  
quelque part  
Paysage  
repère  
dépôt de quel apaisement  
Le passeport de mon absence  
Sable  
mon faux-semblant  
Dans les bras fuite  
Je franchis  
La blancheur  
de ce qui change  
Un chant de roue un chien couchant  
La gueule rouge de soleil  
savane  
J'enjambe le hasard  
la robe  
Fauve du désir  
Jetée sur la terre  
un été  
Léopard à pas d'herbe passe  
Et la pluie sur ma peau  
écrase  
La cigarette de la lune  
J'ai  
Visage apocryphe  
accrochant  
Mon cri  
aux arbres graves  
Iconoclaste des hivers  
J'erre  
Dans ce corps d'étranger  
Désert  
desherbé de moi-même  
L'accent tonique de l'orage  
Le vert du vent  
dans les volets  
comme des lèvres  
Rien  
N'arrive  
Un vol d'aventurine  
Sur les seigles assis dans l'aube  
Le puits  
plège de paupières  
Pour la capture à pic d'un ciel  
Sans aile d'illusion  
sans









« Neither is there salvation in any other : for WHAT  
 I am not ashamed of the gospel DO see inside  
 YOU , too, wish to search and believe, and have not  
 quel chemin ARE 17 Marlboro Street  
 dans le ciel mauve où des mouettes cacquecroa... NOT  
 If I go to prepare a place for DO prenez-vous  
 YOU que faites-vous ! que cherchez-vous !  
 I will come DO égaré l'odeur du tanin  
 may obtain on free by filling in the coupon WHAT  
 le Pape Pl... Il n'est qu'un DO pisse au lit  
 WE amen (Elle tire un poignard miséricorde et...  
 resurrection DO (2d. stamp if unsealed) to the add  
 the cleansing power of this precious blood NOT  
 net sur l'œil et suant de bière ARE en un instant  
 WE are not comm... .» ... d'extase ouvrait devant  
 les barrières ARE for all have sinned there is no  
 d'erreurs et de gloire. En avant ! En avant ! En... WHO

### (BALLADE POUR MAUD GONNE)

Et ce soir là comme  
 le vent soufflait plus  
 fort que l'eau du ciel recouvrait  
 tout ce qui émergeait des terres lui  
 le vent se fauflant dans les pierres  
 criait à perdre haleine que jamais il n'oublierait

(comme jamais ne fut  
 oubliée Maud Gonne)

Serré près d'un maigre  
 feu transi guettant les cris  
 d'oiseaux nocturnes qui déchiraient la  
 nuit écoutant toutes ces voix incapables  
 de troubler la seule plainte le seul chant  
 implacable couvrant la lande à tous répondant

(comme jamais ne fut  
oubliée Maud Gonne)

Dans le ciel lavé  
des mouettes montaient au  
matin sur l'eau noire des lacs  
comme de légers nuages les cygnes  
passaient pour disparaître dans la brume  
quand parlait encore le vent partout murmurant.

(que Maud Gonne ne  
fut pas oubliée)

Les étoiles seront perdues  
fondues comme sucre au ciel  
les pierres éclatées gèleront  
au bord des filons nous ne marcherons  
plus nulle part avec nos mots et remords  
alors cette mémoire parmi les rocs restera seule

(car Maud Gonne jamais  
ne fut oubliée)

Pas à pas cherchant par les chemins la trace des  
héros bercés dans leur sang enfouis sous  
les mousses et les liserons sachant  
que la lettre ne dit rien de ce  
qu'épelle toute chose à la  
lumière disposée

(que Maud Gonne jamais  
ne fut oubliée)

La mer émiettait les heures au creux des falaises  
le courlis quêtait sa pitance dans les  
algues au bruit du ressac la cadence  
du monde s'éternisait répétant  
inlassablement à tout venant  
la même histoire

(où Maud Gonne ne fut  
jamais oubliée)

Et discourant à perte de vue solitaire comme un  
homme ivre ou fou le vent jappait à tous les  
carrefours des contrées faisant lever un  
vol effrayé de freux tournoyant sur  
lui-même et criant dans un  
souffle extrême

(que Maud Gonne ne  
fut jamais oubliée)

Ainsi inscrit sur la bouche soyeuse des vagues  
dans le ciel brumeux au-dessus des lacs à la  
fin des terres enseveli vivant et partout  
prononcé en tremblant un seul nom  
vient se mêler à l'éloquence  
ultime des landes

(où Maud Gonne jamais  
ne fut oubliée)

• • •

**WHO** « ... with the mighty angels, in flaming fire  
taking vengeance **ARE** the lost condition of all  
guide in all matters of faith and conduct **WE**  
in the words ambassadors for Ch... **ARE** vidi aquam  
**NOT** shall be punished with everlasting destruct  
the fall **DO** check for yourself  
un abîme s'ouvre avec un silencieux bâillement **WE**  
absent from the body present with **DO** the final  
**WHAT** do we believe? w... do we preach?  
quol ça ressemble **DO** omnes biberimus viridum  
the inability of man to save himself, **YOU**  
toxicum diabolus capiat posteriora **DO** love it  
**NOT** « For whosoever shall keep the whole law and  
yet offend **ARE** In one point, he is guilty of  
deceive ourselves, and the truth is not in us **YOU**  
(Quotation from the scripture) **DO** il courait  
**WHAT** plus loin, il courait toujours, par delà...



## (LES SEPT ŒUVRES DE MISERICORDE)

qu'on lève le poing sur lui n'importe il pourrait demeurer  
les bras liés genoux au menton en boule ramassé peu soucieux  
de rompre cette attitude bien plutôt anxieux de l'ombre  
rêvant n'avoir qu'une lucarne à peine un coin de ciel ne  
on aurait une idée (sublime vision) puis rien plus on serait  
égaré sans nord-sud rien où aller aucune issue possible rien  
faire que de contempler là l'angle muet d'un mur sans savoir  
ce qui peut arriver pas d'indice aucune chance d'en sortir

plus bouger se tenir immobile montrer comme on  
peut vivre jusqu'au bout tendu un morceau de bois  
dur retrouver la Paralysie G... (on dirait aussi  
bien la Catalepsie) mais cette fois être sûr d'y  
au fond on aurait voulu tout garder on rêvait depuis  
toujours du gel le paysage entier pris dans les cris  
taux (cristal lui-même) les arbres pétrifiés terre  
serrée dans les glaces chaque pierre gelée au cœur

rester oui oui mettre bribes ou  
boîtes au long des étagères regarder  
fixement les carreaux remarquer une  
brèche à la tr... huitième rangée

rien changer rien isolé en cette place  
et pourtant se souvenir un rythme  
profond mélodie d'un autre âge sourd  
piétinement de la tribu peut-être

et réfugié chez le bon apôtre  
ne pouvoir encore remuer  
pas remarquer la différence pas  
comprendre le calendrier ou...

il faudrait soulever charge  
énorme écouter circuler pour  
la première fois son sang  
pulsation faible la Ville

être aussi froid un  
ciment figé sentir  
(et) soudain la lame  
pénétrer l'épaisseur  
entendre la danse  
envahir les pierres

le sol aussi bouger  
entrevoir le sens  
ne plus rester alors  
les bras serrés au  
corps se couvrir du  
moindre vêtement  
occuper l'espace  
retrouver au fil  
des rues l'eau  
lourde des canaux

bolre à même l'air épais  
parcourir les lieux comme on  
découpe une bête surprendre  
dans les avenues sombres ce  
une bonbonnière les marbres  
reconstituer la Ville semblable  
les créneaux l'or incrusté la  
miséricorde aux temps accordée

qui reste d'un autre dessin la loi l'  
ordre d'un meurtre ancien barbouillé à  
la face des poteaux terreur exposée O  
grimaçant dans l'obscurité enfin mesurer  
entraîné malgré soi dans le flot la  
foule un naufragé rejeté chaque fois  
plus loin du centre par fausse démarche  
ratage de l'élan incapacité de s'orienter

l'ampleur de ce vertige une faim féroce emparée  
de lui et marcherait longtemps une mécanique  
remontée avide de prouver (non la puissance  
au contraire mais la bonté l'éventualité de  
la Ville se mettrait à bouillonner une cuve de  
mercure tout serait effacé on comprendrait à cet  
instant seulement le flux-reflux l'impossibilité  
de tout lire de rester cloué entier au rivage

et sans doute à force de marcher ainsi il finirait par  
se perdre encore mais cette fois son geste se fondrait  
au rythme commun il trouverait à mesure non la formule  
mais la forme non la rature continue mais...

il y aurait alors une apothéose sorte de splendeur concertée  
une dernière harmonie inscrite à chaque phase de la course  
solaire où le désordre viendrait au cœur même brisé des  
apparences imposer de sa voix brève un nouvel accord

plan n° 1

**L'INSOLENTE SANTE D'UNE FILLE DU PEUPLE, RETOUR DE LA PLAGE, QUI MARCHE PIEDS NUS, CHEVEUX CREPUS ENCORE HUMIDES, DANS LES RUES DU BORD DE MER D'UN FAUBOURG DE BUENOS AIRES**

voix-off

« Je n'avais pas compris pourquoi elle avait voulu mettre ce jour-là un Imperméable gris »

plan n° 2

**QUINZE OU SEIZE ANS PAS D'AVANTAGE, LA JEUNE FILLE TIENT SES SANDALES L'UNE CONTRE L'AUTRE DANS UNE MAIN  
LES DEUX PREMIERS BOUTONS DE SA ROBE SONT DEFAITS**

voix-off

« Par cette chaleur un Imperméable, je lui avais dit que c'était ridicule. Sur une robe d'un gris bleuâtre, qui est largement sillonnée de cêruse, comme une gouache remarque-t-elle. »

plan n° 3

**LA GORGE N'A PAS L'ÉPAISSEUR JUMELLE DES GORGES DE FEMMES  
MAIS LES CUISSSES SONT MUSCLEES, FUSELEES, AVEC UNE LEGERE  
SECOUSSE LES CUISSSES REMPLISSENT ET TENDENT A CHAQUE PAS LES  
MOUVEMENTS DE L'ÉTOFFE SUR LES HANCHES ET LES FESSES**

voix-off

« D'un geste bref et nerveux, elle avait arrangé ses cheveux dans le rétroviseur »

plan n° 4

**IMMOBILE SUR LE TROTTOIR, APPUYÉ CONTRE UNE PERSIENNE FERMÉE  
(A TRAVERS LAQUELLE SON OREILLE PERÇOIT COMME DES FROUFROUS  
DE LINGERIE)  
ERNESTO BANDERO, OFFICIER A LA HUITIÈME BRIGADE DES TROUPES  
MOBILES, RELUQUE LA JEUNE FILLE  
(LA PRESENCE COULEUR PLOMB DU PORTE-AVIONS SS BOXES QUI MOUILLE  
AU LARGE AVEC DIX AUTRES BATIMENTS DE LA « US NAVY », CANONS  
POINTES SUR LES COLLINES, PÉNÈTRE ÉGALEMENT DANS SON CHAMP DE  
VISION)**

voix-off

« Puis elle avait précautionneusement disposé un foulard de soie blanche sur sa tête de manière que le vent, dans la course de la voiture découverte, ne désordonne pas les plis de sa chevelure »

plan n° 5

**S'ÉTANT DÉPLACÉ DE TROIS PAS VERS LA MOTOCYCLETTE  
ASSIS A CALIFOURCHON SUR LA MACHINE  
A L'ARRÊT UN PIED SUR LE TROTTOIR  
BANDERO PENSE QU'ELLE NE PORTE RIEN EN HAUT ET EN BAS SOUS SA  
ROBE, QU'ELLE SE BAIGNE AVEC D'AUTRES ADOLESCENTES SUR UNE**

**PLAGE ÉLOIGNÉE DE LA VILLE, PRÈS DE CRUZ-ECUADOR.  
CES FILLES-LA N'ONT PAS BESOIN DE MAILLOT**

voix-off

« Elle m'avait fait arrêter la voiture en bordure d'un champ où des bêtes à cornes étaient étendues sur l'herbe, dans le fond, déclarant que c'était un endroit idéal pour les bains de soleil, là-bas, près de ces arbres...

Le visage, le cou enduits d'une crème. Les deux bretelles de sa robe descendues à mi-bras, elle m'avait demandé de l'aider à répandre un peu de crème sur les épaules, sur le dos, sur la gorge, me recommandant la douceur, la lenteur, mais également une certaine énergie pour que sa peau en soit intimement pénétrée »

plan n° 6

**LA MOTOCYCLETTE MONTÉE PAR BANDERO S'AVANCE AU RALENTI**

voix-off

« Nous avons franchi la clôture en nous glissant entre deux rangées de fils de fer barbelés. Là-bas, lentes et meuglant, les vaches se sont dressées et paissent en toute sérénité »

plan n° 7

**SILENCIEUSEMENT, EN ROUE LIBRE, VERS LA JEUNE FILLE QUI MARCHE  
AU MILIEU DE LA RUE ET QUI N'ENTEND PAS VENIR LA MACHINE DONT  
LES RAYONS NICKELÉS SUIVENT EXACTEMENT LA TRAJECTOIRE DE SES  
JAMBES  
(ET LA PLANTE DE SES PIEDS FRAPPE L'ASPHALTE SÈCHEMENT)**

voix-off

« Zut, j'ai perdu mon médaillon, dit-elle en continuant de se déshabiller sur l'herbe »

plan n° 8

**LES DEUX COUDES POSÉS SUR LE GUIDON DE LA MOTOCYCLETTE  
BANDERO PARLE A LA FILLE QUI LUI TOURNE LE DOS  
LE DOS TOURNÉ, LA FILLE SUIT DU REGARD LES ÉVOLUTIONS DU PORTE-  
AVIONS SS BOXES AU LARGE ET N'ENTEND PAS LES PAROLES VIRILES  
PARESSEUSEMENT MURMURÉES DERRIÈRE ELLE PAR BANDERO**

voix-off

« Car il faut un temps où les femmes mirent en bijoux leurs grand-pères, leurs tantes, leurs frères, leurs enfants, puis étalèrent sur leur personne tous les médaillons de la famille, relégués depuis des siècles dans de vieux tiroirs »

plan n° 9

**MAIS LA FILLE S'EST ASSISE MAINTENANT SUR LE PARAPET  
ELLE PASSE LES SANDALES A SES PIEDS  
JAMBES L'UNE APRES L'AUTRE PLIÉES  
PUDIQUEMENT, EN S'INCURVANT, SE COURBANT  
ELLE APPLIQUE UNE MAIN SUR LA ROBE, A L'ENDROIT OU NAISSENT ET  
SE DISJOIGNENT LES CUISSÉS, FORMANT AVEC L'ÉTOFFE — QUI TENDRAIT  
SANS CE GESTE A S'OUVRIRE — UNE COQUE POUR PROTÉGER SON SEXE  
DES REGARDS DU SOUS-OFFICIER**

voix-off

« Et c'est alors que la bête, vache ou taureau, à l'autre bout du champ détaille dans notre direction »



plan n° 10

**SES CHEVEUX COURTS CREPUS  
PRESQUE PAS LA FORME JUMELLE DES SEINS SOUS L'ETOFFE  
ADOLESCENTE A ROBE JAUNE, ROBE UN PEU SALIE DERRIERE, SUR LES  
FESSES**

voix-off

« Elle court effrayée en retenant des deux mains la robe qui glisse sur ses reins »

plan n° 11

**ELLE RELÈVE LA TÊTE, REGARDE BANDERO  
ELLE HAUSSE LES ÉPAULES  
ET, DESCENDUE D'UN SAUT DU PARAPET, ELLE S'EN VA  
(ET LE BOUT DE SES SANDALES FRAPPE L'ASPHALTE SÈCHEMENT)**

voix-off

« Je ramasse ses affaires et cours derrière elle. Je l'aide à franchir les fils de fer de la clôture puis à s'habiller sur la banquette avant de la voiture.

Tout en tamponnant avec mon mouchoir mouillé de salive une éraflure qui barre le haut de sa cuisse, je lui demande : Tu as vraiment eu peur ? »

plan n° 12

**TANDIS QUE LA MOTOCYCLETTE CONDUITE PAR BANDERO REDÉMARRE  
BRUYAMMENT EN SENS INVERSE**

voix-off

« La bête s'est arrêtée dans le champ. Lente et stupide, la bête s'allonge à nouveau, le museau posé latéralement sur l'herbe, méditativement, à l'endroit où se trouve peut-être le médaillon »

Abordant, après les problèmes du jdanovisme, ceux du réalisme socialiste, nous répondons à une demande : nos lecteurs nous y invitent. Diverses publications, par exemple un article d'Hélène Parmelin, dans un récent numéro de « Raison Présente », « L'esthétique marxiste » d'Henri Arvon (PUF), soulignent la sensibilité d'un public, l'actualité d'un domaine trop souvent étudié avec une légèreté, une hâte qui nous incitent à mesurer nos propres distances.

De plus, cette enquête entre dans le cadre d'un inventaire critique qui me semble inséparable de l'effort de réflexion entrepris.

Le réalisme socialiste, méthode historiquement située et tentative de théorisation, propose une matière particulièrement riche, un lieu où apparaissent dans leur complexité les rapports de l'idéologie à la littérature, du pouvoir politique et des écrivains. S'y trouve mise en lumière la question du pouvoir des écrivains et des pouvoirs du texte.

Notre bonne conscience peut jouer de ses dénégations pour l'exorcisme : le réalisme socialiste fait partie de nos origines. Plus ou moins, bien entendu, selon la situation et le travail de chacun d'entre nous. Lié à une période capitale et tragique de l'histoire du mouvement révolutionnaire et du socialisme, le réalisme socialiste propose des expériences, des réalisations, des succès, des échecs. Au niveau d'une analyse critique, il ne peut être ignoré.

Dans « Contribution à l'esthétique » (1953), Henri Lefebvre, (il a depuis changé d'opinions) écrivait : « Ce petit livre... n'a pas pour but de rendre « problématique » le nouveau réalisme, le réalisme socialiste. Il part au contraire du réalisme socialiste comme d'une conquête, d'un fait acquis... ». Et de poursuivre en montrant ce qu'on appellerait aujourd'hui « une coupure épistémologique » introduite dans l'histoire de la littérature par le réalisme socialiste.

Le réalisme socialiste est devenu au fil des ans de plus en plus « problématique ». Jusqu'à être chargé de tous les péchés du stalinisme...

Deux erreurs sont, à mon sens, évitables :

- Confondre réalisme socialiste et jdanovisme
- Voir dans le réalisme socialiste une question purement circonstancielle et directement, uniquement politique, dans l'acceptation restreinte du terme.

Le jdanovisme se pose surtout en termes politiques, au niveau même de l'histoire de la révolution soviétique et de l'instauration du socialisme en U. R. S. S. La canonisation du réalisme socialiste par Jdanov, la réglementation des conduites littéraires sont le fait du politique. Le réalisme socialiste se trouve souvent manipulé par le jdanovisme. Non sans cause, bien sûr, et l'on peut repérer dans l'élaboration du réalisme socialiste maints traits qui se prêtent à l'interprétation jdanovienne. Mais cette constatation qui peut être faite à propos de toute relation interprétation-objet n'a pas ici une grande pertinence. L'étude du réalisme socialiste ne relève pas seulement de l'histoire et de l'analyse politique, l'histoire littéraire, les théories de la littérature sont concernées. Ce n'est pas le réalisme du seul Gorki qui devient socialiste.

Le réalisme socialiste tente de répondre à des interrogations qui demeurent. Et par exemple celles-ci : le réalisme est-il la seule ou la meilleure manière de faire que possède la littérature pour, dans sa spécificité, répondre à la demande sociale ? La révolution a-t-elle partie liée avec le réalisme en littérature ? Est-ce là une illusion ? Où se situe le caractère révolutionnaire d'une littérature ?

Cette enquête où chacun s'exprime en son nom, suivant ses propres opinions, ses propres conceptions, est un volet. D'autres suivront...

## LE REALISME SOCIALISTE

(Extrait du « Petit Dictionnaire d'Esthétique ». Moscou, 1965).

Le réalisme socialiste est un procédé artistique dont l'essence consiste à refléter d'une manière véridique et historiquement concrète la réalité, prise dans son développement révolutionnaire, c'est-à-dire dans l'acheminement de la société vers le communisme. Le réalisme socialiste exige d'un artiste la réalisation consciente d'un but défini : l'éducation des hommes dans l'esprit communiste, l'aide active à la transformation révolutionnaire de la réalité par les moyens artistiques, la construction de la société nouvelle, la lutte pour la paix, la démocratie et le socialisme, la formation de l'homme nouveau, en qui coexiste harmonieusement la richesse idéologique, la beauté spirituelle et la perfection physique. La naissance de la méthode du réalisme socialiste est liée à l'apparition de la classe ouvrière dans l'arène de l'histoire, avec son idéologie marxiste-léniniste, aux débuts de la lutte consciente des travailleurs sous la direction du prolétariat pour la transformation révolutionnaire de la vie sociale.

Marx et Engels, déjà, annoncèrent la nécessité de l'apparition d'un art nouveau qui réunirait la conscience historique, la grande profondeur idéologique et le reflet véridique de la vie.

Ayant démontré l'opposition du régime bourgeois à la liberté de création de l'artiste et les causes de la décadence de l'art dans la société capitaliste, Marx et Engels prédirent scientifiquement la floraison d'un art qui servirait la classe ouvrière, exprimerait les aspirations de tout le peuple et lutterait pour leur réalisation. Les germes d'un art révolutionnaire prolétarien existaient déjà au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne, en Angleterre, en France. Mais le réalisme socialiste en tant que méthode de création est apparu au début du XX<sup>e</sup> siècle en Russie où le mouvement révolutionnaire de la classe ouvrière, sous la direction du Parti Communiste de Lénine, provoqua la victoire de la Révolution d'Octobre.

L'un des fondateurs du réalisme socialiste dans la littérature fut Gorki. Les traditions révolutionnaires, démocratiques et réalistes du réalisme critique russe et l'esthétique matérialiste du XIX<sup>e</sup> siècle jouèrent un grand rôle dans la formation de la méthode réaliste socialiste.

Les principes essentiels de cette méthode : fidélité à la vérité historique, caractère de parti et caractère national, qui ont reçu leurs fondements théoriques dans les travaux de Lénine et dans les documents du PCUS, sont affirmés et développés dans l'esthétique marxiste-léniniste et dans la critique de l'art.

Etape supérieure dans l'histoire de l'art réaliste, le réalisme socialiste développe telles de ses particularités, lien étroit avec la vie, avec l'actualité, création de caractères typiques dans les situations typiques, démonstration du général dans le processus social, dans les phénomènes de la vie, à travers les images singulières, individualisées, des hommes et des événements. De cette façon, le trait essentiel de l'art véritable, fidélité à la vérité, trouve dans le réalisme socialiste un nouveau développement car c'est ainsi qu'on montre la réalité plus profondément encore, qu'on analyse les relations de l'homme avec la société et, ce qui est le plus important, qu'on reflète la vie non seulement du point de vue du passé et du présent mais du point de vue des tendances essentielles de son développement, de son avenir. S'appuyant sur la conception du monde la plus progressiste, le marxisme-léninisme, les adeptes du réalisme socialiste ont eu la possibilité de montrer les perspectives du

développement social et ses forces motrices sur un plan véritablement réaliste, se libérant ainsi des éléments d'utopisme propres à l'art réaliste du passé dans la description des voies du progrès social. Là se trouve l'essence du romantisme révolutionnaire dans le réalisme socialiste, son optimisme historique vivifiant. La conception du monde marxiste-léniniste aide les artistes à découvrir les côtés positifs dans la vie de la société socialiste, les germes du nouveau, du communisme.

Ce qui est qualitativement nouveau dans l'art du réalisme socialiste, c'est son idéal esthétique communiste qui s'incarne dans le nouveau type du héros positif. Ce n'est pas un fruit de la fantaisie de l'artiste. Le réalisme socialiste le trouve dans la vie, en généralisant les phénomènes positifs de la réalité même qui existent déjà ou qui sont en train de renforcer leur position.

De plus, les œuvres du réalisme-socialiste analysent les défauts qui se manifestent dans notre réalité, aident ainsi le peuple dans sa lutte pour une société nouvelle, rassemblent et consolident ses forces.

Dans l'affirmation passionnée du nouveau et la négation décidée de l'ancien, de ce qui a fait son temps, dans la prise de position idéologique et esthétique de l'artiste réaliste socialiste se trouve exprimés l'ardeur civique et l'esprit de parti de l'œuvre.

Dans les quinze premières années de son développement, le réalisme socialiste a déjà donné au monde des œuvres qui sont depuis devenues classiques (Maïakovski, Choloïkhov, pour la littérature, Eisenstein, pour le cinéma, Chadre, pour les Beaux-Arts, Stanislavski, pour le théâtre, Gliér, pour la musique). La somme des traits déjà formés de la culture socialiste et, en même temps, le développement de ses perspectives se trouvent dans la définition des principes du réalisme socialiste, en tant que méthode de l'art nouveau, lors du premier Congrès des écrivains soviétiques, en 1934.

L'influence négative du culte de la personnalité, qui s'est manifesté par l'apparition d'éléments de dogmatisme, de la théorie de l'absence de conflits, du reflet unilatéral de la vie, ne pouvait écarter l'art socialiste de la voie principale de son développement. Les décisions historiques du xx<sup>e</sup> Congrès du PCUS ont créé les conditions favorables à la liquidation des survivances de la période du culte de la personnalité, pour une nouvelle floraison abondante de la culture socialiste. Les rencontres de dirigeants du PCUS et du gouvernement avec les travailleurs des arts ont revêtu une grande importance pour le développement du réalisme socialiste et de ses bases théoriques. Ont été abordées les questions des tâches des créateurs pendant la période de construction du communisme, de la nécessité de la direction de l'art par le Parti, de l'esprit populaire et de l'esprit de parti dans l'art, ainsi que les problèmes des traditions et de l'avant-garde. Ont été repoussées les tentatives de glisser dans l'art du réalisme socialiste l'idée vicieuse d'une coexistence pacifique dans le domaine de l'idéologie. Des critiques sévères ont également été prononcées à l'égard du formalisme de toute obéissance.

Le réalisme socialiste s'est prolongé dans l'œuvre des écrivains des démocraties populaires ainsi que dans l'œuvre des écrivains progressistes des pays capitalistes (Andersen-Nexøe, Aragon, Amado, etc.). L'étape actuelle du développement du réalisme socialiste se caractérise par l'enrichissement intensif des œuvres des artistes des pays et nations qui ont les mêmes positions idéologiques et esthétiques, les conquêtes dans le domaine des formes et des moyens de la création artistique, la multiplicité des styles de l'art socialiste. Le réalisme socialiste est au premier rang de la culture progressiste mondiale, il gagne de plus en plus l'estime et l'amour des travailleurs de la terre entière.



**La littérature nouvelle qui se développe en U. R. S. S. se caractérise dans son ensemble comme « tendance au réalisme social avec référence aux classiques »**

**Péréverzer, 1925.**

---

**Considérant impossible de faire quelques suppositions que ce soit sur l'expression formelle de la littérature de l'avenir, le groupe rejetant tout ce qui est affaibli, susurrant, esthétisant, considère que la seule voie de l'artiste d'une classe organiquement saine et ascendante est celle d'un réalisme artistique approfondi forgeant un style individuel de l'artiste, compréhensible et proche pour l'homme contemporain avec toute la richesse de sa vie sociale et de sa vie intérieure.**

**Note du groupe Péréal au C. C. du P. C. R. (b). Parmi les signataires : Prichvine, Bagriski, Lejnev, Planonov, Malychkine, Ivan Kataev, 1925.**

---

**(...) Les procédés artistiques utilisés par les écrivains pour réaliser ce programme peuvent être divers selon l'individualité de tel ou tel auteur, mais « Kroug » considère, comme la plus proche de lui l'interprétation qui a pour base une façon réaliste de sentir et de comprendre le monde...)**

**Déclaration des éditions de l'atelier des écrivains « Kroug » (Le Cercle). Parmi les signataires Babel, Bogritski, Andréï Biély, Voronski, Gladkov, Gorki, Zamiatine, Zochtchenko, V. Ivanov, Kavérine, V. Kataev, Viktor Kin, Lejnev, Léonid Léonov, Malychkine, Nikitine, Olécha, Pasternak, B. Pilniak, M. Svétlov, Selvinski Seïfoullina, Sianinski, Tikhonov, A. Toletof, Tynianov, Fadéev, Fédine Olga Forsh, Chichkov, 1925.**

---

**Notre réalisme est à contenu socialiste, il est réchauffé par l'ardeur du but final ; en opposition au réalisme bourgeois qui concentre l'attention sur la personnalité isolée notre réalisme prendra la personnalité dans l'ensemble des conditions qui l'entourent et agissent sur elle.**

**V. Stavski, 1926.**

---

**Le trait commun de la littérature de la troisième phase, de la phase actuelle est le tournant définitif vers le réalisme social.**

**Lounatcharski, 1927.**

---

**Le réalisme bourgeois saisissait spontanément le monde à travers l'analyse psychologique de l'individu. Le réalisme prolétarien tend à unir l'analyse psychologique de l'homme, en particulier de l'homme nouveau et la représentation de la réalité à une compréhension matérialiste dialectique de la société.**

**A. Zonine, 1929.**

---

Nous ne lançons pas simplement le mot d'ordre d'alignement sur le réalisme. Notre réalisme sera différent de celui des classiques, des écrivains, des autres époques... la littérature prolétarienne n'hésitera pas simplement des formes réalistes d'avant, mais elle en créera de nouvelles.

Averbakh, 1927.

---

Que voyons-nous alentour ? le développement de la révolution culturelle, une personnalité plus complexe, l'enrichissement psychologique, l'essor général des masses. Montrer tous ces processus de croissance, c'est justement la tâche des écrivains prolétariens ; le montrer non pas abstraitement mais à travers les heurts (les rapports réciproques) de la personnalité avec le milieu environnant. Ici est nécessaire la culture de l'écrivain ; il faut savoir entre mille traits distincts des héros décrits choisir le plus fondamental et nécessaire du point de vue de classe et par la méthode du réalisme prolétarien montrer la place et le rôle de l'homme individuel dans la collectivité.

Libédinski : rapport à l'Association des Ecrivains prolétariens, 1928.

---

La voie essentielle que doit suivre le développement et l'approfondissement de l'œuvre des écrivains paysans, et celle du réalisme artistique. Il ne faut pas entendre par là une école littéraire formelle, mais la méthode de création générale lorsque l'écrivain qui travaille sur la matière fournie par la vie elle-même, dans son processus et dans toute sa diversité, avec ses hommes vivants dans leurs rapports avec le milieu et la société présente, avec ses classes et sa lutte des classes, présente dans ses œuvres un tableau objectif et approfondi de son époque, incarne des idées essentielles de son temps dans des images artistiquement parfaites, vivantes et synthétiques.

Bien sûr cela n'exclut pas la possibilité d'éléments de romantisme révolutionnaire (...).

Plateforme des écrivains paysans, 1928.

---

Selon toute apparence la manière d'écriture fondamentale dominante sera le néoréalisme, combinaison originale de romantisme, de symbolisme et de réalisme.

Voronski.

---

(...) Conventionnellement on devrait appeler la méthode sur laquelle nous pourrions nous orienter « réalisme socialiste révolutionnaire ».

Koulik, à la 1<sup>re</sup> réunion du Comité d'organisateur des écrivains d'Ukraine, 1932.

---

(Textes communiqués et traduits par Léon Robel)

# Entretiens...

## avec Léon Robel

*Action poétique : Dans quelle mesure le réalisme socialiste est-il lié avec l'histoire de la littérature russe, dans quelle mesure a-t-il pu apparaître comme une suite logique d'une évolution de la littérature russe, qu'est-ce qui a pu dans le climat et en l'état des discussions et des théories en présence dans les années 20 et 30 en Russie soviétique, favoriser la théorisation du réalisme socialiste ?*

— Il faut essayer d'échapper à des simplifications qui finalement ne font que brouiller les problèmes, simplifications très répandues, du type de celle-ci : il y a eu le stalinisme qui était accompagné d'un certain nombre de théories dans les différentes branches du savoir, de la production artistique ou littéraire, etc., dans ce secteur de l'art et de la littérature c'était le réalisme socialiste, cela a été néfaste, mutilant et maintenant il faut le rejeter purement et simplement comme une des manifestations particulières de ce qu'on a appelé le culte de la personnalité, le jdanovisme, perversions ou déviations du socialisme. L'histoire du réalisme socialiste quand on la regarde d'un peu plus près, est beaucoup plus complexe que ce qu'on en dit d'ailleurs à l'époque stalinienne. Il est bien entendu intimement lié dans le choix des mots, dans la formulation de la doctrine, à l'évolution de la Russie après Octobre 17 et, peut-être même un peu avant. Alors : Octobre était-il inscrit dans l'évolution de la littérature russe ? difficile question : Octobre était-il inscrit dans l'évolution de la littérature russe ? était-il dans la logique de la littérature ? Je ne crois vraiment pas que les récits de la littérature russe, que ses *narrations* aient produit Octobre !

Mais ce qui est facile à constater c'est que très vite la plupart des écrivains, des théoriciens aussi, qui se sont ralliés au régime soviétique, qui ont soutenu la révolution d'Octobre, ont affirmé que la nouvelle littérature devrait nécessairement être une littérature *réaliste*. Quand on étudie les travaux des critiques et des théoriciens de différents bords, on constate qu'il y a une longue recherche par tâtonnements d'un terme qui finira par être celui de *réalisme socialiste*. Parmi ceux qui ont contribué à former à la fois la terminologie et la doctrine, il y a des gens qui se sont violemment opposés entre eux. Un exemple : Voronski, à qui Lénine avait confié la création de la première grande revue littéraire en URSS, très vite (je pense que c'est vers 21 ou 22), a parlé du nouveau style qui serait celui de la littérature socialiste en Russie et, qui serait une synthèse du réalisme de Tolstoï et du réalisme de Dostoïevski. Un peu plus tard il pensait à un nouveau réalisme qui unirait la tradition des grands réalistes russes à certaines des acquisitions techniques de la littérature impressionniste, moderniste ou symboliste. Chez ses adversaires les plus acharnés, du côté du Proletkult et de ses prolongements (les divers groupements de la « littérature prolétarienne »), on a assez rapidement parlé d'un réalisme *matérialiste dialectique*, d'un réalisme *prolétarien*. Dès 26 je crois, à l'occasion

d'une discussion avec de jeunes compositeurs se réclamant du Kom-somol, Lounatcharski employait l'expression de réalisme *social*. Bientôt un des principaux critiques et des plus sérieux du mouvement de la littérature prolétarienne, Zonine, utilise les termes de réalisme *communiste*, de réalisme *prolétarien*. En 1928 il publie d'ailleurs un livre qui est intitulé : « Pour un réalisme prolétarien ». Je ne peux pas entrer dans le détail de cette histoire mouvementée, mais, je le répète, on voit très bien à travers toutes les années 20 se chercher à la fois un terme et une définition. Or pour la majorité des théoriciens, si l'on excepte ceux du LEF, les formalistes et quelques autres, il n'est pas question de chercher quelque chose qui ne soit pas un réalisme. On peut se demander pourquoi, et poser la question de savoir si cela tient à la nature même de la tradition littéraire en Russie. Il est probable que les articles de Lénine sur Tolstoï ont exercé une grande influence, nous allons en reparler dans un moment. Mais il y a un tournant dans les discussions, disons vers 1928/1929 ; c'est l'époque où du côté surtout de la littérature prolétarienne on considère qu'il faut produire un *Tolstoï rouge*, qu'il faut opérer un tournant vers la littérature psychologique et le roman fleuve. Il y a des théoriciens du côté de la littérature prolétarienne comme Ermilov qui lancent alors des mots d'ordre tel que celui de *l'homme vivant*. (Conception selon laquelle, *pour faire vrai*, il faut ajouter au portrait idéal du héros révolutionnaire quelques traits négatifs : par exemple un goût excessif pour l'alcool, les femmes ou des idées tordues sur des questions intimes).

Et puisque nous parlons de Tolstoï, il y a aussi quelque chose qui joue probablement : c'est que les écrits de Tolstoï sur l'art (que Tchekhov, lorsqu'ils parurent, considérait comme un râbâchage réactionnaire) ont beaucoup impressionné les esprits ; on sent très bien que dans ce qui sera écrit par la suite, après le premier congrès des écrivains, on reprendra souvent des idées, des formules, des thèmes avancés par Tolstoï sur la fonction de l'art, sur sa nature, sur les devoirs de l'écrivain, etc. Il s'agit de l'ouvrage de Tolstoï intitulé « Qu'est-ce que l'art » où sont évidentes les tendances spiritualistes et moralisantes qui poussent Tolstoï à morigéner Shakespeare par exemple et même à la mettre au coin ! Il y a un autre héritage dont il faut que nous tenions compte : c'est une certaine tradition de la critique russe qui est une des sources de la pensée socialiste en Russie. Vous savez qu'il y a une situation historique particulière de la littérature en Russie qui fait que les idées sociales et politiques n'ont trouvé à s'exprimer en certaines périodes que par l'intermédiaire des problèmes de littérature, soit directement dans les œuvres, soit plus particulièrement dans la critique.

Ainsi toute une ligne du mouvement des idées en Russie passe par l'œuvre de Béliniski, de Tchernychevski, de Dobrolubov... et se prolonge par les premiers marxistes de Russie, par Plékhanov, par Lénine lui-même, etc. Plékhanov, Lénine et Lounatcharski par la suite, se sont évidemment intéressés tout particulièrement aux travaux de ces précurseurs du socialisme, qui avaient lutté pour l'émancipation sociale en favorisant une littérature qui soit une littérature montrant la réalité et luttant pour la liberté. Tout cela ne pouvait pas ne pas marquer la pensée socialiste en Russie. Il n'est pas douteux que la critique des démocrates révolutionnaires a été un des pôles de réflexion de Plékhanov. Il y aurait beaucoup à dire sur le développement des idées esthétiques de Plékhanov, sur ce qu'il y a pu y avoir de quelquefois limité ou susceptible de favoriser le développement de ce que l'on a appelé par la suite le *sociologisme vulgaire* chez les critiques en URSS, dans l'œuvre de ce très grand penseur révolutionnaire dont l'influence a été considérable.



— D'autre part il y a une situation de la société russe, du mouvement révolutionnaire en Russie dont il faut également tenir compte lorsqu'on veut comprendre ce qui s'est passé et comment a pu se constituer cette doctrine avant de porter un jugement sur elle ; nous savons que la classe ouvrière en Russie représentait 3 % de la population au moment où se produit la révolution. Nous savons tous qu'il n'y avait en Russie que six centres industriels modernes (relativement modernes) importants, c'était Moscou, l'Oural, Petrograd, c'était Bakou, Ivanovo, et la région du Donets. On a vite fait le tour des centres industriels où était groupé le prolétariat. En dehors d'eux il y avait une énorme masse essentiellement paysanne et en gros analphabète. La position de Lénine sur les problèmes non seulement de l'art et de la littérature, mais de la culture en général, est extrêmement claire : il y a des tâches dont la révolution socialiste a hérité et qui ne lui sont pas propres ; ce sont les tâches de la révolution démocratique bourgeoise, ce sont les tâches proclamées par la révolution de Février, mais que la révolution de Février a été incapable de réaliser. Dans le domaine social, dans le domaine politique, dans le domaine des relations internationales certaines de ses tâches peuvent être réalisées du jour au lendemain, on peut proclamer, le premier jour de l'état socialiste, le décret sur la paix, la nationalisation des terres. Mais dans le domaine de la culture les choses ne peuvent pas se passer aussi simplement. Lénine explique très bien que pour réaliser ces tâches démocratiques bourgeoises il va falloir toute une *révolution culturelle* de longue durée. Donc il y a une première tâche que tous les hommes qui veulent la révolution socialiste vont avoir à mettre en premier point de l'ordre du jour, c'est l'alphabetisation, la mise à la portée de toute la population de l'héritage culturel. Et, bien entendu, ceux qui, à ce moment-là, en Russie, pensent faire un art qui soit d'emblée un art socialiste se trouvent dans une situation désespérante ou, plus exactement, dans une situation terriblement difficile. Il y a, on s'en rend mieux compte aujourd'hui, une très grande fécondité de la réflexion et de l'expérimentation dans une visée proprement socialiste en Russie à cette époque. Cette richesse est si grande qu'on est loin de l'avoir épuisée actuellement. Un certain nombre de théoriciens esquissent alors des solutions qui, elles, seraient de l'ordre de l'art socialiste, transformant le mode même d'exister.

Mais on conçoit bien que sans un support industriel, social, idéologique adapté, tout cela ne pouvait rester que de l'ordre de la comète. Par exemple, un certain nombre de chercheurs qui se situaient assez souvent du côté de Maïakovski, comprenaient très bien qu'il fallait aller au delà d'un fonctionnement qui implique qu'on produit des œuvres qui sont des marchandises, des « choses » qu'on le veuille ou non. Mais lorsqu'ils tentent d'en réaliser, dans le domaine du mobilier par exemple, au lieu d'être quelque chose qui va aller transformer le mode d'exister des gens partout dans le pays, cela reste, par la force des circonstances, un décor de théâtre. Il y a là évidemment un autre ordre de détermination, qui ne tient pas, à strictement parler, de la tradition littéraire, mais qui tient de la situation du socialisme concrètement dans le pays où il a surgi d'abord.

Pour en revenir à l'évolution des débats de la critique après Octobre il faut se rendre compte d'une chose, c'est qu'il y avait une violente polémique entre les différents groupes constitués en Russie dans le domaine littéraire après la révolution et qu'il y avait notamment la tentation pour l'association des écrivains prolétariens de régenter brutalement l'activité

littéraire. Si bien que lorsque fut prise la décision de dissoudre les différents groupements littéraires, qui bientôt conduisit à la constitution de l'Union des Ecrivains et à la mise en forme de la doctrine du réalisme socialiste, il y avait en germe deux mouvements contradictoires, dans une certaine mesure. En tout cas, beaucoup d'écrivains qui n'étaient pas du tout ravis des attitudes dictatoriales de certains des leaders de l'association de la littérature prolétarienne (ceux-ci avaient attaqué très brutalement non seulement des écrivains qui étaient considérés comme compagnons de route, mais des gens comme Gorki lui-même, comme Maïakovski, etc.) ont été apparemment très satisfaits de cette décision de dissoudre les différents groupes et de constituer une grande organisation des écrivains soviétiques rassemblant tous ceux qui, quelles que soient leurs tendances, leurs goûts et leur doctrine esthétique, voulaient travailler dans le cadre soviétique pour le socialisme dans leur secteur particulier. De cela aussi il faut tenir compte lorsqu'on parle du réalisme socialiste. On ne peut pas y voir uniquement une manifestation *cultiste*, une manifestation dogmatique dans le domaine de l'art et de la littérature. Beaucoup l'ont considéré à cette époque, ou, en tout cas, ont considéré à l'époque de la décision dans l'ordre des institutions, comme un retour à la doctrine qui avait été énoncée par le parti communiste de l'URSS en 1925 dans une célèbre résolution qui disait qu'aucun groupe n'avait à se considérer comme exprimant dans le domaine de l'art ou de la littérature la doctrine, les idées du parti communiste, ni à se poser en représentant de la politique du parti communiste, et que le développement sain de la littérature impliquait une libre concurrence entre les différentes tendances et les différentes écoles. Sur le plan de la doctrine, la formule classique qui a été proclamée au premier congrès des écrivains, qui a fait partie du statut de l'union des écrivains, répondait à ces aspirations et, au fond, je crois qu'elle essayait d'être aussi large que possible pour ne pas gêner l'émulation entre les différents styles, les différents courants littéraires. Mais il faut encore tenir compte, dans ce domaine de la doctrine, d'un élément dont je n'ai pas parlé jusqu'à présent et, qui sans doute, n'est pas négligeable. C'est, à l'époque qui se situe entre les deux révolutions démocratiques bourgeoises en Russie (celle de 1905 et celle de Février 1917) un certain nombre de positions qui ont été prises par la plupart des écrivains ou des théoriciens Bolcheviks ou sympathisants avec la social-démocratie révolutionnaire de Russie sur le problème du *modernisme* et de la *décadence*.

C'est une chose curieuse sur laquelle il faudra sans doute réfléchir, mais les mots même de *décadence* et de *modernisme* qui sont devenus quasiment des invectives anti-bourgeoises n'ont pas été inventés par des socialistes pour dénoncer l'état de l'art et de la littérature de la société capitaliste à son déclin. Ce sont des mots, nous le savons bien, qui ont été inventés et utilisés d'abord par des critiques tout ce qu'il y a de plus bourgeois en France.

Puis ils sont passés en Russie assez rapidement et il y a eu un certain nombre de schémas que nous allons retrouver par la suite après la période de 34, au moment où on va théoriser sur le réalisme socialiste ; il y a un certain parallèle qu'on va tendre à établir entre les recherches formelles qui peuvent se situer dans le prolongement du symbolisme par exemple (il a connu un très grand développement en Russie) et le déclin, le pourrissement de la société impérialiste. Premier parallèle qu'on voit s'esquisser dès le lendemain de la révolution de 1905, favorisé par des circonstances proprement russes, puisque, comme nous savons, un certain nombre de ces écrivains (peut-on dire de l'avant-garde du

temps ? il faudrait le dire avec beaucoup de précautions en tout cas) qui ont rompu avec la tradition réaliste, des symbolistes notamment ont été très favorables d'abord à la révolution de 1905. Des poètes comme Balmont, par exemple, comme Minski et bien d'autres, ont écrit des poèmes exaltant la lutte des ouvriers à cette époque-là. Puis, après, il y a eu la phase de réaction et de recul apeuré d'une partie de l'intelligentsia, de mysticisme. Ce reflux a pu contribuer à cette sorte de schématisation parallèle que l'on ne trouvait pas dans le travail de Plékhanov ou plus précisément qui ne pouvait pas s'y trouver sur le plan doctrinal (opposition réalisme, formalisme) parce que Plékhanov avait fort bien vu que la recherche se portant davantage du côté de la forme à certains moments de l'évolution littéraire pouvait apparaître comme plus progressiste que celle qui se manifestait sous des dehors traditionnels et que même dans certaines périodes de l'histoire il y a eu un réalisme agressivement réactionnaire. Toujours est-il qu'il y a là une première phase de schématisation qui va fournir des éléments de théorisation après 34. Et puis il y aura une deuxième schématisation qui sera, elle, nettement abusive et qui tracera un strict parallèle entre la lutte philosophique et le mouvement littéraire. Ce sera la doctrine selon laquelle toute l'histoire de la littérature, et de l'art en général, est l'histoire de la lutte du réalisme et de l'anti-réalisme, comme l'histoire de la philosophie est lutte du matérialisme et de l'idéalisme.

Et puisque j'ai un peu trop anticipé je vais en profiter pour faire un retour en arrière et pour remarquer qu'au moment où se produit la révolution d'Octobre, peu après, les gens qui sont les représentants les plus éminents du courant qui se situe dans la ligne de la grande tradition réaliste russe, des gens comme Bounine, des gens comme Alexeï Tolstoï (et bien d'autres) ont presque tous choisi l'émigration ; un certain nombre d'entre eux, ont, de plus, marqué la plus violente hostilité à l'égard de la révolution socialiste russe. Inversement, nous savons que des gens que l'on pourrait dans le style que je disais, qualifier de *décadents*, de *modernistes*, etc., se sont ralliés d'emblée à la révolution socialiste et avant tout (c'est le seul groupe d'ailleurs qui le fasse, en tant que tel) les futuristes. Mais ceci pour l'histoire. Quant à la doctrine du réalisme socialiste, je crois qu'elle en a une aussi une histoire, que ce qui en est produit entre 32 et 34 est dans une assez grande mesure circonstanciel, adapté à une vision de l'évolution des choses qui peut se résumer ainsi : les difficultés qui pourraient mettre en danger l'existence même du socialisme ont disparu et presque tous les écrivains de Russie peuvent se réunir ensemble pour travailler fraternellement dans le cadre de la société socialiste. Les quelques éléments de doctrine et les quelques formules qui définissent le réalisme socialiste à l'époque de ce premier congrès de l'Union des écrivains qui se situe en 34 tiennent en une dizaine de lignes tout au plus et sont une manière de synthèse de ce qui s'est dégagé dans la recherche que je disais, d'une définition du nouveau réalisme qui devrait être celui de la littérature soviétique.

*A. P. — Pensez-vous que cette notion de réalisme socialiste soit dans la lignée de la réflexion des fondateurs du marxisme par rapport à la littérature et, par la suite, dans la lignée de la réflexion de Lénine à ce sujet ?*

— C'est une question à laquelle il n'est pas très facile de répondre, parce qu'on ne sépare pas facilement, on ne sépare pas souvent ce qui est de l'ordre des goûts littéraires des fondateurs du marxisme et de

Lénine ou ce qui est de l'ordre de leur jugement occasionnel sur tel ou tel fait littéraire ou artistique, de ce qui est le fondement même de leur doctrine. Il faudra arriver à le faire sans doute ; il y a d'ailleurs des travaux actuels qui vont dans ce sens. Il me semble que le mot de réalisme n'est pas du tout utilisé par Marx ni par Lénine, comme des termes de fondement de la doctrine (dans la série de ses articles sur Tolstoï, qui sont en général considérés comme *fondamentaux* par les marxistes dans le domaine de la théorie de la littérature, Lénine n'emploie le mot de « réalisme » qu'une seule fois et dans un contexte tel que cela lui enlève toute valeur terminologique. Marx, semble-t-il, ne l'a jamais utilisé pour parler des faits littéraires (n'oublions pas d'ailleurs que c'est là une signification relativement récente du mot réalisme, un siècle tout au plus). La célèbre formule, toujours citée, sur les « caractères typiques dans des circonstances typiques » est d'Engels.

Quand au goût personnel, encore une fois, c'est une tout autre affaire : celui de Lénine le portait certainement vers des œuvres que l'on qualifie volontiers de réalistes. Mais lui-même n'a-t-il pas affirmé à maintes reprises que le goût des dirigeants politiques ne devait pas intervenir dans les questions de théorie ni même de politique littéraire...). Il est utilisé parce qu'on s'en sert couramment. Ce qui est essentiel si nous parlons de Lénine, c'est ce qu'il dit de la *théorie du reflet*. Lorsque nous lisons les textes de Lénine sur Tolstoï et que nous cherchons à en dégager une doctrine, nous constatons qu'il n'y a rien là sur le plan de la réflexion théorique qui nous donne à penser que la littérature socialiste pour Lénine doit être qualifiée de réaliste (ou de non-réaliste). Le problème essentiel est posé en termes de *reflet* pour lui. Les travaux actuels qui se poursuivent en Union Soviétique montrent bien que ce qui guide la réflexion de Lénine sur une œuvre comme celle de Tolstoï, se situe sur un plan tout à fait différent du fait littéraire. Pour en revenir à ce que je disais tout à l'heure sur l'état de l'exposé de doctrine en 34, au fond, pour la plupart des écrivains, à ce moment là, quand on dit réalisme socialiste ça n'a pas beaucoup d'implications de style, de manières d'écritures ; ça veut dire qu'ils veulent nourrir leur œuvre d'une réflexion sur ce qui se passe dans le pays et qu'ils veulent s'insérer par leur travail d'écrivain dans l'effort collectif pour constituer une société nouvelle, sans plus. Mais, très vite, se sont produits des phénomènes de dogmatisation, de figement, et on a vu se constituer une doctrine du réalisme socialiste faite de recommandations, de prescriptions, et d'interdits d'une part : et, d'autre part, on a vu se constituer une production littéraire souvent louangée, présentée comme modèle, comme réalisation de cette doctrine.

Et c'est à la fois à ce corps de doctrine dogmatisé et à cette littérature en partie exécrationnelle qui fut donnée en exemple à une certaine époque, que l'on se réfère le plus souvent lorsqu'on discute de ces problèmes du réalisme socialiste. Qu'est-ce que nous trouvons dans ce corps de doctrine ? Au fond des choses un peu hétéroclites, qui ne sont pas toutes, loin de là, de l'ordre du marxisme, souvent des concepts ou des notions ou des formules comme celles d'esprit national populaire (*narodnost'*) comme celle de *tendentsioznost'*, c'est-à-dire de prise de position doctrinale ou affirmation de position idéologique, politique, sociale dans l'œuvre littéraire. Tout cela nous le trouvons dans l'œuvre justement d'un Biéliniski, d'un Dobrolioubov, d'un Tchernychevski, dans la pensée socialiste pré-marxiste en Russie. Un certain nombre de réflexions sur les devoirs de l'écrivain, sur la fonction éducatrice de l'œuvre littéraire, qui se trouvent déjà chez un écrivain aussi peu marxiste que Tolstoï, nous en parlions tout à l'heure ; un ensemble de considérations

sur le grand réalisme comme représentant la classe montante et comme représentant la santé de la société, opposé à ce qui est décadent, maladif, morbide, et dû en réalité à certains théoriciens comme Lukacs.

Lukacs a joué un rôle essentiel dans cette théorisation là. Si nous parlons des œuvres ; ce à quoi on pense surtout c'est au roman quand on dénonce la malfaisance du réalisme socialiste ; à un certain nombre de romans qui ont en somme démarqué ce qui existait déjà dans la littérature, en substituant à des personnages hérités de la tradition, des gens qui étaient désignés comme ouvriers révolutionnaires ; à des situations déjà décrites, des situations soit d'intrigue, soit de conflit où il y avait des communistes et des anticommunistes. C'est-à-dire que l'on a en vue toute une production qui en somme s'est servie de modèles préfabriqués et y a inséré (a prétendu y insérer) des réalités nouvelles. En fait, elle n'y insérerait rien du tout, mettait des étiquettes différentes sur ce qui existait déjà dans la vieille littérature. Et, d'autre part, et cela est évidemment beaucoup plus désastreux, une certaine littérature qui elle, peut-être, pourrait être désignée comme proprement stalinienne : cette littérature de l'époque, du *vernissage*, de l'*absence de conflits*, de la littérature à l'eau de rose, où le héros positif triomphait de tout comme par enchantement. Là, on se situe déjà dans ce qu'on pourrait grosso modo appeler la phase « Jdanovienne » du réalisme socialiste. Je crois qu'il n'est pas juste de ramener à cela l'ensemble d'idées et d'œuvres que recouvre le terme. Nous avons eu là des œuvres qui ont fonctionné, par rapport à certains des aspects de l'idéologie stalinienne, codifiées par Jdanov ou par d'autres et selon des schémas purement idéologiques. Par exemple, le fonctionnement de la théorie de l'*absence de conflit* se comprend par rapport à la réduction de la dialectique dans le stalinisme, à la lutte entre l'ancien et le nouveau, le nouveau étant désigné comme la seule chose qui compte. Il faut savoir voir le nouveau, le nouveau porte en lui l'avenir et il y a un glissement très rapide qui se fait. Si c'est vrai que le nouveau seul compte finalement, porte seul l'avenir, on peut pratiquement négliger l'ancien. Alors il ne faut pas parler (ça n'est pas intéressant, ça ne sert à rien) des phénomènes négatifs et, le porteur du nouveau c'est le héros qui est l'incarnation de l'avant-garde de la société, il n'a aucune peine à triompher de toutes les séquelles de l'ancien c'est comme ça que fonctionne cette littérature sans valeur qui est connue en France surtout par ses corollaires cinématographiques comme par exemple « Les Cosaques du Kouban ».

*A. P. : Mise en question par de nombreux pays et par de nombreux révolutionnaires, la notion de réalisme socialiste, son implantation dans la réalité littéraire et artistique soviétique a permis, ou en tout cas a été contemporaine du développement d'une littérature dont nul ne songe à diminuer l'importance, pensez-vous que le réalisme socialiste ait aidé à la production d'un certain nombre d'œuvres aujourd'hui mondialement reconnues.*

— Nous sommes encore un peu dans l'ambiguïté terminologique ; si on considère à posteriori que l'œuvre de Maïakovski est une des manifestations essentielles du réalisme socialiste, alors de toute évidence le réalisme socialiste compte un acquis de valeur littéraire énorme.

Je crois que les idées qui ont été émises à propos de ce qu'on a appelé le réalisme socialiste et qui ont concentré l'attention sur deux moments : nourrir leur œuvre d'une réflexion sur ce qui se passait réellement dans leur pays après la révolution et travailler comme écrivain dans



la collectivité socialiste, a réellement poussé un nombre important d'écrivains à inventer des formes et à s'appropriier des secteurs du monde qui n'avaient pas été l'objet d'une investigation par les moyens de la littérature, jusqu'alors. Je crois aussi que parmi les œuvres qui, en doctrine, se réclamaient le plus vigoureusement, le plus strictement du réalisme socialiste tel qu'il était formulé par un certain nombre de théoriciens des années 30, il y a des œuvres importantes.

Bien entendu ici interviennent non seulement des idées sur ce qu'on peut découvrir par une analyse plus ou moins scientifique des œuvres, mais aussi les goûts. Mais enfin je suis persuadé qu'il n'est pas possible de négliger un nombre important d'œuvres de la prose et de la poésie soviétique de l'époque qu'on désigne comme époque du réalisme socialiste. On peut penser à beaucoup de gens, on peut penser à Malychkine, par exemple. Je ne sais pas si les théoriciens du réalisme socialiste auraient voté à la majorité l'attribution de l'appellation contrôlée de réaliste socialiste à un écrivain comme Andréi Platonov ; mais pour moi c'est un des très grands écrivains russes et c'est un écrivain qui voulait passionnément que son œuvre soit une contribution au combat socialiste et que son œuvre reflète la réalité complexe de son pays à travers la révolution socialiste. Je ne sais pas si les critiques et théoriciens se réclamant du réalisme socialiste auraient, à tel ou tel moment, voté à la majorité l'attribution de l'étiquette de réaliste socialiste à Ilf et Pétrov, mais je suis persuadé que leur œuvre ne sera pas effacée par un revirement doctrinal du Kremlin. On comprend bien que ce que j'ai dit là n'a rien d'un palmarès et que je n'ai voulu donner que deux ou trois exemples.

*A. P. : Quel est, à votre avis, l'impact actuel et la fertilité possible en URSS de cette notion de réalisme socialiste parmi les travailleurs littéraires, comme on dit ?*

— Je crois que les préoccupations en URSS sont aujourd'hui d'un tout autre ordre ; je crois que la littérature en URSS attend davantage de l'évolution de la société que des réflexions sur le réalisme socialiste.

Je crois aussi que sur le plan de la théorie le travail qui se fait se situe sur un autre terrain et les choses se sont produites d'une façon, (c'est encore une longue histoire qui mériterait d'être retracée) que la réflexion dans l'ordre de l'esthétique, de la théorie de la littérature est, extrêmement fertile malgré toutes les difficultés ou tous les épisodes ou tous les avatars de la littérature et de la critique en Union soviétique ; je pense que cette recherche théorique est plus fertile en Union soviétique qu'en France, par exemple.

*A. P. : Considérez-vous Soljenitsyne comme un écrivain réaliste-socialiste ?*

— Je crois, si on pose la question de savoir si Soljenitsyne relève du réalisme socialiste que sans tous ces développements de la littérature que l'on désigne comme réaliste socialiste, il n'y aurait pas eu cette œuvre sous cette forme là. Il n'y aurait pas, non plus, eu cette œuvre sous cette forme-là et avec ce que nous y trouvons à tous points de vue, s'il n'y avait pas eu, bien entendu, Staline, par exemple.

*A. P. : Quels rapports voyez-vous entre le réalisme socialiste tel qu'il a été et est encore pratiqué dans les pays socialistes, et celui que nous avons pu connaître en France ?*

— Les rapports entre le réalisme socialiste tel qu'il a été et tel qu'il est pratiqué dans les pays socialistes et celui, réalisme socialiste, que nous avons pu connaître en France, ce sont apparemment des rapports de filiation directe. Mais c'est probablement une histoire assez compliquée. Il y a une chose qui me paraît évidente, c'est ce qui a compté d'abord pour l'évolution de ce qu'on veut bien appeler, ou qu'on refuse d'appeler réalisme socialiste en France, dépend beaucoup plus du fait de l'existence de l'URSS comme premier état socialiste que de la littérature réaliste socialiste elle-même. Les influences dans le domaine de la littérature suivent quelquefois des voies assez compliquées, étranges.

Si l'on prend l'œuvre de Maïakovski ; il me semble qu'elle a eu un impact énorme et, nous savons que pendant longtemps Maïakovski a été considéré comme un des deux grands piliers de la littérature réaliste socialiste (« la prose = Gorki, la poésie = Maïakovski »). Or, on s'aperçoit que l'influence de Maïakovski n'est pas très facile à repérer, parce que son œuvre a été connue en France très partiellement pendant fort longtemps, malgré les efforts des traducteurs. Jusqu'à présent on n'en connaît qu'une partie ; les renseignements sur ses idées, son combat littéraire sont venus peu à peu et on est loin de savoir en France tout ce que cela a représenté. Et pourtant, je suis absolument persuadé qu'il y a une énorme influence Maïakovski sur la littérature française contemporaine. Cela demanderait tout un travail de recherche pour repérer par quelles voies cela a fonctionné : l'influence du réalisme socialiste sur les écrivains français, c'est très divers au fond : si on pouvait voir comment ça a pénétré et ce qui en est venu, on s'apercevrait peut-être qu'il y a des images de Russie qui comptent beaucoup dans cette affaire ; on s'apercevrait peut-être qu'il y a des images simples de combat révolutionnaire qui réaniment des souvenirs, qui reprennent des motifs de ce que nous trouvons dans notre littérature à nous, et quelquefois plus ça ressemble et plus ça réanime directement, plus ça a une influence active et déterminante.

*A.P. : Il est à nouveau question du réalisme socialiste, en particulier depuis Mai et Juin 68 ; et d'une façon qui nous paraît contestable, et qui nous paraît revenir à ce que le réalisme socialiste a eu de plus schématique dans la compréhension qu'on en a eu après les années 34, et en particulier dans le cadre du Jdanovisme de cette époque, et ensuite autour de 46-47, quelle est votre opinion personnelle quant à la validité de cette notion, quant à ce réalisme socialiste par rapport à la situation française actuelle et à la littérature française actuelle ?*

— Il y a une chose qui est frappante quand on est russisant et qu'on se souvient de ce qu'on a vu en Mai 68 : c'est qu'il y a eu à cette époque là (et c'est un phénomène sur lequel il faudra s'interroger, surtout quand on parle d'influence) il y a eu, avec une ampleur étonnante du mimétisme de la révolution d'Octobre en Russie, des années 20 en Russie, etc. ; tout s'y est mis : le vêtement, la barbe, le geste, la couleur, le bruit. Si vous prenez par exemple « l'Histoire d'une Vie » de Paoustovski et que vous jetez un coup d'œil sur les chapitres où il décrit les événements qui ont suivi Octobre à Moscou, vous vous rendez compte que Paris s'y est mis tout entier pour faire semblant d'être Moscou ou Pétrograd en 1918. Vous allez retrouver là les papiers qui volaient de partout, qui tourbillonnent, les meetings qui s'improvisent à tous les coins de rues, les affiches, les étudiants des Beaux-Arts qui se mettent au service de telle ou telle organisation, que ce soit les anarchistes ou les socialistes-révolutionnaires ou les Bolchéviks, etc.

Dans cette vaste entreprise de spectacle (qui représente quelque chose de très différent en réalité) il y a ces côtés là que vous disiez : la reprise des formules les plus dogmatiques, les plus néfastes, les moins marxistes probablement qui ont pu être produites sous le chapeau du réalisme socialiste. Ça ne veut pas dire que nous avons aujourd'hui à proclamer, comme font tant de « soviétologues » que le réalisme socialiste est une vaste plaisanterie, que ça n'a jamais existé, qu'il n'y a jamais eu d'écriture dans ce pays depuis Octobre... C'est un problème très sérieux, très complexe sur lequel il faudra travailler du point de vue historique et du point de vue théorique ; mais ce qui apparaît aujourd'hui c'est que ces aspects là, qu'on croyait tout à fait enfouis, supprimés de la réalité vivante, dogmatisation abusive, eux sont très certainement dangereux, néfastes à la fois pour le socialisme, pour le réalisme, si on entend par là l'effort pour nourrir d'une réflexion sur la réalité l'œuvre littéraire et en général la production artistique et littéraire. On a tout à fait l'impression que ce n'est que l'envers du dédain ignorant, du mépris sans connaissance ni réflexion pour tout ce qui a été grand et qui a existé et subsistera et qui a été classé dans la catégorie du réalisme socialiste en Union Soviétique.

## ... avec Pierre Daix

*Action poétique : Pierre Daix, c'est au retour de déportation que vous commencez à intervenir dans la vie littéraire française, à la fois par des romans et, disons, des articles de combat critique. Comment se situe à ce moment-là, pour vous, la lutte pour le réalisme socialiste ? Quelles conceptions en avez-vous pour notre pays à cette époque de son histoire ?*

— Pour vous répondre, il faut que je commence par dire que si, en effet, je suis intervenu dans la vie littéraire après mon retour de déportation — et d'ailleurs pas tout de suite après, mais seulement dans la seconde partie de 1947 —, mon travail d'écrivain avait commencé bien auparavant. Lorsque la guerre a éclaté, en 39, j'avais dix-sept ans et, avec les guillemets qu'il faut y mettre, j'étais surréaliste. Ces guillemets, parce que j'avais très vivement conscience que les surréalistes avaient vécu une expérience que je ne pouvais pas plus recommencer que la vie de mes parents. Mais le surréalisme, c'était tout de même une manière de vivre, c'était avoir une très haute idée de la poésie, de l'art. Et le premier choix que j'ai fait était dans cette lignée. Dès 39, quand j'ai adhéré au parti communiste parce qu'il venait d'être dissous, j'ai choisi l'activité politique, l'activité militante contre ce travail d'écrivain. Avec la conception que j'en avais, les deux activités n'étaient pas compatibles. Il fallait faire la guerre contre le fascisme. La guerre ni la révolution ne se font à mi-temps. Je n'ai pratiquement rien écrit durant toute la guerre. Je pensais qu'écrire était aussi important que militer, que c'était une activité totale et qui ne pouvait se soumettre aux nécessités extérieures du combat.

A la libération de 45, je me suis trouvé un survivant de très peu de camarades. J'avais vingt-trois ans. J'ai continué sur la lancée de ma guerre. Je suis devenu le secrétaire d'un ministre communiste, de Tillon qui avait été le chef des F. T. P. F., mon chef en quelque sorte. J'ai travaillé à ces tâches gouvernementales dans l'espèce de folie qui était la nôtre. La politique était notre vie entière et la vie entière dépendait à nos yeux de la politique de ces jours-là, de ces nuits-là. Je ne suis retombé sur mes pieds qu'en mai 47, quand nous avons été chassés du gouvernement. Entre 45 et 47, je m'étais mis à prendre des notes. Il me fallait témoigner pour les miens, d'abord pour mes amis morts à vingt ans. Je me suis retrouvé non pas écrivain, mais écrivant ce que nous avons vécu et qu'on commençait à nous enlever. Je suis parti de la difficulté de communiquer non pas la terreur hitlérienne, mais nos combats contre elle. Soit dit en passant, vingt-cinq ans plus tard, ces difficultés se sont plutôt accrues si possible. Il suffit de voir ce qui se passe avec le livre des témoignages des Espagnols de mon camp, *Le Triangle bleu* (1), mais c'est une autre histoire. A l'époque, j'étais obnubilé par cette expérience de guerre — disons de guérilla urbaine, puis de résistance carcérale et concentrationnaire — et par le fait qu'il n'y avait pas de modèle littéraire existant. Il fallait établir les données élémentaires de la communication, les concepts de base. J'avais obsession de l'étrangeté, de l'exotisme du contenu que je voulais formuler. *La Dernière Forteresse* est issue de cette obsession.

J'étais sans m'en douter dans la situation exacte que postule le réalisme socialiste. Je possédais une expérience — je ne dis pas exhaustive, mais ayant un certain caractère de totalité, dont la valeur collective me paraissait hors de question. Nous avons fait de l'histoire. Aussi bien par notre résistance et nos attentats parisiens qu'à Mauthausen. Mauthausen était un camp exemplaire, un camp d'extermination où, depuis 41, grâce aux républicains espagnols puis aux Tchèques s'était constitué une organisation de résistance qui allait devenir internationale.

Nous possédons la certitude d'être des vainqueurs. J'ai écrit la *Dernière Forteresse* porteur de cette victoire, de cette victoire morale, de cette victoire politique sur l'ennemi.

*A. P. : Votre livre est en effet un des rares sur l'expérience des camps qui soit extraordinairement optimiste.*

—Où. Mais quand j'insiste sur ce côté triomphant, je parle de mes « pilotes », de mes héros vivants. J'avais été un petit rouage de cette organisation internationale. J'y avais rencontré des combattants qui étaient dignes de figurer dans les grands livres de l'héroïsme révolutionnaire. Cela avait pour moi la force de Tchapaïev, un recommencement de l'épopée de 1917-1920. Et pourtant, à l'époque, si on m'avait demandé si mon roman était un roman de réalisme socialiste, j'aurais répondu non. J'ai d'ailleurs répondu non. Pour deux raisons. La première est que cet idéal esthétique me semblait inatteignable. Je considérais les Soviétiques mieux placés pour l'atteindre. Je pensais qu'on pouvait tendre vers le réalisme socialiste dans un pays capitaliste, mais que le dernier mot sur la question devait venir d'écrivains libérés des conditions marchandes... La seconde raison était le contraire même de cette utopie. Ce que j'avais à dire n'était pas cohérent avec ce que je pouvais connaître du réalisme socialiste en Union Soviétique. Je

(1) Gallimard. 1969. (N. D. L. R.).

ne pouvais pas imaginer alors que le sujet même des camps était tabou là-bas à cause des camps sibériens où, d'ailleurs, on s'était hâté d'envoyer nos camarades soviétiques des camps hitlériens dès leur libération. Non, je m'en tenais à des constatations simples du genre de celle-ci : je ne pouvais pas taire le choc qu'avait produit sur nous la dégénérescence politique d'un bon nombre des communistes allemands arrêtés aux premiers temps du nazisme. Je ne pouvais pas le taire justement parce que, comme Français, j'aurais eu tendance à le taire pour des raisons évidentes d'internationalisme. Pour être vraiment internationaliste, pensais-je, je dois dire la vérité qui m'est la plus difficile, qui n'est pas seulement celle sur les Français, mais précisément sur les camarades allemands, parce que tout me détourné de la dire. De même les heurts dans l'organisation internationale de résistance touchant l'organisation d'une lutte armée. J'étais fort naïf et prenais alors la littérature soviétique pour l'honnêteté même. Mais je comprenais vaguement que tout cela était tabou. A plus forte raison, la composition même du monde des camps, les droit-communs, les raflés, le comportement des Soviétiques eux-mêmes... C'est *Une Journée d'Ivan Denissovitch* qui m'a apporté la preuve que ce n'étaient pas là de faux problèmes, puisque Soljénitsyne affrontait les mêmes. Dans un miroir. Ou plutôt dans une optique renversée.

C'était pour moi l'impensable alors. Et pourtant, deux ans et demi après la parution de la *Dernière Forteresse*, j'ai commencé de vivre dans cet impensable. Mes héros, mes héros positifs passaient sur le banc des accusés, cloués au pilori, comme traîtres au mouvement tout entier, conspirateurs criminels. Au procès Slansky, Frank, un des secrétaires du parti tchécoslovaque était accusé d'avoir collaboré avec la Gestapo pour son activité dans l'organisation de résistance de Buchenwald... Ce que je n'avais pas compris au moment de la mise au ban de Tito, ni au moment du procès Rajk m'est soudain apparu. Le type de combat qui avait été le mien, qui avait été le combat même des volontaires des Brigades internationales en Espagne était maintenant rejeté. C'était la fin du romantisme révolutionnaire. Je sais bien qu'aujourd'hui, il est de bon ton de traiter cela avec condescendance. Mais pour moi, le romantisme révolutionnaire était la perspective même du réalisme socialiste, son mouvement dialectique interne. Là on n'atteignait pas seulement mes camarades, mes frères, mes morts, on s'en prenait à mes républicains du Cloître Saint-Méry, pour employer le langage d'Engels. Je pouvais encaisser des erreurs judiciaires — c'était, ne l'oubliez pas, ma première tentative de m'accommoder de la réalité des procès truqués —, je ne pouvais pas transiger avec la destruction de ce qui était à mes yeux l'art révolutionnaire. Sa légitimité.

J'ai écrit alors un roman pour passer ma tristesse. Je me suis rendu compte bien plus tard, des années plus tard, que j'y avais mis au point inconsciemment une échappatoire à cette contradiction. Dans *Un Tueur*, à la place d'un héros positif, je me servais d'un héros négatif absolu, un fasciste. C'est un livre écrit en 54, après Dien Bien Phu et la C. E. D., mais aussi quand les détenus des camps staliniens rentraient par dizaines de milliers. La positivité disparaissait. L'ennemi fasciste du moins demeurait. Je pouvais encore écrire dans le même système de coordonnées. *Les Embarras de Paris* vont plus loin, puisque la négativité cesse d'y être extérieure. Mais c'est aussi une ruse avec la réalité négative. Je n'ai vraiment mesuré l'ampleur des contradictions auxquelles je me heurtais qu'avec *la Rivière profonde*. Le roman sur l'échec de notre libération a débouché sur l'échec d'une certaine conception de l'histoire, sur l'échec d'un réalisme fondé sur elle.

Jusque là, j'avais cru le réalisme socialiste dévoyé par le culte de la personnalité. Maintenant, je commençais d'apercevoir un problème théorique d'ensemble. Il y a trois, quatre ans, j'ai repris mon premier roman *La Dernière Forteresse* pour vérifier si, moyennant diverses corrections, il pouvait être réédité. Je me suis rendu compte alors du degré de son imprégnation par l'idéologie stalinienne. Il y avait dans le stalinisme ce dont nous avions conscience et qu'il a été relativement facile de mettre au jour et de corriger. Mais cette imprégnation-là touchait à notre morale même, au fonds politique. Nous avons eu dans la tête les mécanismes qui font agir les référents. C'est pour quoi d'ailleurs nous avons cru aux procès, cru aux couplets de Staline sur la liberté. En 1957, dans ma *Lettre à Maurice Nadeau*, je pouvais encore lui opposer une pratique non-soviétique du réalisme socialiste, ce qu'ont fait de meilleur Brecht, Nazim Hikmet, Eluard, Amado, Aragon, Alberti. Ce en quoi ils convergeaient. Aujourd'hui, cela me paraît un leurre. Non pas la convergence qui est réelle, mais son assimilation avec un réalisme socialiste idéal. La convergence s'est produite au niveau de la croyance que le socialisme soviétique malgré ses imperfections était l'héritier de la tradition révolutionnaire socialiste du XIX<sup>e</sup> siècle. Et que l'art pouvait être l'héritier des grands réalistes de ce siècle. L'invasion de la Tchécoslovaquie a montré que la rupture soviétique avec cette tradition n'était ni fortuite, ni accidentelle. Du coup le réalisme socialiste se réduit à ses zéloteurs, à une novation d'un art de cour, d'un art officiel, à Jdanov, à Fadeiev, à Revaï, Kurella, Stoll, ses théoriciens patentés. Malgré qu'il en ait eu, l'œuvre de Gorki est restée sur le versant du XIX<sup>e</sup> siècle. On oubliera la caution qu'il fut, à son corps défendant et avant d'en être la victime, pour l'envers de cet art de cour : la réduction au silence des écrivains par destruction physique le plus souvent sous Staline ; par censure administrative, voire psychiatrique depuis.

*A.P. : Nous ne pouvons pas être d'accord avec tout ce que vous venez de dire. Mais dans votre livre sur Martin du Gard, votre analyse du réalisme demeure assez proche de celle du réalisme socialiste ?*

— Votre question est intéressante. C'est un livre de 57, écrit au départ sur le problème de la torture, la torture en Algérie et la torture sous Staline. J'ai pensé effectivement alors qu'après le XX<sup>e</sup> Congrès, il devenait possible de remettre le réalisme socialiste sur pieds. Je repoussais à plus tard l'analyse théorique. Il me semblait qu'on pouvait repartir par une sorte de pragmatisme aussi bien pour l'art que pour le socialisme. Le rapport Khrouchtchev était le type même de cette démarche pragmatique. Là je relisais *les Thibault* à la lumière d'une question simple — laquelle d'ailleurs a hanté Vercors au même moment — comment est-il possible que d'anciens résistants, d'anciens déportés pratiquent ou fassent pratiquer la torture en Algérie ? Comment notre victoire sur Hitler peut-elle avoir une signification morale, si ceux qui l'ont remportée — ou leurs cadets immédiats, leurs enfants, peu importe — sont capables d'employer les moyens du fascisme contre un peuple en lutte pour sa libération ? Cette question en recouvrait évidemment une autre : comment des communistes ont-ils pu sous Staline, vingt ans, employer systématiquement ces méthodes ? Et les exporter dans tous les peuples de l'Union soviétique, puis dans les démocraties populaires ? Au vrai, comme je m'en rends compte à présent, j'essayais encore de faire, dans le stalinisme, la part de la déviation, du mal, du mal historique. Mon pragmatisme était encore le refus de saisir le problème théorique dans son ensemble.

*A.P. : Est-ce qu'il ne vous semble pas que le XX<sup>e</sup> Congrès entre d'autres acquis positifs a levé un certain nombre d'interdits touchant la linguistique, la psychanalyse, enfin ces sciences ou ces méthodes critiques qui nous ont permis une vision plus complète de ce que pouvait être la littérature ?*

— D'abord, je vous dirais que pour les gens de ma génération et nos aînés, à plus forte raison, ces interdits n'avaient pas toujours existé. Bien sûr, nous étions restés à l'écart de la linguistique moderne, mais à côté du provincialisme stalinien, il y a là aussi un provincialisme français tout court. Nous nous étions détournés — laissés détourner de certaines explorations. Cela est vrai. Mais le XX<sup>e</sup> Congrès n'a levé aucun interdit. Il a simplement redonné libre champ à la critique, à l'esprit critique. Je crois que nous avons commencé de prendre mesure de notre provincialisme dès 53-54 face à la peinture abstraite, face à ce qui allait devenir le nouveau roman... Mais le fond de la question c'est qu'il s'est agi de savoir, à partir du XX<sup>e</sup> Congrès, si le stalinisme atteignait ou non le marxisme-léninisme. Si le stalinisme était une affaire de déviation, de distorsion, ou un développement monstrueux certes, mais un développement d'erreurs, de lacunes dans notre base théorique même. Sans doute, il y avait ces deux exigences mêlées de la réévaluation théorique et du rétablissement de la communication entre notre théorie et ce qui s'était passé dans la science et dans les arts depuis un demi-siècle — ou même plus si l'on considère la philosophie, la sociologie, la psychanalyse, pratiquement toutes les sciences qu'on dit désormais de l'homme. Mais le déblocage théorique était l'affaire fondamentale. Le réalisme socialiste impliquait l'existence d'un homme nouveau, d'un homme sachant qu'il faisait sa propre histoire, d'un homme aspirant à sa totalité d'homme. Si cette histoire aboutissait à la balle dans la nuque qui tua Boukharine ou à la potence qui brisa Clementis, il n'y avait rien de nouveau sous le soleil. C'était l'échec. Nous sommes retombés dans l'ancien ordre des choses et des hommes. Le réel. Qu'il fallait apprendre à transformer.

En ce sens-là, il y a une démarche du parti qui a beaucoup compté pour moi. C'était aux alentours du XXII<sup>e</sup> Congrès, en pleine guerre d'Algérie. Une réunion des philosophes communistes sous la présidence de Thorez. C'était Garaudy qui faisait l'exposé, essentiellement pour dire que la déstalinisation, ça n'était pas simplement les violations de la légalité socialiste à corriger, le centralisme grand-russe dans la politique nationale à dénoncer ; ce n'était aucune somme de détails ou de déviations. Il fallait s'en prendre aux bases théoriques du stalinisme. Par exemple, Staline avait nié la tradition hégélienne de Marx. Par exemple, il avait réduit le matérialisme dialectique à une scolastique.

Tout cela traçait un programme de recherches. Mais Thorez est allé beaucoup plus loin. Il a dit qu'il fallait se demander désormais si le culte de la personnalité n'avait pas atteint la notion même du parti, créant un fétichisme du parti, alors que le parti ne saurait être une fin en soi, mais un instrument au service de la classe ouvrière et au service de la libération des hommes. Il a expliqué qu'il parlait là à titre personnel, que ces problèmes n'étaient pas du tout réglés dans son esprit et qu'ils n'avaient pas fait l'objet d'une délibération du bureau politique. Bref, il nous exhortait à y penser par nous-mêmes. Mais ces problèmes étaient dans le sillage du XXII<sup>e</sup> Congrès du P. C. U. S. Ils ont été traités et discutés indépendamment dans le parti italien, dans le parti espagnol, dans le parti autrichien. Ils ont été le printemps de Prague. Le fait même qu'on ait publié en U. R. S. S. à cette époque *Une Journée d'Ivan Denissovitch* montre bien la généralité du



problème. Parce qu'il y a peut-être eu malentendu au départ sur la valeur littéraire de Soljénitsyne — pas de la part de Tvardovski évidemment —, mais pas sur la signification politique du témoignage. Pour moi, grâce à Elsa Triolet offusquée d'une première traduction scolaire et qui m'a mis en présence d'emblée du grand écrivain, Soljénitsyne a été la révélation que ce que je cherchais confusément correspondait à un vrai problème. La résistance d'Ivan Denissovitich est la nôtre. Ce fut pour moi le livre de l'échec de la transformation de l'homme par le socialisme stalinien. La seule raison d'optimisme était la publication même de ce livre par les éditions officielles de l'Union soviétique. Cette raison n'a pas duré longtemps. Le temps que j'écrive ma préface, l'ancienne politique contre les écrivains revenait et Soljénitsyne n'était publié que par *Novy Mir*. C'était une retombée qui laissait penser que la véritable politique n'était pas celle du XXII<sup>e</sup> Congrès, mais une poursuite du stalinisme par d'autres moyens. La suite a hélas confirmé.

Alors, nous retombions sur le problème de la maladie de notre théorie. Si le marxisme a un sens, si le matérialisme dialectique en a un, quand les fusées s'accompagnent d'un moyen-âge des moyens d'expression et des libertés civiles, c'est que la théorie est malade, au nom de laquelle cela s'accomplit. Ou bien, il n'y a simplement pas de marxisme. C'est à dire pas de rapport entre l'infrastructure et la superstructure. Toutes les absurdités proférées alors sur l'impossibilité de « la coexistence idéologique entre socialisme et capitalisme » n'ont fait que masquer ce fait simple que si Marx a raison — ce que je crois — alors, c'est la théorie marxiste qui est malade. Autrement dit, elle peut et doit guérir.

Pour en revenir à la littérature, il faut bien, au bout du compte, se demander s'il n'y a pas un certain fondement chez Lénine à la codification stalinienne et jdanovienne. L'œuvre de Lénine est immense. Elle nous a été léguée falsifiée et censurée. Mais surtout, il est extrêmement difficile d'y faire la part du travail théorique et de l'activité de circonstances du dirigeant et de l'homme d'Etat. On peut rêver à la reconstituer hors de l'académisme des morceaux choisis, plus encore, de ce florilège au second degré que sont les citations. Mais cela ne résoudreait pas la question. Lénine n'est généralement pas le Lénine historique, ou le Lénine intellectuel, mais l'argument d'autorité Lénine. Aristote-Lénine.

*A. P. : La publication de l'œuvre de Lénine se poursuit un peu partout. Nous ne pensons pas qu'elle puisse servir de fond au jdanovisme. Il faudrait s'entendre sur ce qu'on appelle « jdanovisme ». Car, si nous comprenons bien, vous pensez que la codification par Jdanov correspond à ce que Lénine a écrit ?*

— Sauf que rien n'était plus étranger à Lénine que la codification. On ne peut vraiment pas lui reprocher de n'avoir pas songé à l'interdire. Même s'il avait prévu le fameux rituel stalinien, le « nous te jurons camarade Lénine... », que pouvait-il là-contre une fois mort ? Lénine n'aurait sûrement pas laissé en l'état une œuvre comme *Matérialisme et empiriocriticisme*, voilà tout ce qu'on peut dire. *Les Cahiers sur la dialectique de Hegel* ne laissent aucun doute sur cette capacité de révision de Lénine, c'est-à-dire sur son intelligence critique. C'est la théorie de la connaissance exposée en 1908, son dualisme, la théorie du reflet où la dialectique de la connaissance se détruit en une image passive de la dialectique du réel, de la nature comme l'avait cru Engels

qui ont autorisé le stalinisme théorique, le jdanovisme si vous préférez. Car cette théorie du reflet, si on la trouve chez le vieil Engels, n'est nulle part chez Marx.

Il n'est plus possible en 1970 de s'imaginer marxiste et de vivre parmi des textes sacrés. Surtout si l'on est un écrivain. Par exemple dans *Matérialisme et empiriocriticisme*, chaque fois que, dans le texte d'un des savants que Lénine analyse, l'accent est mis sur le langage, sur la formulation, qu'il s'agisse de la formulation mathématique ou de la formulation conceptuelle, Lénine crie à l'idéalisme. Le reflet, on a beau tourner autour du pot pour essayer de faire dire à Lénine qu'il n'a pas écrit ce qu'il a écrit, ça part du réel vers l'homme, vers la représentation humaine du réel. Or tout ce qu'on a appris sur la connaissance depuis, tous les modèles biologiques, physiologiques de la connaissance, même les plus élémentaires, sont des modèles d'une connaissance active, cybernétique. Il y a vie à partir du moment où un système organisé de molécules est capable d'anticiper sur le mouvement du réel. La connaissance est le progrès de cette anticipation, la réponse qui précède l'impulsion extérieure. A plus forte raison, l'art. A la lumière de la science d'aujourd'hui, l'art devient une activité rationnelle, une activité rendue à l'homme. Le reflet justifie au contraire l'art de cour ou l'inspiration divine.

A. P. : *Lénine n'avait-il pas le sentiment de cette activité de l'écrivain et du rôle qu'elle jouait dans la littérature, un sentiment qui apparaît d'une façon assez suivie dans sa correspondance avec Gorki, quand il utilise des termes comme votre talent d'écrivain vous permettra de..., votre travail d'écrivain... ou dans cette lettre où il dit qu'un écrivain peut même partir d'opinions et de théories philosophiquement fausses et aboutir à des œuvres qui seront valables pour le mouvement ouvrier ?*

— Bien sûr, il y a tout cela chez Lénine. Malheureusement, on ne peut guère mettre en rapport ce qui a été son activité réelle, concrète, sa pratique avec ces citations choisies, ces formulations parfois hasardeuses dont je parlais tantôt et qui prennent aujourd'hui dans son héritage une place hors de raison. L'héritage de Lénine, comme tout héritage est fort peu fait de ses conduites. Si Lénine avait vécu davantage, il aurait sûrement perçu la faille qui est chez Marx touchant la théorie de l'art. Dans ses jugements sur l'art, Marx révèle son idéologie, sa croyance dans la supériorité de la civilisation occidentale. L'art grec et l'art de la Renaissance sont à ses yeux des sommets insurpassables. De même croit-il que le chemin qui a conduit au capitalisme, à la révolution industrielle est le chemin même de l'humanité. L'art moderne, prenant des voies que Marx aurait jugé irrationnelles et peut-être décadentes a ainsi reconquis l'universalité de l'art, l'art nègre, l'art océanien, les arts barbares avant de reconnaître de l'art aux parois des cavernes, tout comme Freud a réintégré à l'activité humaine, à la pensée, à *homo sapiens* beaucoup de domaines exclus par la seule tradition classique et chrétienne. Ces divorces font percevoir une des limites du marxisme — et aussi, malgré certaines corrections et percées, une des limites semble-t-il du léninisme — qui est d'assimiler la marche de l'humanité à celle de l'homme blanc, colonisateur, créateur des sciences, de l'industrie. Qu'il faille pour un marxisme moderne conquérir l'universalité et notamment assumer l'anthropologie, c'est une démarche que Marx et Engels ont eu l'immense mérite d'entreprendre sitôt que l'anthropologie a commencé de se constituer. Malheureusement, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, point de départ magistral, a été considéré comme un point

d'arrivée. Quand même ce devoir de révision ne nous plairait pas, la Chine est là pour nous en rappeler l'urgence, et au-delà de la Chine les nouvelles sociétés africaines ou américaines. Cela implique de reprendre nos textes sacrés avec le même esprit critique que les esprits forts d'autrefois ont lu la Bible.

*A. P. : Il n'est pas facile d'interpréter ce que Marx aurait pensé de l'art moderne ou du freudisme. Rien ne permet d'affirmer qu'il ne les aurait pas compris. Vous oubliez aussi, par rapport à l'homme blanc, les textes de Marx, Engels, Lénine, et d'autres, sur le rôle des sociétés non occidentales. Mais pour en revenir à notre propos, ne croyez-vous pas que dans le combat politique le réalisme bénéficie d'un soutien privilégié de la part des révolutionnaires ?*

— Je n'oublie pas ces textes. Ils ne changent rien à ce que j'ai dit qui a trait aux déterminations inconscientes de Marx et d'Engels, à leur conditionnement culturel. C'est fidélité à leur enseignement — au matérialisme dialectique — que de marquer qu'ils ne sont pas des hommes de ce dernier tiers du xx<sup>e</sup> siècle. Les transférer parmi nous ne peut s'opérer qu'au prix de graves distorsions théoriques. Aux dépens de la communication même avec leurs travaux. Rétablir cette distance entre eux et nous n'est pas les rapetisser, au contraire, croyez-moi. Pourquoi ne pas reconnaître que Marx a vécu assez longtemps pour être le contemporain de la naissance de la poésie moderne, de la peinture moderne et que cela lui a échappé ? Quant à la liaison du réalisme avec le combat révolutionnaire, historiquement, cela ne fait aucun doute. Le réalisme a été le dévoilement, la destruction des secrets des classes dirigeantes. Cela jusqu'à la deuxième guerre mondiale. A partir du moment où le socialisme stalinien a eu aussi ses secrets, sa politique secrète, sa diplomatie secrète et surtout sa police secrète, le réalisme s'est trouvé aussi mal à l'aise dans son camp que les dieux chez Antoine à Actium. Il fallait admettre avec Gramsci que la vérité est révolutionnaire. Quel est le critère de la vérité politique ? De déranger. De déranger ce qui est admis, établi. Pour être un révolutionnaire, il faut accepter son propre dérangement. Le réalisme, aujourd'hui c'est Soljénitsyne. La vérité est toujours révolutionnaire, mais elle est aussi ce qui est le plus dissimulé, ce qu'il faut le plus cacher. Nous avons trop assimilé la vérité de l'art avec les vérités du combat, les évidences de la guerre juste pour quoi il vaut la peine de mourir. D'une certaine façon, Staline avec sa théorie de l'aggravation de la lutte des classes à mesure que le socialisme grandit, a tiré parti de cette identification du socialisme avec une guerre permanente. C'est un vieux procédé politique et qui n'a rien de révolutionnaire. Il en est résulté la destruction systématique des communistes et du parti qui avaient fait la révolution de 1917, la guerre révolutionnaire. Mais le réalisme — disons mieux et plus simplement l'art a été le plus fort. Il viendra sans doute un temps où le nom de Staline ne reviendra qu'en accompagnement au portrait par Picasso qui a fait le scandale qu'on sait, ou dans les notes aux textes de Soljénitsyne, de Pasternak, de Tvardovski, ou dans les biographies de ses innombrables victimes comme Babel ou Mandelstamm.

Le réalisme socialiste a été codifié quand Staline a déclaré la révolution achevée et le socialisme construit. L'art n'avait qu'à s'incliner, à illustrer ces réalités finies. Aujourd'hui, nous mesurons la révolution à reprendre, le socialisme à élaborer. L'art n'a jamais si bien servi la révolution qu'en résolvant ses propres problèmes. On le sait depuis Stendhal ou Rimbaud, depuis *le Déjeuner sur l'herbe* ou *Les Demoiselles d'Avignon*. Cela n'implique rien qui ressemble à une idylle entre

l'art et les révolutionnaires. L'art n'a jamais fait bon ménage avec la politique. La science non plus d'ailleurs. C'est bien pour ça qu'on n'en viendra jamais à bout.

(mai 1970)

## ... avec Jean Perus

Action Poétique : *Que désigne pour vous la formule « réalisme socialiste » ?*

— La formule « réalisme socialiste » désigne une réalité littéraire localement située et historiquement datée. Certes, elle a pu, comme tout autre, être pensée en soi et étendue à d'autres temps et à d'autres lieux — comme on parlera du romantisme des classiques, du réalisme de Cervantès, du naturalisme de Juvénal ou du symbolisme de Pindare. Cela est légitime. A condition de savoir ce qu'on fait. Il est temps aujourd'hui de sortir de la confusion, de s'en tenir d'abord à un point de vue historique, et de prendre le réalisme socialiste pour ce qu'il fut : un mouvement propre à la littérature soviétique, défini entre 1928 et 1934, et vivant, en gros, jusqu'à la guerre.

A. P. : *Comment situez-vous le réalisme socialiste dans la réalité soviétique ?*

— Le « réalisme socialiste » a été conditionné par la consolidation du régime soviétique. Chacun sait que, de 1917 à 1927, ont été créées les conditions du passage de la Russie de classes à la Russie socialiste, mais que celui-ci ne se réalisera que dans les plans quinquennaux, la disparition du commerce privé et de l'artisanat, la collectivisation. Chacun sait que de 1917 à 1927 les masses illettrées ont été alphabétisées et, pour les meilleurs, formées à prendre en leurs mains les destinées du pays. Ces hommes nouveaux constituent les cadres et les troupes de la socialisation. Ils constituent aussi, pour la littérature, un public nouveau, qualitativement et quantitativement : des centaines de milliers de lecteurs nouveaux attendent, exigent des écrivains qu'ils écrivent pour eux et qu'ils leur parlent d'eux. Jamais dans l'histoire du monde la littérature ne s'était trouvée devant un problème de cette ampleur : il y avait là, pour un homme de cabinet de quoi être pris de vertige. Le mérite de la littérature soviétique, dans sa grande majorité, a été de ne pas se dérober à cette exigence, de situer à leur juste place les querelles d'écoles hier encore justifiées, et d'assumer sa responsabilité dans cette situation proprement inouïe. Il est évident qu'un bouleversement qui faisait de la littérature la chose du peuple socialiste tout entier ne pouvait être négligée par le Parti : il eût failli à ses devoirs. D'une part, en constituant (1932-1934) l'Union des Ecrivains, il sanctionna officiellement le rôle et la responsabilité des écrivains dans la nation. D'autre part, il s'appliqua à aider les écrivains à comprendre la situation nouvelle et à s'y orienter, il encouragea, facilita, organisa la discussion : les quelque 4 000 articles publiés en deux ans sur ce seul problème reflètent l'intensité du travail de réflexion obtenu. Enfin il suggéra une plateforme d'orientation qui définit l'essentiel : aller à la réalité, la juger du point de vue du socialisme en construction ; voir les hommes plutôt que les choses, reconnaître en eux les promesses du socialisme — comprendre le présent à la lumière du socialisme en devenir. « Réalisme socialiste » ne dit pas plus. Ni

les dirigeants de l'U. R. S. S. ni Gorki ne dirent plus. Mais ils le dirent, et devaient le dire.

A. P. : *Vous connaissez les discussions qui ont accompagné la naissance et l'histoire du réalisme socialiste. Quel rôle semble-t-il qu'il ait joué dans la littérature soviétique ?*

— Il n'y a pas à s'étonner qu'une telle directive ait suscité des polémiques : ses promoteurs comptaient bien qu'elle serait mobilisatrice, c'est-à-dire qu'elle donnerait une intensité nouvelle à toutes les tendances, tout en réduisant leurs oppositions ou leurs antagonismes à une féconde émulation. Ce fut vrai, à terme, au total. La littérature soviétique des années trente a moins de piquant que celle des années vingt, mais elle a plus de force. Les difficultés que rencontrèrent d'abord nombre d'écrivains ne tiennent pas au mot d'ordre du réalisme socialiste, mais à la situation nouvelle que cette directive apportait précisément à assimiler. Les fortes personnalités littéraires, à de rares exceptions près — qui font problème aujourd'hui encore — s'y sont épanouies. Au total, si l'on fait le bilan de la littérature soviétique des années trente, il n'en est, me semble-t-il, aucune au monde qui ait brassé autant d'idées, qui ait au même degré dominé sa matière, qui ait eu une égale ambition d'exprimer le monde dans sa totalité, qui ait su, comme elle, comprendre le présent à la lumière de l'avenir. La littérature du réalisme socialiste a apporté à la littérature universelle une contribution incomparable.

Il va sans dire qu'une directive esthétique ne suffit pas à changer les hommes : les primaires sont restés primaires, les sceptiques, les dogmatiques, dogmatiques. D'une part les gens de lettres ont souvent gardé leurs petites corporatives, d'autre part les hommes nouveaux n'avaient pas tous sur la littérature, même quand ils prétendaient à écrire, la prudence d'un Lénine ni la largeur de vues d'un Gorki. Et, dans une période d'extrême tension comme le fut naturellement celle de la socialisation, les passions et, par suite, les affrontements devaient être violents. Dans une littérature engagée, il était naturel qu'interférât la politique. Il est donc compréhensible que le mot d'ordre du réalisme du socialiste ait pu devenir, dans un tel combat, une arme. Mais il ne pouvait l'être qu'à condition d'être vidé de son contenu originel. L'usage qui en a été fait, particulièrement par Jdanov, appartient à l'histoire politique de l'U. R. S. S. — laquelle doit être étudiée globalement ; il n'appartient que par ses conséquences à l'histoire des lettres ; il ne concerne pas la littérature ni l'esthétique comme telles.

A. P. : *Quel vous paraît être l'impact actuel de cette notion sur les écrivains soviétiques ?*

Aujourd'hui, la situation de l'Union Soviétique n'est plus celle de 1930 : la société socialiste s'est consolidée et élargie, le public s'est multiplié et diversifié. Les conquêtes de ces années-là sont les acquis d'aujourd'hui. Dans ces conditions, le mot d'ordre du réalisme socialiste ne peut avoir exactement les mêmes résonances. D'une part, l'expérience de la littérature du réalisme socialiste reste exemplaire, et il y aurait danger à réduire, au nom de quelque circonstance que ce soit, les ambitions qu'elle proposait à l'œuvre littéraire. D'autre part les abus dont ce mot d'ordre a été l'instrument l'ont usé et il risque aujourd'hui de sonner comme une invitation à l'académisme. Bref, la littérature de l'Union des Républiques Socialistes en procède nécessairement tout entière, et le rappeler n'a plus grand sens ; mais la spécificité de l'heure exige que la littérature socialiste formule en termes nouveaux les problèmes nouveaux qui se posent à elle. Il semble bien qu'elle le fasse.

A. P. : *Et sur les écrivains qui, dans le monde, se veulent révolutionnaires ?*

S'il est vrai que le réalisme socialiste est un fait russe historiquement daté, il y aurait danger à le transposer mécaniquement dans une littérature étrangère. Qu'il existe, dans la plupart des pays, un socialisme en voie de constitution qui tire conscience et consistance de la réalité du socialisme soviétique, c'est assez pour qu'y soit valable une esthétique qui propose à l'écrivain, comme critère, la réalité du socialisme naissant dans les âmes et les actes humains. Mais il n'en résulte pas que toute la littérature y doive être invitée à se regrouper sur ce mot d'ordre, comme ç'avait été le cas dans les conditions particulières de la Russie de 1930. Ici encore la littérature du réalisme socialiste constitue un exemple qu'aucune littérature ne peut ni ne doit refuser de méditer. Mais les formes auxquelles cette esthétique peut conduire dépendent des traditions et des structures de chaque littérature nationale. La place qu'elle y peut tenir dépend de la place qu'y occupe présentement le socialisme, dans sa réalité et dans son devenir. Mais pour ma part je ne vois pas comment un écrivain qui se réclame du socialisme pourrait écrire sans mettre au cœur de sa réflexion d'écrivain le socialisme, c'est-à-dire les hommes qui le font.

## ... avec André Gisselbrecht

*Action poétique : Sur quelles bases, à votre avis, naît puis se théorise en U. R. S. S., la notion de réalisme socialiste ?*

— Je crois qu'il faut écarter d'abord un préjugé en ce qui concerne cette fameuse notion et certaines pratiques du réalisme socialiste ; pour beaucoup de gens, qu'ils soient de droite ou de gauche, et qui en ont fait une sorte d'épouvantail, tout se passe, semble-t-il, comme si le réalisme socialiste avait été un mot d'ordre lancé d'en haut par les dirigeants, sans qu'il corresponde à un mouvement artistique réel ; créé exprès, ou ayant eu du moins pour effet réel d'empoisonner la vie des écrivains, de leur imposer des méthodes de pensée, et aussi des sujets (c'est un peu comme ceux qui croyaient au XVIII<sup>e</sup> siècle que les prêtres faisaient exprès de maintenir les masses dans l'ignorance et l'obscurantisme, en leur inculquant un certain nombre de notions tout à fait rétrogrades, sans que les idées religieuses aient des racines objectives, un fondement réel).

Je vois à cette notion deux origines. La première, c'est l'apparition d'un certain nombre d'œuvres, pas seulement en U. R. S. S., qui faisaient intervenir le prolétariat, non plus comme sujet plus ou moins « souffrant » de l'histoire, comme dans le Naturalisme, mais comme acteur ; qui ouvraient la perspective d'une autre vie, d'un autre régime social, que beaucoup n'appelaient d'ailleurs pas le socialisme ; mais qui en tous cas voulaient la fin de la domination du régime bourgeois, avec tout ce qu'il entraînait (c'est le cas par exemple de certains romans inspirés par les horreurs de la guerre de 14, comme ceux de Barbusse, c'est le cas des romans comme les romans de Nexø au Danemark, de certains romans « prolétariens » allemands, des certaines œuvres de Becher (en Allemagne) et puis, évidemment, de Gorki, « la Mère », et de quelques autres écrivains soviétiques dès avant la révolution. Et puis il y a une seconde source qui est, me semble-t-il, à chercher plutôt chez les théoriciens.

La notion de réalisme socialiste a été, on le sait, « proclamée » pour ainsi dire au Congrès des Ecrivains Soviétiques de 34. Or, c'est entre 32 et 34 que l'on édite les écrits de Marx et Engels sur l'art, écrits commentés dans un certain sens par Lukacs, qui vivait à Moscou à ce moment là, et par un de ses disciples, toujours aussi un farouche adversaire de toute espèce de « modernisme » et d'avant-garde, Mikhaïl Lisvich. Autrement dit, le réalisme socialiste n'est pas né d'en haut, il est né surtout d'en bas, que cet en-bas soit constitué d'écrivains ou de théoriciens. Ce n'est donc pas quelque chose d'artificiel, qui a été imposé par des hommes politiques ou des « fonctionnaires de la culture ». Avant qu'un Boileau ait pu faire la théorie du réalisme classique au xvii<sup>e</sup> siècle, il a fallu qu'il ait déjà un certain nombre d'œuvres marquantes ; sans vouloir faire de comparaisons boiteuses, il en va de même, je crois, du réalisme socialiste.

La divergence apparaît, les clivages commencent lorsque cette idée du réalisme socialiste est confrontée à la naissance des avant-gardes, des avant-gardes européennes, et au fait que beaucoup d'écrivains se situent politiquement et idéologiquement dans le camp du socialisme tout en étant de purs produits artistiques de l'avant-garde. C'est ainsi que s'expliquent par exemple certains débats au Congrès des Ecrivains Soviétiques de 34 où vous savez qu'il y a eu beaucoup d'invités étrangers, tels que Jean Richard Bloch ou Malraux pour la France ; on constate qu'à ce Congrès, il a été question d'écrivains, appartenant à l'avant-garde européenne, qui avaient mis l'accent sur nombre de déséquilibres de la société bourgeoise occidentale, mais qui ne lui opposaient pas un « type humain harmonieux » comme un idéal à rejoindre par delà toutes les mutilations infligées par le système capitaliste à l'homme moderne : Joyce, Proust, Kafka, et on voit par exemple des gens comme Lounatcharski, ministre de l'Éducation de l'U. R. S. S. qui avait préfacé une traduction de Proust, déclarer qu'il venait de découvrir deux très grandes œuvres de la littérature universelle : « le Voyage au bout de la nuit » de « Céline », « L'homme sans qualités » de Musil... » Par contre, des gens qui connaissent, vraiment d'expérience, pour avoir été en Occident (parce qu'il y a cette coupure entre la Russie soviétique et l'Occident qui intervient à ce moment là), Radek par exemple, y ont attaqué violemment Joyce, mis les congressistes, pour ainsi dire tout le peuple soviétique, dans la mesure où il était capable de juger, devant l'alternative ; c'est Joyce ou le réalisme socialiste, il faut choisir. Boukharine, lui, essaye de transiger, tente un compromis.

Mais il y a déjà d'autres indices de ce glissement vers la conception qui a prévalu par la suite du réalisme socialiste, c'est-à-dire le « romantisme révolutionnaire » de Gorki, la théorie du héros positif, la théorie de la compréhensibilité par le peuple, etc., qui a abouti à cette esthétique volontariste qui est celle de Jdanov, lequel n'était d'ailleurs pas un imbécile, ni un homme inculte, mais, qui était avant tout un politique, et qui a essayé de transposer dans le domaine de l'art, de la littérature en particulier, l'opposition figée et dogmatique entre idéalisme et matérialisme en la traduisant sur le plan esthétique par réalisme/anti-réalisme. Or l'apparition des avant-gardes, justement avait montré que cette opposition ne tenait pas ; parce qu'il y avait des éléments d'anti-réalisme dans le réalisme et inversement ; et qu'il fallait se poser le problème de l'idéologie, c'est-à-dire : est-ce que le réalisme est une question de forme, est-ce que par exemple la forme épique devait être identifiée avec le réalisme ? Ou bien est-ce qu'au contraire la dissolution de cette forme épique, qui se faisait de plus en plus nette dans le roman occidental, était à rejeter dans une sorte



d'anti-réalisme éternel dont ç'aurait été la dernière manifestation (c'est ce que fait Lukacs, par exemple) ?

A. P. : *Que pensez-vous du privilège accordé par les militants révolutionnaires au réalisme en littérature ?*

— C'est un vaste problème qui nécessite des vues historiques assez précises. Je crois qu'on peut dire qu'effectivement, tout mouvement progressiste, et c'était le cas de la bourgeoisie lorsqu'elle était dans sa phase ascendante, tend à privilégier les éléments réels sur les éléments, je ne dirai pas irréels mais en tous cas les éléments de rêve, les choses qu'on ne peut pas saisir autour de soi ; et il en va de même évidemment du prolétariat lorsqu'il devient une classe dirigeante, et on a pu ainsi opposer l'esthétique de Diderot à l'esthétique de Goethe (qui d'ailleurs ne lui est pas si opposée que ça)... L'opposition est peut-être entre un art qui se veut utilitaire, didactique, et un art qui saisit le réel, mais pas nécessairement pour en tirer un enseignement immédiat, mais disons parce qu'il trouve de nouvelles réalités, de nouveaux secteurs de la réalité, enrichit donc les facultés perceptives de l'homme ou sa sensibilité, on en arrive par là au problème posé par la fameuse polémique sur l'expressionnisme dans l'émigration anti-fasciste entre des hommes comme Brecht et Lukacs, les écrivains que rejetait Lukacs étaient des gens qui avaient découvert des terres nouvelles de la réalité, aussi bien de la réalité intérieure que de la réalité extérieure, et de cela Lukacs ne voulait pas entendre parler, parce que la forme de leurs romans ne correspondait pas à celle qui avait fait ses preuves, que les gens étaient habitués à apprécier, le « grand réalisme » du XIX<sup>e</sup> siècle. Et ça rejoint la question de la compréhensibilité ; Brecht n'opposait à Lukacs que les romans de Balzac, ils avaient certes été compris depuis, mais il avait fallu du temps aussi pour les comprendre. Il ne faut pas partir de ce qui est compris actuellement pour juger d'œuvres nouvelles, parce que ces œuvres nouvelles seront aussi l'objet d'un processus de compréhension progressive, d'appropriation par le public (c'est une idée qu'Aragon aussi, a souvent développée...)

A. P. : *Notamment à propos de Stendhal.*

— Oui, il écrivait pour 1980, et il a été compris heureusement bien avant. C'est une chose qui ne se fait pas toute seule. L'idée que l'écrivain puisse être en avance de la compréhension des masses a été, je crois très justement soulignée par des gens comme Maïakovski, Brecht, enfin Aragon. C'est très important, parce que la notion de réalisme socialiste évidemment est liée aux politiques culturelles menées par les différents régimes socialistes, ou par les partis communistes qui luttent pour le pouvoir, il est donc important de montrer que si on pratique une révolution culturelle, en même temps naissent des œuvres. Il paraît oiseux de déplorer que le « réalisme socialiste » n'ait pas « produit » 50 Tolstoï, 20 Shakespeare, 30 Goethe en l'espace de 40 ans. Mais si, en même temps, on réalise cette révolution culturelle qui élève le niveau de sensibilité et de compréhension moyen, général, des masses populaires, à ce moment-là on s'aperçoit que ce qu'on appelle le peuple, et que beaucoup essayent de maintenir en tutelle, par exemple par la théorie de l'écrivain ingénieur des âmes (qui suppose des techniciens, des ingénieurs qui sont les bergers, et un troupeau à ménager, choyer, qui sont les âmes) que ce peuple qu'on maintient en tutelle, comprend beaucoup plus de choses nouvelles qu'on ne l'imagine ;

d'abord parce que ça fait partie de certains aspects de sa sensibilité immédiate, qu'il retrouve dans les œuvres.

Il y a une phrase de Brecht que je trouve magnifique, dans cette polémique avec Lukacs : « ne vous en faites pas » dit-il, « en ce qui concerne les rapports des ouvriers avec les nouvelles techniques, le montage, les associations libres etc., ils s'entendent directement avec les artistes, par-dessus la tête des critiques, des politiques ». Ces idées sont heureusement devenues le bien commun de la politique culturelle des partis communistes : reconnaître la nécessité absolue de l'expérimentation, dans la mesure où c'est une forme de travail, et que les gens qui sont habitués à travailler reconnaissent ceux qui travaillent comme eux, qui fabriquent des choses nouvelles.

Entre 25 et 30, sur les positions de la révolution, on retrouve la quasi totalité des écrivains qui sont restés en U. R. S. S., or autour des discussions qui naissent en même temps que naît la notion de réalisme socialiste, dans la mesure où c'est une forme de travail, et que les gens qui sont habitués à travailler reconnaissent ceux qui travaillent comme eux, qui fabriquent des choses nouvelles.

Entre 25 et 30, sur les positions de la révolution, on retrouve la quasi totalité des écrivains qui sont restés en U. R. S. S., or autour des discussions qui naissent en même temps que naît la notion de réalisme socialiste, dans la mesure où c'est une forme de travail, et que les gens qui sont habitués à travailler reconnaissent ceux qui travaillent comme eux, qui fabriquent des choses nouvelles.

*A. P. : Comment, à votre avis, tout ceci s'articule-t-il à ce moment historique complexe ?*

— Un Hongrois a eu la patience récemment de rassembler dans un numéro de revue toutes les définitions qu'on a donné du « réalisme socialiste » : ça fait un beau cahier et il a deux conclusions de son enquête. Premièrement, aucun grand écrivain communiste ou simplement sympathisant du socialisme ne s'est déclaré réaliste socialiste, certains même ont déclaré carrément qu'ils ne savaient pas ce que c'était ; ce qui nous oblige à distinguer ce qui est théorie, ce qui le fait des critiques ou des administrateurs de la culture, et puis la création artistique elle-même ; il y a beaucoup d'écrivains comme Eluard, Brecht, Meyerhold, Attila Jozsef, etc., qui sont des réalistes socialistes qui ont enrichi la pratique de ce courant artistique, qui est tout de même une bonne part de la littérature engagée du 20<sup>e</sup> siècle, l'époque du passage au socialisme et pour ces gens là, ça n'avait pas tellement d'importance, les définitions qu'on donnait du réalisme socialiste. Certains théoriciens en ont tiré la conclusion qu'il fallait élargir le concept ; d'abord ils ont enlevé socialiste, puis ils ont enlevé au réalisme tous ses rivages ; à ce moment là, devient réaliste tout ce qui a de la valeur ; c'est une définition intenable parce que c'est une définition qui n'en est pas une. Une définition, comme disait Spinoza, est toujours une négation : Il faut bien qu'on exclue un certain nombre de choses si on veut que la définition ait un sens. La seconde constatation que fait mon auteur, et que tout le monde peut faire, c'est que les principaux écrivains révolutionnaires, que ce soit dans les pays socialistes ou ailleurs, ont eu des ennuis avec, disons la « censure » ; tous ont été inquiétés parce que leur façon d'écrire ne plaisait pas aux gens en place, qui se réclamaient toujours de certains sentiments populaires, de la voix du peuple qu'ils prétendaient représenter ; c'est le cas de Maïakovski, évidemment, surtout dans les dernières années de sa vie ; c'est le cas de Brecht dans les années qu'il a passées à la fin de sa vie en République Démocratique Allemande, etc. Il y a d'autres cas différents, je pense à un homme comme Babel par exemple ; aujourd'hui l'œuvre de Babel est reconnue sans réticences par l'Union Soviétique, mais doit-on la classer automatiquement dans le réalisme-socialisme ?

Je n'en vois pas la nécessité ; je crois quand même que si on veut maintenir une définition à la fois large et non éclectique, il faut y inclure la prise de parti (pour ce qu'il y a de nouveau dans la société) et ne pas se contenter d'une sorte de révolte extrêmement violente contre l'ancien monde, etc., il faut essayer de prendre parti pour le nouveau. Un homme comme Brecht prenait parti pour le nouveau, ce qui ne veut pas dire qu'il acceptait dans tous ses détails, en particulier en ce qui concerne le régime de la R. D. A., ou celui de l'Union soviétique (pour ce qu'il en savait : voir par exemple « Me-ti », livre à clefs où tous les personnages sont des dirigeants du mouvement révolutionnaire) ; je crois qu'il faut si on ne veut pas tomber dans un certain suivisme qui consiste à saluer tout ce qui a un certain retentissement, et qui est animé en plus bonnes intentions, maintenir cette définition, sinon qu'est-ce que le réalisme socialiste ? C'est peut-être le réalisme de la période du socialisme ; à ce moment là, ce n'est plus une volonté artistique, ce n'est plus un choix, on peut y englober beaucoup de choses diverses. Que la pratique soit et doive être diverse c'est autre chose ; le fait que Brecht intitule un essai contre Lukacs — « Ampleur et variété du réalisme », je crois que c'est assez programmatique, et depuis on n'a plus osé, sauf quelques critiques particulièrement étroites des pays socialistes, contester ce point de vue.

A. P. : *Que pensez-vous de la situation dans laquelle se sont trouvés ceux qui dans le domaine de la théorie et de la pratique littéraires, portaient leur travail sur un terrain autre que celui du réalisme ?*

— C'était le cas des futuristes, et d'autres, on était amené à s'occuper du matériau de la littérature, de la transformation du vocabulaire, de s'occuper de la puissance d'impact des mots. Il fallut rejeter un certain nombre de formes qui ne convenaient plus, qui étaient simplement désadaptées, même au niveau syntaxique.

A ce moment-là, effectivement, on a vu s'opérer un clivage entre ces recherches, dont la sincérité est absolument hors de doute, et dans lesquelles il faut mettre évidemment les Formalistes (ce n'est pas pour rien que les Formalistes ont été liés aux Futuristes : c'est sur la base d'une création littéraire qu'ils ont réfléchi, eux aussi), et puis toute une tradition russe, qui était, disons pour simplifier, populiste, et ça tient je crois quand même essentiellement au caractère de la société russe, à la survivance de ses éléments agraires, au fait qu'il n'y a pas eu une classe d'intellectuels cultivés avec beaucoup de relations internationales assez étendues. Le goût dominant bourgeois ou petit-bourgeois s'est alors imposé, parce qu'il correspondait à des formes qui étaient familières ; mais il n'aurait pas pu l'emporter sur les tendances expérimentatrices, dont on vient de parler, s'il ne s'y était ajouté le préjugé favorable à l'égard d'écrivains, avec leur forme d'écriture, qui prirent position politiquement, en faveur du peuple contre le tsarisme, etc. Ceux qu'on a appelés les grands démocrates russes du XIX<sup>e</sup> siècle, les Bielinski, Dobrolioubov, Tchernychevski, etc. Ils ont ainsi imposé vraiment leurs vues à un pouvoir soviétique qui, lui, avait pour tâche première de faire accéder à la culture sous ses formes les plus élémentaires, de faire connaître au moins ces gens-là, et on a transformé la question d'urgence (on ne pouvait pas faire connaître et diffuser massivement les avant-gardes alors qu'il fallait encore alphabétiser) en une question de principe celle de la « popularité » de l'œuvre d'art, au sens où elle devrait être d'avance populaire, à quoi Maïakovski répondait qu'une œuvre n'est jamais populaire, qu'elle le devient ; c'est là, je crois, la raison principale du divorce qui a eu des conséquences si désastreuses sur la littérature soviétique, avec quelques retombées

passagères sur des mouvements révolutionnaires occidentaux comme les nôtres...

Pour revenir à la discussion Brecht-Lukacs, je crois qu'on pourrait résumer la divergence de la façon suivante. D'abord un contexte politique : il s'agissait et là encore la politique culturelle et la politique tout court interfèrent sur la conception même de ce que doit être un art révolutionnaire, de réparer les erreurs sectaires qui avaient aidé à la venue au pouvoir du nazisme (la théorie du social-fascisme) par exemple, et de pratiquer la politique de front populaire ; en ce qui concerne les écrivains émigrés à ce moment là, une large union avec ce que l'on appelait des humanistes bourgeois, ce que Lukacs, lui, rapidement canonisé sur le plan esthétique sous le nom de « réalisme critique ». Il l'a conçu somme toute comme une espèce de passage, de purgatoire qu'on devait nécessairement traverser pour arriver au réalisme socialiste, mais avec cette conséquence que pour lui le purgatoire ne menait jamais au paradis, parce qu'il y a eu très peu de grands écrivains à qui il reconnaissait le mérite d'avoir franchi ce pas ; et finalement les grands écrivains « démocrates bourgeois » tels que Thomas Mann étaient bien supérieurs pour lui à tous les Brecht et à tous les Aragon (mais d'Aragon, il ne parle pratiquement jamais). C'était, si l'on veut, une transposition mécanique de la politique d'unité du front populaire dans le domaine artistique. Or il y avait beaucoup d'écrivains qui se plaçaient sur des positions avancées, à côté des communistes par exemple, et dont les méthodes de travail artistique, la façon d'aborder la réalité étaient différentes, n'avaient rien à voir avec le grand réalisme épique de Lukacs, on sait par exemple qu'un musicien comme Eisler a été élève de Schönberg, que Eluard, Aragon étaient surréalistes, que Brecht a commencé par être expressionniste, etc. Les exemples abondent. Deuxièmement le centre de la théorie de Lukacs est la théorie de « la victoire du réalisme », selon laquelle il n'est pas besoin que l'écrivain adhère ou en tous cas se pénètre d'une idéologie positive, qui serait celle du prolétariat, car une sorte d'instinct artistique lui fait découvrir la réalité, à l'inverse de ceux qui la fuient dans diverses formes d'évasion, des formes de décadence, etc. Or, si on prend le cas de Brecht, on constate que la formation de la théorie brechtienne du théâtre, la dramaturgie non-aristotélicienne, coïncide avec sa découverte du marxisme, ici l'idéologie a joué un rôle déterminant sur la méthode artistique, et sa formation ; l'exemple de Brecht est une réputation vivante de la théorie lukacienne du « grand réalisme », autre motif pour lequel ils ne pouvaient pas s'entendre. Par ailleurs, la théorie du réalisme socialiste de Brecht est fondée sur l'axiome bien connu de Marx : « Les idées dominantes sont les idées de la classe dominante » ; pour lui, l'art doit être essentiellement démystificateur, il doit trouver même les moyens proprement artistiques de délivrer les gens de l'idéologie dominante.

Par rapport à cela, l'esthétique de Lukacs lui paraissait celle d'un aristocrate, d'un jouisseur contemplatif en marge du mouvement révolutionnaire. On a vraiment à faire à deux lignes qui ont toujours leurs représentants aujourd'hui dans tous les pays socialistes ou capitalistes. Personnellement, je pense que la ligne de Brecht est quand même plus féconde, à ceci près néanmoins que parfois il n'évite pas un certain sectarisme. Pour lui celui qui n'a pas encore compris par exemple que le fascisme porte le capitalisme en lui comme la nuée porte l'orage, celui-là n'est pas un allié, il lui est arrivé de même de tenir des propos sur les écrivains ou les peintres qui peignent de certaines choses qui ne correspondent pas aux intérêts, aux besoins du prolétariat, qui ont un relent de révolution culturelle à la chinoise.

**A. P. : Qu'elle a été selon vous, la portée du réalisme socialiste dans notre pays, pendant la période de 35-38 et après la guerre ?**

On ne peut pas juger de la France comme on juge de l'Union Soviétique ; le développement du réalisme socialiste en France doit assez peu à l'importation de mots d'ordre qui sont nés dans un pays qui avait fait la révolution socialiste, l'U. R. S. S. Il y a des sources nationales françaises du réalisme socialiste. Il y a eu une courte période, on le sait, où on a un peu plaqué mécaniquement ici les étroitesse du Jdanovisme ; c'est celle de revues de peinture pour qui le peintre devait être toujours « à son créneau ». Je crois que cette période a été relativement courte d'une part, et d'autre part superficielle par rapport à la création réelle qui se faisait (songeons à des gens comme Aragon). La première période, celle en gros du et autour du *front populaire*, est évidemment liée à une aggravation des conflits de classe et à un grand mouvement des masses qui ne s'est plus retrouvé jusqu'à la libération, et là effectivement on a vu naître certaines idées de l'art révolutionnaire qui mettaient l'accent sur le public nouveau, et aussi sur ce qu'Aragon appelait « l'organisation de la compréhension » des œuvres dans le public ; il y a eu des essais d'art amateur, littéraire et autre, dont il reste encore des vestiges, et sur lesquels on se fonde aujourd'hui pour repartir dans ce domaine-là.

Mais on ne peut pas juger de notre situation comme de celle des pays socialistes parce que, précisément, parmi ceux qui ont participé à l'élaboration, petit à petit, de la politique culturelle, par exemple, du parti communiste, des écrivains qui ont opté pour le communisme, en France, même s'ils n'ont pas été formellement du parti, il y avait des novateurs, des révolutionnaires de la forme, aussi bien dans les arts plastiques — Léger, Picasso, etc., que dans la littérature — Aragon, Eluard, etc. Ce qui bien sûr nous place par rapport aux avant-gardes, à l'expérimentation dans une situation tout à fait autre que l'Union soviétique face aux Futuristes.

Non que tout nous ait été facile et que tout nous soit facile de ce point de vue, mais enfin, le fait que ceux qui ont créé en grande partie le décor de la vie moderne sur le plan des formes aient été en même temps des révolutionnaires en politique, ça a pesé d'un grand poids sur le sort du réalisme socialiste en France ; en fait, quand on parle du réalisme socialiste dans la presse, ce n'est pas de la France qu'on parle en général ; on parle de l'Union Soviétique, on parle des autres pays socialistes, mais pas de la France.

Je me souviens de cette intervention que Jean-Richard Bloch avait faite (c'était l'époque qui menait au Front Populaire) en 34, au Congrès des écrivains soviétiques, avec sa fameuse distinction entre les pilotes d'essai et les pilotes de ligne, c'était la définition que l'on pouvait donner à l'époque, avec le langage de l'époque, de la nécessité de l'expérimentation, position qui ne date donc pas de ces dernières années, et il s'agissait là d'un homme, dont on ne peut pas dire qu'en tant que romancier il ait beaucoup révolutionné les formes...

Là deux remarques : Paradoxalement, pour l'esthétique style Lukacs disons (Je dis « style Lukacs » parce que même quand il a été déclaré hérétique pour des raisons politiques en 56, il a continué à influencer énormément, même sous la forme de petits épigones, toute la critique quotidienne des pays socialistes) pour cette critique là, ce sont les questions de forme qui priment, et c'est parce qu'un écrivain dissout les formes familières qu'il est déclaré décadent ; alors justement des artistes qui avaient des idées révolutionnaires étaient en même temps

des chercheurs sur le plan de la forme, ne se satisfaisaient pas des formes anciennes, parce que les contenus nouveaux leur semblaient appeler des formes nouvelles ; il a fallu longtemps et l'expérience de certains mouvements révolutionnaires comme le nôtre, par exemple, pour faire admettre l'idée que le réalisme n'était pas une question de forme. Deuxième remarque : c'est qu'on ne pourra jamais, me semble-t-il, identifier, mettre sur le même plan ce qui ressort à la politique culturelle et ce qui ressort au mouvement qu'on peut effectivement appeler du progrès scientifique ; bien sûr que tout mouvement révolutionnaire est en même temps attaché, dans son propre intérêt, à faciliter le progrès scientifique, et en ce sens, l'expérimentation lui est absolument nécessaire ; mais dans la mesure où il a la charge, étant au pouvoir, même avant le pouvoir, de faire progresser le niveau de compréhension moyen des masses, il est obligé de laisser coexister des formes traditionnelles et des formes non-traditionnelles. Le problème qui s'est posé en U. R. S. S. en 17, qui a mené des gens comme Lénine et Lounatcharski, à favoriser, aussi bien Meyerhold que le théâtre d'art (la Comédie Française de là-bas), bien sûr ne se posent plus au même niveau aujourd'hui dans un pays comme la France, mais fondamentalement il reste le même : on ne pourra pas donner une prime, un label d'art socialiste révolutionnaire à des tendances artistiques d'avant-garde seules, pas plus qu'aux autres seules, comme on a eu tendance à le faire dans les pays socialistes pendant trop longtemps. Il faut distinguer là deux plans, qui ne se confondront probablement jamais.

*A. P. : Est-ce qu'on peut concevoir une esthétique marxiste ?*

— On confond souvent sous le terme d'esthétique un corps de doctrine normative, qui implique des jugements de valeur, et une hiérarchie des valeurs — ça, c'est bon, ça va dans le sens du progrès, ou ça n'y va pas, et puis l'analyse du travail artistique dans une société donnée, par rapport au travail tout court. Est-ce qu'on peut construire une esthétique sans faire intervenir la notion de beauté, etc. ?

Je pense qu'il faut être prudent, qu'il faut dans le premier temps, même s'il doit durer longtemps, faire l'inventaire de ce qu'on possède, de la pratique qui a été celle du mouvement artistique, plus ou moins liée au mouvement révolutionnaire, dans les cinquantes dernières années, en tenant compte des différences de sociétés, pays de l'Est, pays occidentaux, expérience du tiers monde comme Cuba ; ensuite sur la base du mouvement artistique lui-même voir dans quelle mesure les théories étaient oui ou non liées à ce mouvement.

Il y en a qui l'ont été, il y en a d'autres qui se rattachaient à une esthétique, disons académique, qui remontait jusqu'à Aristote, avec beaucoup d'étapes intermédiaires, une théorie générale de l'art dont la dernière en date évidemment était celle de Hegel ; on ne peut plus parler d'esthétique générale depuis Hegel, mais on a encore vu juger des œuvres de haut, selon certains canons, une certaine idée du sens de l'histoire, etc. sans beaucoup tenir compte de la pratique artistique réelle. On ne repart pas à zéro, ce n'est pas la table rase, mais évidemment si bilan il y a, il doit être critique.

*A. P. : A quoi attribuez-vous la réactualisation depuis Mai 68, des problèmes du réalisme socialiste ?*

Il y a une raison qui est peut-être secondaire, c'est que tout sectarisme, tout gauchisme, disons, est selon le mot de Lénine, la punition des péchés de l'opportuniste, cet opportuniste a été si manifeste dans certaines théories que l'on connaît (« réalisme sans rivages »), que

certains ont éprouvé un besoin, que je conçois comme légitime, de réagir, par une théorie qui somme toute consiste à mettre l'idéologie au-dessus de tout et à se situer toujours sur le terrain et dans le cadre de l'idéologie : si l'on a une bonne idéologie, il suffit de la transmettre aux masses par une bonne pédagogie, et puis les gens sont illuminés pour le restant de leurs jours, c'est l'illusion pédagogique. Alors évidemment on en vient à reparler de Jdanov à ce moment là.

A. P. : *D'ailleurs ils en reparlent !*

— Oui mais ça me semble aujourd'hui le corollaire de la notion de révolution culturelle appliquée à la France ; comme bien entendu on ne peut pas dire qu'on peut faire table rase de tout et qu'il faut repartir à zéro, eh bien, on dit que l'on suppose aux masses des capacités créatrices spontanées, et qu'il faudrait se retremper aux sources populaires de la création ; c'est ce que disait Jdanov, effectivement : la grande musique soviétique aujourd'hui doit se nourrir des thèmes populaires ; quant à la musique savante c'était pour les bourgeois ; c'est pourquoi toute la musique d'avant-garde européenne, y compris Stravinski, était interdite en U. R. S. S., pendant des années et des années ; je ne vois pas quels progrès ça pourrait nous faire accomplir ici, soit dit non par souci de garder des alliés parmi les écrivains de l'avant-garde aujourd'hui, pour des raisons bassement électoralistes, c'est parce que la richesse de la création artistique dans notre pays est telle, que ce serait vraiment rétrograder...

Mais, qu'est-ce qui fait qu'une œuvre aide au progrès du processus révolutionnaire, à la prise de conscience révolutionnaire ? Est-ce qu'il faut pour cela que l'on parle toujours et en toute occasion de la révolution, et de ceux qui sont les bénéficiaires potentiels de la révolution ? Ou bien est-ce qu'un ouvrage apparemment loin de ces préoccupations peut avoir une vertu révolutionnaire ? « La Semaine Sainte » d'Aragon, par exemple, ça n'a pas apparemment, beaucoup de rapport avec la nécessité de jeter à bas le Capitaliste monopoliste d'Etat, et néanmoins, je pense que c'est une œuvre révolutionnaire. Que ça ne soit pas clair pour tout le monde, que certains par souci, disons, de retrouver des critères clairs, des moyens de séparer nettement ce qui va dans le sens du progrès et ce qui est réactionnaire, le blanc et le noir, retrouvent spontanément des théories dogmatiques remises au goût du jour (par le biais de la révolution culturelle chinoise, en particulier) ça se comprend mais enfin, à mon avis, c'est prendre une tangente au lieu d'aborder véritablement le problème. Ceci dit, je ne me flatte pas de le résoudre.

## ... avec Roger Bordier

*Action poétique : Vous manifestez, dans vos romans comme dans vos interventions critiques, une volonté de contact et de rapports avec le réel historique. Vous êtes également l'un des fondateurs de l'Union des Ecrivains et portez le plus grand intérêt aux problèmes du statut social des écrivains et des liens entre leur pratique et les idéologies. Le réalisme socialiste, pour quelques-uns de ses promoteurs, visait en partie à répondre à des questions qui sont aujourd'hui les vôtres. Quels ont été avec lui vos premiers contacts ?*



— Mes premiers contacts, de façon un peu inattendue peut-être, n'ont pas été de nature littérale. Sur ce plan, le scepticisme me donnait bonne conscience, et j'étais de toute façon très préoccupé par des problèmes d'esthétique au niveau d'une réflexion personnelle. C'est à travers l'art que j'abordai vraiment la notion de réalisme socialiste. Ce fut une expérience à la fois brève et profonde, a priori banale, et qui me hante toujours. Des toiles très représentatives de cette tendance alors si décriée figuraient en grand nombre dans une exposition. Je pensais que beaucoup étaient mauvaises, souvent même ridicules, et je le pense toujours. L'une de ces toiles montrait la ménagère d'un foyer populaire, l'air accablé, penchée au-dessus d'un fond de boîte à camembert sur lequel l'épicier avait inscrit l'addition. Il y avait de quoi rire, n'est-ce pas ? On riait autour de moi, et pourtant je ne comprenais plus du tout. Moi qui étais venu là bardé de belle culture et pétri de goût artistique, je perdais pied. Après avoir protesté intérieurement, je me sentais bouleversé. C'est qu'il venait de se produire un phénomène assez comparable à celui de la fameuse Madeleine de Proust, avec cette différence que je n'avais pas besoin de m'interroger longtemps pour ressaisir mon enfance. Fils d'ouvriers (et ce pluriel a un double sens affectif et social) j'avais réellement vécu cette scène, je retrouvais ma mère dans les traits de cette femme ; mon milieu d'origine me parlait à nouveau son vrai langage. C'est une épreuve très cruelle, mais salutaire.

Tout fut remis en cause, et l'on devine assez sous quelle forme : si un fils du peuple acquiert des connaissances, une culture qui sont par privilège de société réservées aux enfants des bourgeois, si des possibilités d'études lui sont offertes comme à d'autres, à quel le doit-il, sinon exclusivement aux sacrifices des siens ? Evidemment, je n'avais rien oublié de tout cela — comment le pourrait-on ? — mais j'étais comme tous ceux qui se trouvent dans ce cas : une véritable distorsion des rapports entre la famille, microcosme de la classe dans laquelle on fut élevé, et un style de vie, des habitudes de pensée propres à l'intellectuel, va jusqu'à fausser les sentiments profonds. Je ne veux pas insister sur ce déchirement, mais tenter de souligner les problèmes qu'il pose.

*A.P. : Dans ces conditions, avez-vous été attiré, jeune écrivain, par le réalisme socialiste en tant que méthode d'écriture ? Comment le ressentiez-vous alors ?*

— Comment je le ressentais, ou plus exactement comment je le ressentis ensuite, l'anecdote que je viens de citer en donne déjà, je crois, une idée assez précise. Il faut approfondir, cependant. En tant que méthode d'écriture, et dans la mesure où l'on peut y voir une esthétique et une morale très déterminées, disons même « fixées », non, le réalisme socialiste ne m'a pas influencé. Soyons tout à fait franc : je continue d'y voir, tout au moins à travers l'éthique danovienne, des sophismes un peu lourds, trop de contradictions élémentaires, et une grande insuffisance théorique. Précisément, l'enquête d'Action poétique vient parfaitement à son heure, car il est enfin possible de dépassionner le débat. Toutefois, je n'irai pas sur le terrain de la théorie pure, non par dédain certes, mais parce que je crois très utile d'aborder aussi ces questions sous l'angle de l'humain, du simple signe politique et de la réflexion artistique. J'en reviens donc à des conditions de classe, et pour élargir un peu notre propos. Un fait m'a toujours frappé, c'est le tour péjoratif que l'on donne volontiers à l'ouvriérisme dans l'examen de certaines œuvres. Comme si cette attitude ne s'opposait pas, par un mouvement dialectique naturel, à ce qui n'est jamais nommé et forme la base essentielle de notre psychologie romanesque, même la plus brillante : le bourgeoisisme. Ainsi, les sentiments, les instincts qui sont ceux de tout le monde, ne seraient déchiffrables que chez certains. Une Madame Bovary harençère, un Fabrice

Del Dongo menuisier, pouah ! Nous n'aurions pas les uns et les autres les mêmes chromosomes pour l'imagination romanesque. Il ne faut donc pas s'étonner que des intellectuels orientés vers le peuple aient tenté d'établir, justement, une spécificité populaire, avec son monde d'aspirations propres, de rêves, d'actions, et finalement son folklore. Le réalisme socialiste, malgré ses défauts, a correspondu assez bien, par sa mentalité historique et non par sa philosophie d'ensemble, à cet état d'esprit qui fut d'ailleurs celui de Zola dans *Germinal*, premier roman consacré entièrement par un grand écrivain à la seule classe ouvrière. Les arguments que l'on sert toujours contre le réalisme socialiste doivent être examinés très objectivement, non par esprit de conciliation, mais parce que c'est bien le seul moyen de les analyser à l'intérieur du cadre politico-artistique, où précisément ils se situent. Faire porter la critique sur des thèmes comme : raison d'état, asservissement de la pensée à des formes de propagande, substitution de l'image édifiante aux formes du réel, etc., c'est se laisser enfermer, quelle que soit la part de vérité, dans un raisonnement de droite. Il ne s'agit pas, non plus, pour un esprit de gauche, de nier les erreurs, les arrière-pensées, et même les fautes ; il s'agit de les approfondir en fonction de cette démarche historique, plus spontanée, dont je parlais plus haut ; il s'agit de comparer un ordre de nécessités fondamentales à l'utilisation qui peut en être faite. Car — et n'étant pas un adepte du réalisme socialiste je suis assez à l'aise pour le dire — la question reste bel et bien posée : quelle sorte d'articulation pouvons-nous placer entre nos travaux d'écrivain et nos choix idéologiques, qui de toute façon dans la société nous engagent ensemble ? Ils ne nous engageraient pas cependant dans les mêmes voies, tout en visant un même but ? C'est très possible. Dans ce cas, quelle est de toute manière la valeur de nos convictions ?

*A. P. : Ceci nous amène à examiner la manière dont le réalisme socialiste a été élaboré et pratiqué en U. R. S. S., et la manière dont il le fut dans notre pays. Comment voyez-vous ce rapport ?*

— Je crois qu'il est moins abrupt qu'on ne l'a dit et qu'il comporte au fond toutes les nuances, toutes les gradations qui se dessinent forcément dans le militantisme intellectuel, comme dans le reste, entre les mœurs actives d'un pays socialiste et d'un pays capitaliste, entre de vieilles cultures nationales différentes, entre deux présents où les formes d'intervention sociale, en tous domaines, diffèrent bien entendu au niveau des régimes. Cela dit, peut-être n'ai-je pas étudié assez bien cette communication dans le domaine littéraire. Il me semble toutefois que les tenants français du nouveau réalisme n'ont pas entièrement soumis le caractère esthétique de leurs recherches à l'observation d'un code, aux rappels du dogme. Ils ont admis des principes, ils ne les ont pas fondus tout à fait dans le carcan d'un système. C'est qu'ils travaillaient aussi dans un climat différent et qu'ils n'étaient pas affrontés — c'est pour ainsi dire une lapalissade — à des problèmes de société du même genre. On peut leur reprocher, plutôt, de n'avoir pas mené, parallèlement à l'introduction de ces idées dans leurs œuvres, une réflexion critique essentiellement tournée vers celles-ci. Ils les ont justifiées extrinsèquement, non intrinsèquement. Ils ont répondu aux attaques du dehors ; ils n'ont pas cherché de réponse, en cours d'écriture, aux problèmes que ces mêmes attaques caricaturaient, mais pouvaient aussi refléter. Je ne dis pas qu'ils devaient se ranger à l'avis des autres ; je dis que la discussion les concernait de toute manière et qu'il eût été bon de la reprendre, pour saisir la signification plus profonde d'un choix, au-dedans d'une conviction déjà faite et qui courait ainsi un grand risque : celui de demeurer superficielle. Le drame, c'est que la pensée ici n'a pas été rationalisée, ce qui lui a valu de tomber dans le piège de l'idéalisme. Peut-être est-ce en ce sens qu'il faudrait aujourd'hui reprendre le débat.

*A. P. : Que pensez-vous du rapport privilégié établi entre les militants du mouvement révolutionnaire dans leurs réflexions sur la littérature et le réalisme ? D'autre part, vous savez qu'il est à nouveau question, depuis Mai 68, de réalisme socialiste. A quoi correspond, selon vous, cette résurgence d'une notion qui semblait enfouie sous un discrédit sans remords ?*

— Je pense surtout que trop de facteurs interviennent ici pour qu'il soit possible de donner une réponse assez brève, dans le cadre d'une enquête. Je préférerais réfléchir aux moyens avant d'envisager des fins encore mal définies. Le dialogue n'est pas simple, et déjà parce que les prémisses n'en sont pas vraiment posées. Le vieux conflit entre l'art et le réel revêt des aspects extrêmement différents, selon le caractère qu'on lui prête et le sens que l'on donne aux mots qui le recouvrent. Dans le milieu littéraire de gauche, malgré tout ce qui nous rassemble et qui est essentiel, nous sommes trop crispés les uns et les autres, soit sur des positions d'école, des certitudes de chapelles, soit sur des notions de créativité individuelle, de poète solitaire, soit encore sur des idées de synthèse plus facilement érigées en postulats qu'en méthodes. Au départ, tout est faussé. Il en sera ainsi tant que nous n'aurons pas nous-mêmes brisé complètement le cadre hérité d'une très ancienne conception du métier littéraire. A l'Union des Ecrivains nous avons déjà commencé, et le résultat a même en un sens dépassé nos espoirs. Il reste beaucoup à faire, et nous nous y employons sans trêve. Pour ma part, je suis persuadé que la condition sociale de l'écrivain dans le monde actuel et la réflexion qu'il porte sur l'acte d'écrire sont indissociables. Les règles arbitraires, d'origine nettement capitaliste, qui cloisonnent dangereusement son activité sur le plan économique-social opèrent également et sous une forme plus hypocrite, ou plus contournée, au-dedans même du raisonnement littéraire. Isolé des autres milieux et surtout du milieu ouvrier, il essaie de dépasser son drame objectif dans l'exercice absolu du langage, ce qui lui incomberait de toute façon, mais sans voir que son entreprise demeure présentement corrective, part de lui pour revenir à lui, puisqu'il n'a pas atteint culturellement le champ social où le dialogue ajouterait à ses connaissances.

Il lui faut donc liquider une bonne fois tout un arsenal de vieilleries romantiques, se définir lui-même en tant que travailleur ; bref, être enfin ce qui effraie les académiciens de tour d'ivoire et les anarchistes de plume : un écrivain dans la cité. Alors seulement, cette grande interrogation du réalisme et de la littérature pourra être abordée de front, sans parti pris, y compris dans sa seule valeur artistique. Si Mai 68 a redonné une certaine vigueur en effet à la notion de réalisme socialiste, c'est précisément parce que beaucoup de jeunes, intellectuels ou non, lancés avec passion dans l'espérance d'une cité neuve, ont fort bien vu que l'écrivain, l'artiste, est partout en porte-à-faux. Marx l'avait déjà signalé. Quand il disait d'autre part que les idées dominantes sont les idées de la classe dominante, faut-il forcément entendre par là que la somme de ces idées a été produite par les moyens de cette classe ? Sûrement pas. Les capacités d'annexion de la bourgeoisie sont stupéfiantes, et ce qu'elle dérobe au peuple, elle le lui retourne habilement déformé dans le camouflage d'un instrument de domination. Je ne pense pas que, dans le domaine d'exploration propre à l'art littéraire, cet aspect-là ait été vraiment étudié. Si l'on s'y employait ? L'une des tâches essentielles devrait être justement de redonner aux masses ce cristal trop bien taillé qui les éblouit, mais que l'on retrouverait avec sa gangue, au lieu de sa naissance, dans son vrai corps terrestre. Du même coup serait reposée, beaucoup moins en termes de bureaucratie philosophique, hors de ceux que l'on prétend atteindre, et nettement plus en termes d'histoire vécue, l'irritante question de l'engagement.

Au-delà de la curiosité que suscite leurs positions politiques, on ignore généralement tout de l'Albanie et des Albanais, de leur histoire, de leur littérature. Aller au-delà des apparences n'est d'ailleurs pas très aisé, ne serait-ce qu'à cause du très petit nombre de documents traduits. Pourtant, les Albanais ne sont pas nés d'hier : population préhellénique, elle est l'une des plus anciennes d'Europe. Son histoire est une longue suite de catastrophes, de massacres subis, de dominations diverses, ponctuée d'innombrables révoltes et de résistance héroïque. Son territoire, situé à la croisée des chemins qui relient longtemps l'Orient à l'Occident, a pendant deux millénaires été transformé en champs de bataille quasi permanent et il a connu tous les envahisseurs des Grecs aux Allemands, en passant entre autres par les Romains, les Slaves, les Turcs et les Italiens. Et il a fallu beaucoup de suite dans les idées aux Albanais pour n'être devenus ni Grecs, ni Latins, ni Slaves, ni Turcs. Le déclin et la chute de la puissance ottomane leur permit d'accéder en 1912 à une indépendance que les convoitises de l'Autriche, puis de l'Italie rendront très précaire, jusqu'en 1945. Depuis l'Albanie est devenue une république populaire dont on connaît les options nettement favorables aux thèses chinoises.

On peut penser ce que l'on veut du régime de Tirana, contester vivement ses orientations politiques, mais si l'on considère son œuvre, en 25 années, il faut reconnaître objectivement qu'elle est importante. Son passé mouvementé avait laissé le pays dans un état d'arriération exceptionnel. Voyager en Albanie avant la guerre, c'était se promener dans le temps autant que dans l'espace. Le Moyen-Age en plein  $xx^e$  siècle avec une société féodale, la vie en clans souvent hostiles et réglant leurs conflits à coups de fusils en de sanglantes « vendetta ». Que de chemin parcouru en quelques années : disparition de l'analphabétisme, à tous les niveaux d'âge, population doublée et espérance de vie plus que doublée par une lutte systématique contre la malaria qui est devenue un mauvais souvenir, construction de routes, de voies ferrées, création d'une industrie capable de satisfaire aux besoins, etc. Mais en même temps elle garde de manière apparemment paradoxale un vif intérêt pour son passé. C'est qu'étant différents, les Albanais peuvent enfin se proclamer différents et pour cela tout ce qu'ils trouvent au-delà des périodes d'occupations qui témoigne de la culture de leurs ancêtres, apporte de l'eau à leur moulin. Ceci se traduit par d'importantes fouilles archéologiques, des études sur le folklore, la glorification des anciens héros, Scanderbeg surtout.

La langue albanaise tient évidemment une place privilégiée dans cette quête de l'identité nationale dont elle est l'élément essentiel. Très ancienne, héritière probable de l'illyrien, elle appartient à la famille indo-européenne mais elle comporte tant d'éléments irréductibles qu'elle ne peut-être rattachée à aucun groupe. Elle est donc facile à caractériser : elle ne ressemble fondamentalement à aucun autre langage. Elle a traversé les mêmes vicissitudes que le peuple qui a le mérite de l'utiliser aujourd'hui encore. Sous la longue domination turque — V siècles — son enseignement était sévèrement proscrit. Elle s'est donc

perpétuée surtout oralement. Il fallut attendre 1908 pour qu'un alphabet unique, latin, soit adopté. Mais, étant donné les circonstances la langue s'était développée à l'état sauvage, en plusieurs dialectes présentant des variantes sensibles. A la libération, ce problème, obstacle supplémentaire à l'alphabétisation, n'avait pas trouvé de solution. La scolarisation, la création d'une Université à Tirana, l'intérêt manifesté pour les études linguistiques ont permis des progrès définitifs sur ce point. On assiste à la naissance d'un albanais littéraire unique qui a pour base le parler du sud (tosque) mais élargi par la collaboration d'éléments venus des autres dialectes. Ce processus de convergence, de fusion et de cristallisation présente évidemment un grand intérêt pour le linguiste. Il en va de même pour les modifications apparues dans le vocabulaire où la nécessité d'introduire en quelques années les termes de la vie moderne, forgés dans les autres langues en plusieurs siècles, a entraîné des bouleversements considérables. Tâche formidable que de se doter du jour au lendemain en mots abstraits, scientifiques, techniques capables d'exprimer la pensée et les réalités du xx<sup>e</sup> siècle. Après avoir cédé un moment aux facilités de l'emprunt, les Albanais se sont ressaisis et ont réussi et continuent à réussir à former de nouveaux mots avec les moyens propres à leur langue (suffixation, préfixation, calques, etc.), lui redonnant ainsi vigueur créatrice et dynamisme. Tout en conservant son cachet, elle connaît une nouvelle jeunesse, car même les vocables anciens sont touchés et tendent à s'inscrire à des niveaux lexicaux différents.

Il n'est pas possible de donner en peu de lignes une description précise de l'albanais. En voici cependant quelques aspects, entre autres traits, choisis dans tous les domaines grammaticaux. Parmi les particularités phonétiques il faut noter les interdentes aspirées « dh » (sonore) et « th » (sourde) et la voyelle sourde ë comparable au roumain â. Le verbe albanais, comme le serbo croate, se conjugue à partir de deux radicaux, celui du présent et celui de l'aoriste. Ces thèmes ne sont pas distincts dans les verbes réguliers mais ils peuvent être totalement différents pour les verbes forts. L'éventail des temps et des modes est très large et possède un optatif, comme le sanskrit et le grec, et un curieux exclamatif. L'infinitif, de même qu'en bulgare et en grec moderne, n'y figure pas. Il reste toutefois vivant dans les dialectes du nord (guègue). Les rapports syntaxiques entre les autres éléments de la phrase sont marqués par une flexion. Les substantifs, par exemple, se déclinent différemment suivant leur genre, leur nombre et leur degré de détermination. Le nom déterminé est suivi d'un article qui s'accôle à lui. Il existe un autre article, dit de connexion, qui s'intercale entre le mot et son qualificatif. L'usage du pronom personnel, par contre, n'est pas obligatoire et exprime une idée d'insistance. Le pronom à l'accusatif est souvent placé devant le verbe et annonce le complément d'objet ce qui donne des tournures de ce type : « il l'a mangée la pomme ». Autres tournures fréquentes : l'inversion, le pléonasma, les répétitions. Elles ne tendent pas à faciliter la tâche du traducteur mais donnent à la phrase albanaise un rythme et un charme très particulier.

Les jeunes écrivains albanais ont avec cette langue un outil parfaitement adapté à leur besoin d'exprimer leur époque. La littérature contemporaine est d'ailleurs prolifique. Mais il ne faudrait pas croire qu'elle est en rupture avec le passé, même par les thèmes traités. Ils sont aujourd'hui en relation étroite avec une idéologie politique mais on peut dire que presque toute la littérature albanaise est politique. Le fait même d'écrire en albanais, sous l'empire ottoman par exemple, était

déjà, quelque soit le sujet, un acte politique, une manifestation d'indépendance. L'œuvre de quelques écrivains patriotes, résidant le plus souvent à l'étranger, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est d'ailleurs à l'origine d'un mouvement connu sous le nom de « Renaissance » et qui, provoquant un puissant réveil national, aboutira à la proclamation de l'indépendance. Avant cette renaissance, les lettres albanaises n'avaient connu qu'un essor très limité (le plus ancien livre retrouvé date de 1555). Au contraire Naïm Frasherl, Jeronin de Rada, Ndrë Mjeda, Fan Noli, Çajupi ou Migjeni sont des auteurs dont la production a une certaine ampleur et mériterait d'être moins méconnue. A côté de cette littérature existe un folklore d'une grande richesse — cent mille vers ont pu être réunis jusqu'à maintenant — qui chante l'épopée légendaire albanaise et témoigne d'une grande force de création poétique populaire. (Sur ce sujet, un ouvrage est à la disposition du public d'expression française et peut être consulté avec profit : « Chansonnier des Preux Albanais », publié sous l'égide de l'U. N. E. S. C. O. chez Maisonneuve et Larose, Paris 1967).

C'est à cette veine populaire que veulent se rattacher les poètes du réalisme socialiste. Cette théorie dont se réclame tout écrivain albanais d'aujourd'hui, est suffisamment connue pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en proposer une définition. Elle ne prend pas ici un tour particulier sinon que, parfois, aux « thèmes urgents » se mêlent, comme en écho aux vrombissements des tracteurs, aux hurlements des locomotives, aux crépitements des mitraillettes des partisans, la sourde plainte d'un peuple qui a cheminé tout au long des âges avec la souffrance pour compagne et qui a su rester « roi de ses douleurs ». Il n'a guère pu laisser en héritage, ce peuple de génération en génération, que des rêves millénaires. Et c'est sûrement parce qu'il a su en conserver quelques-uns au creux de ses vers qu'Ismaël KADARE bénéficie d'une très large audience tant chez les jeunes que chez les moins jeunes.

Né en 1936, il s'est éveillé à la vie consciente alors que son pays commençait à construire le socialisme. Etudes dans sa ville natale de Gjirokastro, puis à Tirana et à Moscou. A côté d'une importante production poétique dont les recueils les plus appréciés ont pour titre « Rêveries » en 1957, « Mon siècle » en 1961, « A quoi pensent ces hautes montagnes » en 1964, et « Motifs avec du soleil » en 1968, il a entrepris une carrière de romancier avec « Le général de l'armée morte » en 1962, récemment publié en France (Albin Michel 1970), « La noce » en 1967, et « La Citadelle » en 1970. Se consacre entièrement à la littérature.

— Michel Metals a traduit les poèmes qui suivent. Il est un des rares jeunes spécialistes français de l'albanais. Il est enseignant. Les poèmes d'Ismaël KADARE nous paraissent intéressants à plus d'un titre. Leur publication dans notre revue s'inscrit dans le cadre d'une information que nous entendons poursuivre, sur ce qu'écrivent et publient les nouveaux poètes étrangers. (Note de la rédaction).

**LE VIEUX CINÉMA**

Vieux cinéma,  
Cinéma abandonné,  
Où depuis longtemps ne passent plus toujours les mêmes films,  
Où les gens ne font plus de bruit avec leur siège,  
Où pendant l'entracte  
On ne vend plus de cacahuètes.

L'écran taché,  
Les hauts-parleurs abîmés,  
Les chaises vides ressemblent à des lignes non écrites ;  
Ces poèmes de chaises, longs, abandonnés  
Je les regarde de la porte,  
Pensif et nostalgique.

Cinéma de l'enfance,  
Cinéma tapageur,  
J'ai vu bien des pays,  
J'ai vu bien des salles,  
Mais nulle part je ne suis entré avec autant de bonheur,  
Qu'ici,  
Chère baraque,  
Baraque unique.

Nulle part je ne me suis senti mieux,  
Même dans les salles de luxe tendues de velours éclatant  
Bien que j'y fusse en blondes compagnies,  
Tandis qu'ici  
J'étais flanqué d'un tzigane ou deux.

Sous à sous,  
L'argent réuni à grand peine,  
Son tintement joyeux au guichet  
Les affiches devant la mosquée  
Et le café du bazar,  
Écrites par Klan lui-même, le gérant.

A propos du même film au bas d'une affiche  
On pouvait lire « film soviétique »  
Au bas d'une autre  
« Film tchécoslovaque »  
Mais personne ne s'en formalisait.  
Nous te pardonnons tout  
Cher et vieux cinéma.

Pour la première fois,  
Sur ce morceau d'écran,  
Nous avons vu un morceau du vaste monde,  
Sur six mètres carrés.  
De limites, le monde n'en avait pas,  
Splendide était le monde,  
Bien que l'écran fût reprisé.

Et nous étions reprisés,  
Et la République était reprisée,  
Le temps, les coudes, les Etats étaient reprisés  
Mais dans nos yeux,  
Il y avait une lumière  
Comme il n'y en eut jamais  
Sur les écrans les plus lumineux.

Vieux cinéma,  
Cinéma abandonné,  
Rangées de chaises où sont assis  
Les jours de l'enfance  
Les jours de l'enfance  
Gazouillant sans cesse,  
Comme une bande d'oiseaux  
Sur un fil téléphonique.

Vieux cinéma,  
Cinéma abandonné,  
Sièges lourds, longs, renversés.  
Dans chaque âge où je pénètre,  
Dans chaque endroit où je vais,  
Comme un portefaix,  
Je les emporterai sur mes épaules.

## L'ENFANCE

Mon enfance aux doigts tachés d'encre  
Les cloches au matin  
Le Muezzin au crépuscule  
Des collections de vieilles boîtes et de timbres anciens  
L'échange d'un Cayian  
Contre deux Luxembourg.

C'est ainsi qu'il s'en est allé  
Le temps de l'enfance  
Il a couru en soulevant de la poussière et des cris à la poursuite d'une balle  
[en chiffons  
Une balle en chiffons  
De ces chiffons gris de l'Albanie.



## LA NUIT A HELSINKI

Soudain la pluie s'est arrêtée,  
Les gens se hâtent.  
A la file ils se précipitent  
Sous des abris,  
Dans des dancings.  
Seules les statues restent sur leur piédestal,  
Comme si elles craignaient que leur place soit prise  
Par les vivants.

Dans la rue tous les deux nous pressons le pas  
Les statues peuvent bien aller se reposer un peu,  
Nous ne voulons de leur place à aucun prix :  
Oh, rester sur un piédestal, quel ennui !  
Sous la pluie, nous sommes éternels  
Ce soir, ensemble.

## PAPA

Un soir il rentra ivre  
Il s'assit près du feu, jeta  
Sa vieille casquette, sortit  
De sa poche le journal du jour.

Pourquoi il avait bu il ne le raconta pas  
Maman dit « va donc savoir »  
Quelqu'un avait dans le journal critiqué  
Les vers de son grand fils.

Dans le club plein de bruit et de fumée  
Ils lui avaient montré un endroit dans le journal,  
Quelqu'un lui avait dit « fichue  
L'œuvre de ton fils ».

Aux vers de son fils il n'avait jamais attaché  
D'intérêt particulier...  
Ce soir-là c'était la première fois  
Dans le petit club, plein de fumée.

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE

1 Les siècles sont comme les gens  
D'âge moyen des générations montantes :  
Ils naissent et grandissent et blanchissent,  
Boivent aux défaites et aux victoires,  
Portent des plaies sanglantes  
Entre leur centaine de côtes.

Les siècles laissent leur portrait  
Sur des milliers de papyrus,  
Des centaines de milliers de pages de livres noircies par le temps,  
Des milliers de tonnes de marbre,  
Des millions de mètres de cellulose.  
Qui pourrait achever ton portrait  
XX<sup>e</sup> siècle ?

Dessiner le feu et la fumée de tes cheveux,  
L'éclat atomique de tes yeux géants,  
La respiration des réacteurs,  
Le fracas des électrons,  
Et les rayons du radar  
Qui irriguent tes veines de toute part ?

Ton portrait...

Seuls pourraient le faire en s'unissant  
Tous les poètes, les aéroports, tout l'uranium du monde,  
Les blanches ballonnettes,  
Les cheminées d'usines et leur fumée noire,  
Les lumières rouges des villes  
Les fleurs sur la fosse commune des soldats,  
Les aires de départ désertes  
Le sifflement orange des fusées.

## 2 XX<sup>e</sup> siècle

Mon siècle jeune et droit  
Vêtu de l'humble chemise du travailleur,  
Tu souris devant tes ancêtres,  
Tes ancêtres à la triste figure,  
Empêtrés de fer et d'armures.

Tu as apporté au monde des joies et des peines neuves,  
Triomphe du nouveau,  
Abolition des coutumiers : (1)  
Le visage de feu et de flamme  
Des guerres mondiales et des révolutions t'a accompagné.

Tes nuits noires

Teintées de lumière, de feux de bergers et de réclames,  
Ressemblent à une armée de nègres noirs couverts de plaies rouges  
Qui défilent sombrement au son du tambour et des cloches.

## 3 Les générations à venir

Ouvriront ton passeport avec respect :  
Ton passeport marqué de deux grands X bleus  
Leur regard s'arrêtera sur tes yeux.  
Yeux — clairs  
Cheveux — roux (ensanglantés dans les guerres)  
Taille — infinie jusqu'aux cieux  
Amis — l'énergie atomique.  
Dans ton grand passeport bleu  
Tes fils sont inscrits à l'encre noire  
Ceux qui sont tombés et ceux qui seront sacrifiés.

(1) Ensemble de lois civiles et pénales transmises oralement depuis le Moyen Âge, souvent d'une rigueur implacable (vendetta) et qui ont conditionné dans une large mesure la vie sociale et familiale en Albanie jusqu'à ces tous derniers temps. — Coutumier de Lek Dukagjin. (N. D. T.)

Avec ton passeport,  
Nous, tes fils,  
Nous passerons les postes frontières des cieux,  
En portant sur nos épaules  
Tes piquets en X.  
Pour les planter sur le dos des étoiles et des planètes...  
Et de loin, toi, tu nous souriras  
Entre vingt siècles marins,  
Tu seras le siècle de Colomb.

**4 Mon siècle**

Au-dessus des tours féodales, au-dessus des croix et des clochers,  
Au-dessus des idioties des salons aristocratiques,  
Au-dessus des duels et des lances des rois et des chevaliers,  
Tu as dressé les antennes de télévision.

Et à la place des versets naïfs et craintifs  
De la vieille bible, au-dessus des jours d'apocalypse  
Tu as écrit sur les quatre horizons  
La formule froide  
Des fusées et de la désintégration de l'atome.

**5 Tu es descendu en Albanie**

Non pas du ciel  
Sous un parachute aux courroies croisées ;  
Tu n'es pas venu à bord d'un cuirassé,  
La longue-vue à la main ;  
Ni blotté dans un tank odieux.  
Tu n'es pas venu en touriste avec des lunettes de soleil,  
Souriant à l'européenne,  
Portant sur sa tête intelligente  
Un Qeleshe (2).

Tu as soufflé des profondeurs de cette terre,  
Tempêtes furieuses,  
Tu as ouvert des arcs-en-ciel comme parapluies pour réfugiés  
Sur les ruines de l'Albanie,  
Sur cette terre d'imagination.  
Tes piquets,  
Quatre lances entrecroisées  
Incassables.

**6 Tu es venu chez nous à Vlora (3) pour la première fois**

A l'âge de douze ans,  
Tout jeune enfant encore  
Sur cette antique terre des Illyriens (4),  
Qui sentait la poudre et la peau de bique.  
Devant la tombe de tes ancêtres,  
Qui ont versé leur sang  
Et laissé leurs os de marbre sur ce sol,  
Tu t'es incliné avec respect.

(2) Toque de feutre, coiffure albanaise traditionnelle (kiéléché). (N. D. T.)

(3) Ville du littoral albanaise où fut proclamée l'indépendance du pays, le 28 novembre 1912, par Ismaël Qemal. (N. D. T.)

(4) Peuple antique dont les Albanais sont les descendants. (N. D. T.)

Comme un Hamlet géant drapé dans une cape verte  
Tenant leur crâne à la main  
Tu as tonné :  
« Pauvres de vous ! »

7 Le monde est divisé en deux camps  
Et toi,  
Seul tu es un  
Mais tu appartiens au communisme  
Mon siècle plein de jeunesse.

Je suis allé sur la Place Rouge.  
La côte à côte sont couchés les communards :  
Russes, lettons, chinois, américains ;

Leurs mains traversent leur froide tombe  
Et comme des racines creux sous terre s'unissent,  
Ces racines qui s'allongent sous le sol,  
Ces millions de bras qui s'unissent sur terre !  
Ils se reposeront ainsi,  
Main dans la main à l'infini,  
Racines des révolutions futures,  
Tes grands enfants,  
Mon siècle.

8 Mon siècle,  
Siècle de la vitesse  
Tu as l'effrayant pouvoir de vieillir les choses ;  
Il n'y a pas deux ans que j'ai commencé ce poème

Et il est temps de le recommencer.  
Les strophes raturées et les vers effacés  
Ressemblent à des échafaudages autour d'une construction en chantier :  
Je dévisse des vers et des strophes entières,  
Je les jette  
Et ils tombent bruyamment en soulevant de la poussière.  
Ainsi, toi aussi mon siècle  
Tu referas le monde entier.  
Je dévisse des vers,  
Toi des régimes et des gouvernements ;  
Avec les grues des révolutions tu les arraches,  
Tu les soulèves au-dessus des ruines noires,  
Au-dessus des désastres,  
Au milieu des pleurs et des hurlements  
Tu les jettes dans l'abîme.

9 XX<sup>e</sup> siècle,  
Gouvernements, premiers ministres, traités, notes, tension,  
Entortillés avec des courroies de machines,  
Soufflet géant de l'histoire  
Tu jettes fumée et vapeur,  
Tu siffles et tu tonnes.  
Sous des ondes radiophoniques, des paysages gris,  
Le sommeil te prend  
Et tu rêves de blanches altitudes.

Rêve !  
Et ne crois jamais  
Que les meilleurs de tes fils laisseront  
Tes deux X  
Devenir deux croix sur la tombe des peuples,  
Deux croix,  
Tordues par le vent glacé.

## L'ANTENNE

1 Quand vient la nuit  
Vous dormez, dormez.  
Tandis que moi je veille  
Sur le toit incliné.  
Les courants d'air m'assailent de tous les côtés,  
La pluie souvent me trempe,  
Parfois les vents me fouettent.

Je suis comme un bâton dressé vers les cieux,  
Un morceau de fer,  
Rien qu'un morceau de fer.  
Mais chacun de mes millimètres  
Connait plus de langues  
Que tous les linguistes,  
Vivants ou morts.

Chacun de mes millimètres qui capte les émissions  
Comprend à la musique  
Plus que tous les musiciens.  
Chacune de mes particules  
Sait plus de nouvelles  
Que n'en savent ensemble  
Les reporters et les politiciens.

Je les saisis toutes  
Je les récolte toutes  
Moi,  
Le bâton dressé haut dans le ciel.

Les speakers s'adressent à moi des quatre horizons,  
Les uns parlent,  
D'autres crient,  
D'autres encore hurlent.  
Au milieu d'orchestres et de bises hivernales  
De la chronique du monde  
J'entends la trompette.

Et moi je sais le langage des ondes  
Le parler gris des horizons sans fin.  
La lettre latine, la cyrillique, les hiéroglyphes  
Descendent comme des araignées  
Sur mon corps.

A travers mon corps elles passent  
Toutes, toutes :  
Les victoires des peuples,  
Les manœuvres des diplomates  
Et ; comme des griffes de tigres, les clauses des traités  
Pour notre Albanie,  
Calomnie, calomnie, calomnie.

2 Près de moi,  
Sur un autre toit,  
Pointe un paratonnerre,  
Mon seul voisin.  
Mais lui ne connaît pas le langage des ondes,  
Pour lui les signaux n'ont aucun sens.

Il regarde Indifférent le ciel immense,  
Sans rien entendre au monde des alertes,  
Quand passent à proximité de lourds nuages alors seulement  
Instinctivement Il sent  
L'odeur de la foudre.

Comme un fauve Il est à l'affût  
Et quand le tonnerre  
Hors des buissons de nuages  
Tel un tigre jaune bondit,  
Tout entier Il se ramasse,  
Sort des griffes,  
L'empoigne  
Et dans son corps métallique  
D'un seul coup d'un seul Il l'avale.

Puis de nouveau menaçant Il roule des yeux,  
Prêt à affronter un nouvel assaut.  
Parfois je suis jaloux du paratonnerre,  
Jaloux de son Indifférence,  
De son ignorance.

Mais parfois seulement !  
Pas question de vivre ainsi !  
J'aime trembler dans les courants d'air, sous la tourmente  
Dans l'affrontement des deux mondes,  
Me dresser moi aussi,  
En me trempant sous une pluie de nouvelles.

Ecouter :  
Les idéologies s'opposer aux heures tardives,  
Le vrai communisme triompher.  
Les renégats déguerpir au seuil des révolutions  
Comme les rats aux signes avant-coureurs des tremblements de terre.

Mais Il m'est arrivé quelquefois d'être affligée :  
Pensez au jour qui pointe,  
L'horizon rougeoyant,  
Les toits ensommeillés,  
Dans la paix matinale tout est bien

**Et soudain tombe l'annonce de l'exécution de communistes.**

**Les signaux  
Comme des oiseaux fatigués se posent  
Sur moi  
Puis ils reprennent leur vol  
Sans fin,  
Sans fin,**

**Et que le monde est donc beau et tranquille,  
Mais j'ai l'impression d'être  
Une grande croix, blanche.  
Sur mon corps  
Brillent de la rosée et des larmes.  
Pourquoi le cacher  
Quelquefois  
J'ai pleuré en secret.**

**3 Je demeure ainsi  
Hiver comme été  
Moi, bâton dressé haut dans le ciel.  
C'est moi qui la première aperçois les cigognes arriver,  
Aux nuages qui passent je dis « bonjour »  
Je contemple les couchers de soleil qui prennent des allures de mines d'or ;  
Et ainsi vont les jours.  
Va ma vie.**

**Les poteaux télégraphiques,  
Les paratonnerres, les cheminées  
Qui sont simples,  
Qui n'en savent pas lourd,  
Me demandent souvent :  
« Que se passe-t-il là-haut ? »  
Et je leur explique  
Et ils écoutent et se taisent.**

**Puis ils retournent à leurs occupations  
Qui achemine des mots,  
Qui capture la foudre,  
Qui évacue la fumée,  
Cependant je dresse à nouveau la tête dans l'espace  
Je tends l'oreille :  
Le monde a la fièvre et s'agite.**

**Et j'attends les nouveaux matins majestueux  
Moi,  
Propagandiste des cieux.**

**1963**

## L'OCCIDENT

Et voici l'Occident,  
Le monde capitaliste  
Avec ses belles hôtesses,  
Avec ses lumières multicolores.

Je survole l'Occident  
Je ne lis pas les réclames lumineuses  
Mais les fumées des usines,  
Leurs noirs cheveux.

Sous les cheminées géantes  
Les ouvriers fondent l'acier  
Les cheveux des usines  
Se dressent de colère.

Bonsoir, Occident !  
Tout est clair :  
En bas les brillantes réclames,  
En haut la fumée noire.

---

# LES LETTRES *françaises*

---

ARAGON

dirige

# LES LETTRES *françaises*

**l'hebdomadaire qui publie très souvent des textes  
de jeunes poètes et d'une manière permanente  
la critique de poésie de René Lacôte.**

---

**Abonnement d'essai de 3 mois : 25 F**

**Les Lettres françaises, 5, rue du Faubourg-Poissonnière, PARIS (9<sup>e</sup>).  
C.C.P. 152 25 Paris.**



# Perelle

**vie d'un jeune couple  
Intégré à la société capitaliste  
de consommation dirigée  
héros de la nouvelle société  
de notre grand dirigeant  
le président pompidou**

nous ne voulons pas de voiture  
nous voulons un enfant

les voisins ont dit à ma femme  
qu'elle ne pourrait pas emmener  
son enfant à la campagne  
si elle n'avait pas de voiture

ma femme a répondu qu'elle  
avait choisi

les voisins ont dit que dans  
ce cas ils n'avaient plus rien  
à dire

hier ma femme a acheté  
un landeau pliant  
elle m'a dit que c'était pour  
mettre dans le coffre de la voiture  
j'ai trouvé cela intelligent

les voisins aussi  
aujourd'hui les voisins nous ont

proposé d'aller à la campagne

nous voulions aller au cinéma

les voisins nous ont dit que pour le petit  
ça serait mieux d'aller à la campagne  
et puis qu'on pourrait mettre le  
landeau dans leur coffre

mardi soir ma femme a  
pris un air coupable  
à partir des légumes  
je lui ai demandé pourquoi  
elle m'a dit que c'était  
parce qu'elle avait fait l'amour  
avec son chef  
je lui ai demandé si elle  
se sentait coupable  
elle m'a dit non  
alors j'ai mis la télévision  
parce que j'ai pensé que  
ce soir elle aurait envie  
de dormir tout de suite  
pour ses 2 ans nous avons  
acheté au petit une voiture  
à pédales parce qu'il est  
en avance pour marcher et qu'il  
est très débrouillard  
le petit était content mais il  
a trouvé que ça n'allait pas  
assez vite alors je lui ai  
monté dessus un moteur de solex  
ce qui a beaucoup plu à ma  
femme parce qu'elle en  
avait marre de pousser le petit

ma femme fait très bien l'amour  
parce que son cœur bat lentement  
et qu'elle fait du yoga  
tous les jours

enfin c'est ce qu'elle pensait  
avant mais comme le cœur de  
sa voisine bat très vite et  
qu'elle ne fait pas de yoga

elle se demande maintenant si  
elle fait très bien l'amour

moi je n'en sais rien parce que  
je ne connais pas sa voisine

nous avons pensé que 2 ans  
de différence d'âge c'était  
bien alors elle a décidé d'arrêter  
ses pilules

quand on a su que c'était  
une petite on a été très heureux  
les voisins aussi surtout qu'ils savaient  
qu'on avait commandé la renault  
ma femme était un peu gênée surtout  
qu'elle n'était pour rien dans  
l'apparition de la voiture

moi je n'étais pour rien dans  
l'apparition des 2 mais je n'étais  
pas gêné du tout

un jour comme le petit était  
intelligent et qu'il venait d'avoir  
2 ans et demi j'ai pensé que  
je pourrais l'emmener à la piscine  
pour qu'il fasse du sport  
ma femme m'a dit que je devrais  
lui faire prendre des leçons par le  
maître-nageur

j'aurais bien aimé lui apprendre  
moi-même mais comme je n'arrive pas  
à nager le crawl j'ai dit que  
c'était une bonne idée

j'ai bien fait parce que maintenant  
le petit nage très bien le crawl

tous les matins c'est pareil  
ma femme se fait chauffer du darjeeling  
parce qu'elle n'aime pas boire 2  
colombie de suite et que je le fais trop  
fort et que son thé on le laisse  
le petit et moi toujours bouillir

le petit se fait chauffer du van houten  
parce qu'il l'aime et qu'il aime  
bien sucer le reste de chocolat en poudre  
sur la cuillère

moi j'utilise la cona et je me fais  
engueuler parce que je mets un temps  
fou et que le médecin a dit que c'était  
une drogue ce qui m'est égal parce que  
je ne mange pas de tartine et que  
j'aime le café fort

j'aime bien faire le marché  
avec ma femme parce qu'elle  
ne sait pas acheter et qu'elle  
me fait toujours rire en prenant  
n'importe quoi

l'autre jour elle a acheté 3  
araignées de mer le vendeur m'a  
regardé d'un air inquiet j'ai  
sourit et nous avons eu faim toute  
la journée

le petit a failli recevoir une gifle  
que j'ai arrêtée avec une banane  
que je lui ai donnée

quand je ne sais pas quoi faire  
j'écris sur la table de la salle  
de séjour  
ma femme me demande si j'ai  
du talent  
je lui réponds que je n'en sais rien  
elle me dit alors que ce n'est  
pas la peine d'écrire  
généralement j'arrête

comme le petit a maintenant  
4 ans et qu'il est très sensuel  
il vient souvent dans notre lit  
il adore caresser ma femme mais  
il ne l'excite jamais vraiment  
ou alors peut-être quand je  
fais chauffer le café mais de  
toute façon il n'est pas jaloux  
de moi

ma femme pense que c'est parce  
que nous ne faisons pas l'amour devant  
lui

elle a sûrement raison

comme j'en avais assez de la vie aérienne  
et qu'après tout l'organe viril et sa  
fonction apparaissent comme le symbole organique  
de la reconstitution ne fut-elle que partielle  
de l'état fœtal-infantile d'union à la mère  
et en même temps à ce qui en est la  
préfiguration géologique l'existence océanique  
je décidais de pratiquer la chasse sous-marine  
conséquence étrange ma femme ne voulait jamais  
faire cuire les poissons que je rapportais ni les  
manger

bien que j'eusse deviné la cause de son  
attitude j'étais vexé et en mangeant ces  
excellents poissons je m'étonnais de son refus  
tout d'un coup le petit se mit à faire le  
malin prétendant connaître la cause  
de l'attitude de sa mère

ma femme le regardait avec curiosité moi  
avec inquiétude brusquement je me retourne vers  
la bibliothèque  
il manquait un ferenczi  
apercevant mon regard le petit s'écrie  
à toute vitesse envie de pénis envie  
de pénis envie de pénis

ma femme rougit  
je dis au petit que lorsqu'on a fini  
de lire un livre on doit le remettre  
dans la bibliothèque

**INSULA, JANVIER 70 :** publie un article de Ian Gibson sur Martin Domínguez Berrueta, professeur de littérature et d'art de l'université de Grenade, qui conduisit en 1927 Lorca voir à Burgos la chartreuse de Mirafior et la cathédrale. Le périodique reproduit un « sonnet oublié » que Lorca écrivit en l'honneur de M. de Falla :

Lira cordial de plata resplendente,  
de duro acento y nervio desatado  
voces y frondas de una España ardiente  
con tus manos de amor has dibujado.

En nuestra propia sangre está la fuente  
que tu razón y sueños ha brotado.  
Algebra limpia de serena frente,  
disciplina y pasión de lo soñado.

Ocho provincias de la Andalucía,  
olivo al aire y a la mar los remos,  
cantan, Manuel de Falla, tu alegría.

Con el laurel y flores que ponemos,  
amigos de tu casa en este día,  
pura amistad sencilla te ofrecemos.

Insula doit ce texte à la revue *Litoral* que dirigent, à Torremolinos, Jose María Amado et Manuel Gallego Morell.

P. L.

**L'ARCHIPEL NERUDA :** Trois jalons successifs, trois recueils essentiels, trois grandes vagues de poésie ignée, nous restituent enfin, comme une cordillère traversant le siècle et l'espace du dire, l'itinéraire de Pablo Neruda. *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée* (1), *Résidence sur la terre* (2), *Mémorial de l'Île Noire* (3), il manquait ces anneaux à la chaîne continentale où s'inscrivit pour nous superbement dans les années 50, le *Chant Général* (3), puis *La Centaine d'amour* (4). L'œuvre aujourd'hui émerge, immense, saturée de tout le sel d'une expérience unique de la parole proférée, prophétique, préhensible, dans toute son étendue océane : une œuvre à la mesure non d'une seule voix mais d'un orchestre, non d'une seule nation, mais d'une multitude de peuples, d'êtres, de choses, de légende et d'histoire. Le discours de Neruda a cette ampleur andine d'une force de la nature à l'assaut du ciel et du temps, occupant l'espace des nuits comme une armée conquérante de lucioles. Mais cette force est une force humaine où se conjuguent les éclats renouvelés du baroque gongorien, les derniers accents du romantisme et l'énergie motrice d'une modernité marquée par le surréalisme et plus encore par cet espace américain qui fut aussi celui de Whitman, cet espace tellurique d'avant l'homme qui impose à l'homme des rapports différents avec les distances, les éléments, les formes, les chimies diluviennes d'un empire terrestre encore incandescent, qui interdit au poème le pas prudent du promeneur pour lui proposer le galop du cheval sauvage.

Depuis les *Vingt poèmes d'amour*, œuvre de jeunesse (1924) où, comme le rappelle son préfacier Jean Marcenac « cette voix s'est un jour levée comme le soleil », se construit de livre en livre une vaste autobiographie, un roman du poète dans l'univers, le sien comme celui de tous, un roman qui ne cesse

(1) E. F. R. Traduit et adapté par André Bonhomme et Jean Marcenac. Adaptation remarquable par sa pureté et sa plénitude musicale.

(2) Gallimard. Texte français de Guy Suarès pour *Résidence sur la terre* et de Claude Couffon pour *Mémorial de l'Île Noire*. Bonnes traductions.

(3) E. F. R.

(4) Club des Amis du livre progressiste.

de se ramifier dans les événements — dans la « *Troisième Résidence* » à ce carrefour cruel de la guerre en Espagne, puis de la guerre mondiale, où l'on assiste dans la poésie de Neruda comme plus tard chez Eluard et Aragon, à la mutation de l'homme et de l'écriture, déjà en germe dans un poème tel que « Alberto Gimenez arrive en volant » dont la scansion préfigure étrangement celle de « Liberté » d'Eluard — dans les événements, oui, mais aussi dans les amours (ces étonnants portraits élégiaques des femmes aimées qui fulgurent dans le *Mémorial* non comme des icônes sorties dans le souvenir mais comme miroirs actifs du cheminement de l'être et de la conscience). Une chronique de plusieurs décades se déploie, épaisse, ductile, cométaire dans sa mobilité, ses couleurs convulsives, ses modulations, ses métamorphoses. Une rhétorique, certes, qui articule sa qualité de quartz sur la vibration ininterrompue de la métaphore, sur l'audace lautréamontienne des associations-choc, provocatrices et révélatrices d'inconnu, semences sémantiques, veines du tissu langagier captant intuitivement à leur source les analogies et leur pulsion vitale. Cette rhétorique, il faudrait en étudier de plus près la texture, cette manière, au delà des mots, d'opérer un recensement absolument original et profondément dialectique de la matérialité, d'être soi-même matière en gésine et en mouvement, acte par lequel le poème s'approprie en le transformant et le renouvelant le corps tout entier du sensible. Le langage se dévoile ici dans sa fonction biologique, dans son contact mystérieux et catalyseur avec la chimie et la géologie. Sans doute il se mêle quelque anthropomorphisme à cette profusion de la matière et de la vie qu'anime la vision du poète, mais nul plus intensément que lui n'aura pressenti et traduit la consanguinité de l'homme et des éléments minéraux, végétaux, aquatiques, atmosphériques, ou tout simplement quotidiens — Neruda célèbre « L'apogée du céleri » ou le « statut du vin » avec le même foisonnement inventif qu'il met à évoquer les paysages exotiques de sa jeunesse en Asie. « Je pris goût à la terre entière » écrit-il, ou encore « Je devins infini quand je gagnai les mers. » Terre et mer en effet, flore et faune, subissent dans le creuset du poème une prodigieuse re-création, deviennent le sang et la substance qui circulent torrentiellement dans un vocabulaire dont la vocation n'est pas seulement d'exprimer ces prémonitions et ces vertiges sensoriels mais d'établir tout un circuit de communications secrètes par lequel l'homme affronte, défie et maîtrise les violences du cosmos et du temps.

La poésie de Neruda — où il faut distinguer, il est vrai, des périodes de recherche et de maturation — obéit sans doute à des lois discursives aujourd'hui désavouées et combattues par une certaine avant-garde. La révolution personnelle accomplie par Neruda tient moins à l'essence et à l'articulation du langage qu'à son exercice commun, à sa signification, à ses virtualités métaphoriques. Mais c'est en même temps une révolution de la conscience chez un poète comme nul autre amoureux de la vie, enraciné dans les saveurs, les parfums, les couleurs et les chairs, sensible à l'explosion des sèves et des saisons, un poète au comble de la gloire, à l'unisson de son peuple et des grands tremblements de la liberté qui secouent notre époque, mais en même temps attentif à cette simple dignité de voir clair et de parler juste qui le porte dans la « Sonate critique » du *Mémorial* à réexaminer avec rigueur sa propre vie et cette « mort de la vérité », sous Staline, qu'il évoque en termes saisissants et douloureux, fustigeant le « servilisme réaliste ». « Je ne suis pas de ceux, dit-il, qui viennent de la lumière. » On n'a pas fini, avec Neruda, d'épuiser cette leçon de la lumière.

Charles DOBZYNSKI.

**CESARE PAVESE** : Poésies I et II « Travailler fatigue » et « La mort viendra et elle aura tes yeux » suivis de « Poésies variées » (Gallimard, Poésie du monde entier). Edition bilingue, traduit de l'italien et préfacé par Gilles de Van. Deux forts volumes qui nous donnent enfin une excellente édition critique, sans commentaires envahissants, des poèmes de l'auteur du « Métier de vivre », complétés par quelques pages du poète sur son propre travail (« Le métier de poète »).

Les textes de Pavese, et particulièrement ses poésies où le langage est apparemment tout de transparence, sont une proie facile pour les interprétations

tapageuses d'une certaine « psychanalyse », la « psychobiographie » de Dominique Fernandez, par exemple (voir « L'échec de Pavese », chez Grasset). Les analyses de cette manière peuvent avoir leur intérêt, notamment pour la psychanalyse, lorsque c'est une Marie Bonaparte qui traite de l'œuvre et de la vie d'Edgar Poe, elles peuvent aider, éclaircir une lecture, elles ne peuvent pas la remplacer. Ceci est connu depuis longtemps. Mais il convient de le rappeler à propos de Pavese. Car ces textes peuvent être littéralement masqués si l'on se laisse prendre à ce masque qui circule tout au long des poèmes. Et la lecture court, elle aussi, le risque de n'être que le déchiffrement d'une situation psychique, d'une mise en fonction des conduites. Ce qui me frappe, et que soulignerait un rapport à l'histoire de la poésie italienne contemporaine, c'est la modernité singulière de ces poèmes, particulièrement ceux du deuxième recueil. Ce conteur qui ne peut être qu'ailleurs, dans des personnages, des conversations, des remarques extérieures, des faits, des objets, des choses, parce que c'est là qu'il vit et que l'autre n'est encore là que pour un autre où il se retrouve à vivre sa mort par palliers qui se mêlent, ce fabuliste friand d'anthropologie, soucieux de son écriture, raconte de petites histoires, des moralités, des échos sentimentaux. Mais, terminé, suspendu, rien n'est plus loin de la petite histoire qu'un poème de Pavese. Par cette mutation du langage qui passe de l'expression au texte, le poème devient cette autre chose qui ne se connaît pas : pas la moindre trace de lyrisme. Tout se passe comme si le poème, directement, affirmait mais tout fonctionne pour le contraire. Extraordinaire réussite du poème qui se décape comme de lui-même, comme s'il n'était pas fabriqué de mots, construit de phrases mais d'un bloc dont les glissements intérieurs seuls suffiraient à multiplier les brisures, à serrer des échardes qui se soutiennent à la fois pour durer et pour s'aiguïser.

H. D.

**LES PLUS BELLES PAGES. SAINT-POL-ROUX. ALAIN JOUFFROY. MERCURE DE FRANCE :** Les hasards du commerce font que l'on solde le meilleur livre consacré à Saint-Pol-Roux.

« Apéritif glauque de la méditerranée

Huitres, palourdes, moules, praires que sont les vieilles monnaies de pluie aux goussets du sol...

Et quelle orgie de boissons !

Vins rouges et or des plongeurs volaires dans l'onde, vins blancs secs des torrents, chablis des ruisselés, lampées beaune et pomard des tréfles en fleurs et des coquelicots, rasades de picolo des toits de tuile et des murs de briques, petits crus en rivières, les flots de hière des sentiers naïfs, le mélange stout et pierre à fusil du Rhône et de la Saône, ces époux de Lyon, et ça et là, les innombrables « trous normands » des vitres apoplectiques...

Enfin la tasse de café des tunnels — que suit le cognac brusque du vif soleil tout à coup réparé. »

Alain Jouffroy a raison de voir en cette œuvre une résurgence du Baroque de Sallustre du Bartas. Cela faisait beau temps en 1906 que l'on n'avait pas vu pareille table dressée d'objets et de sons.

L'image et la préciosité sont elles des corps étrangers à la poésie ? Il est peut-être plat de faire entrer une goutte de rosée dans une gare mais la simple pensée de l'inverse n'est pas sans nous donner du plaisir. Les gens sont parcimonieux ou prudents et pourtant on suit dans le langage d'aujourd'hui la trace de Saint-Pol-Roux.

Il apprivoisa au gong de la mer des aubépines des lapins angoras et nous semblons de tout petits enfants devant le courage de sa folie, cueillant le clocheti de ses mots comme un jeu de genêts pointé des Espagnols.

Allure de mage, mine de rien, l'écho de la fête heureuse qu'il fut se retrouve un peu, partout.

P. L.

**JEAN PAULHAN. ŒUVRES COMPLETES, TOME I. CERCLE DU LIVRE PRÉCIEUX :** Un homme a pris beaucoup de soin à vivre. Du talent en somme. Quel plaisir à ces « instants bien employés » : la guerre, le métro, la maladie, l'amour et les contes de fée...



Il pose une image, affine ses adjectifs comme un bricoleur son château d'alumette et de colle mais dans tout ce discret assemblage quelque chose tremble et vous jette dans le doute, à tout propos.

Le paysage existe-t-il ?

N'est-ce pas nous qu'on emmène comme des petits pains dans le panier des mots ?

Le vieil arbre sec donne des poires qui font se serrer la gorge.

Les racines nerveusement s'entrenoient comme des bras qui prêtent serment. Et de toute sa force le présent n'affirme que l'imaginaire.

Ecrire est une montée précautionneuse mais le plaisir ne se saisit de nous qu'au moment du reflux, lorsque chargés de sens les mots reviennent libres et donnent ce que nous ne savons pas voir.

C'est un conte bien attachant que Lalie.

P. L.

**CESAR FERNANDEZ MORENO, ARGENTIN JUSQU'À LA MORT, CHEZ P. J. OSWALD :** Les poètes du sud de l'Amérique du Sud, au début de ce siècle n'avaient de regard que pour Paris. Huldobro Childen devenait l'ami de Reverdy, écrivait en français (souhaitons que l'on réédite cette œuvre un peu oubliée) Pablo Neruda un peu plus tard se lie aux Espagnols et aux Français. A feuilleter les revues qui se publient là-bas et où reviennent les noms d'Althusser, de Derrida on pourrait croire que les temps n'ont guère changé mais il ne faut pas se fier aux apparences. La recherche philosophique est une chose et il en va tout différemment pour l'écriture poétique. César Fernandez Moreno intitule un de ses poèmes « Argentin jusqu'à la mort ». Comment être argentin ? Il ne s'agit pas de suivre Martin Fierro dans ses Pampas mais de donner voix avec humour à ces gens des villes, taper sur la table pour secouer cette société dont les symboles pourraient être le ballon football et le porte-document. Claude Couffon a su traduire le mouvement de ces poèmes où la langue populaire se mêle au chant et il en donne en Français le ton passionné.

holà Patrie qui voles entre ciel et terre

comme un oiseau entre ses ailes

.....  
Il te faut beaucoup de fils insolents...

On ne regrettera (et ceci pour marquer que l'on a bien lu) qu'une petite inexactitude à la page 22 qui fait entrer dans le poème un « monsieur le marquis » qui n'a rien à y faire.

« Observaréis, marqués... »

« Vous observerez notez bien... »

Mais cette petite glissade encore une fois n'est rien à côté de la justesse de ton de l'ensemble.

P. L.

**ABRUPTÉ, GRAVURES DE GUDRUN VON MALTZAN, POÈMES DE BERNARD VARGAFTIG :** Quelques mots du bel ouvrage de Bernard Vargaftig illustré par Gudrun Von Maltzan. Pour les poèmes de B. Vargaftig dépouillés déjà de tous oripeaux (ou les découvrant si crûment) :

avec bre-

loques gonds d'armoires

bocaux brisés bonne aventure

téssons...

G. V. Maltzan a gravé des cuivres d'une grande pureté, avec des géométries étranges et subtiles (qui font parfois penser à G. de Chirico) où cette sorte de douceur cachée qui convient à la Poésie de Vargaftig se trouve suggérée, ceci avec un art personnel qui est une grande réussite...

P. L. R.

**LA NUIT VERTICALE, YVES BUIN (ED. GRASSET) :** Je profite de ces jours d'été pour relire « La Nuit Verticale » de Y. Buin... Pour ceux qui ont suivi depuis le début le travail de Y. Buin voici sans doute son livre

le meilleur. Peut-être celui où *l'inaccompli* se perçoit le mieux... Je veux dire où l'on éprouve cette vacillation du sens et l'affirmation si visible dans la littérature actuelle :

« ... Entre deux constellations se décide votre destin. Celle des astres, celle de votre rétine. Peut-être lit-on mieux l'avenir en vous qu'en eux. Il suffit de lire votre *fond d'œil* — ne trouvez-vous pas l'expression étrange ? »

P. L. R.

**LE CARNAVAL, JEAN-CLAUDE MONTEL (ED. DU SEUIL) :** Je dois regretter de ne pouvoir traiter du roman actuel au travers de ces quelques notes... En effet le livre de J.-C. Montel recoupe d'évidence les préoccupations et démarches de ce qui est parfois nommé : « La narration moderne. » Bien entendu ce livre à peine écrit, il appelle un autre livre qui le contredit et le défait... Je crois saisir dans ce regard — non pas en dessous — mais continuellement en dernière instance du procès — non pas victime — mais en proie au tumulte de la foule cette narration qui n'est pas fuite ni demeure, mais tentative de circuler perpétuellement dans les corps les gestes et les actes... Qui s'inscrit d'avance vis-à-vis de cette prétention de régenter les choses, qui invente des rites qui disparaissent aussitôt, parce que le Monde tel qu'il est ne retient aucun rite, parce qu'aucune forme ne convient à ce Monde tel qu'il demeure, c'est-à-dire inacceptable...

P. L. R.

**MICHEL VACHEY :** Trois nouveaux livres de Michel Vachey : *La Snow* — Roman — (éd. Mercure de France). *Amulettes Maignes* (éd. P.-J. Oswald), illustré par Claude Viallat. *Scène d'Ob.* Préface d'André Pieyre de Mandiargues, illustration de Matta et Sergio Dangelo.

**CHANGE 5 (ED. DU SEUIL) :** Dans toute la série des numéros récemment parus de Change, j'ai choisi celui où François Rojare exerce son graphisme à partir des textes redoutables de Maurice Roche, avec suffisamment de patience, de désinvolture et de frénésie pour nous convaincre de la possibilité d'une paraphrase (ou parodie) dessinée de « Compact », qu'elle réussisse en fait, à partir de ce premier rébus à produire un nouvel ensemble dynamique me semble assez remarquable...

En introduction à ce numéro un *Essai* de J.-P. Fayo « Théorie du Récit I » qui condense une partie de ses idées pour « une narratique générale » et fixe ainsi les perspectives de ce projet général qu'il met en œuvre...

P. L. R.

**RABELAIS AU FUTUR, JEAN PARIS (ED. DU SEUIL) :** « Le futur », dit Jean Paris, « fait irruption, chez Rabelais, à ce point exact où se clôt la recherche. Que l'oracle de la Bouteille par son obscurité, appelle une glose qui le complète marque déjà cette ouverture sur l'horizon, le lieu toujours différé de la connaissance ». Car par temps ont été et par temps seront toutes choses latentes inventées... »

P. L. R.

**PAUL WIENS :** Les lecteurs de notre revue ont pu, voici quelques années, apprécier ce poète mais c'est aujourd'hui l'excellent traducteur de la poésie française que nous voulons saluer. Les éditions *Volk und Welt* (R.D.A.) viennent en effet de publier un choix bilingue de Guillevic, adapté par Lionel Richard et Paul Wiens. Les volumes de cette collection (*Lyrik international*), présentés avec beaucoup de soin, ont déjà fait connaître aux lecteurs est-allemands une partie de l'œuvre poétique d'Aragon, Pasternak, Quasimodo et d'autres. C'est à Apollinaire que se consacre maintenant Paul Wiens, et un Robert Desnos doit lui succéder (celui du langage cuit comme celui de la Résistance !). Qu'il soit ici remercié pour ce beau travail d'amour et de science.

A. L.

**PIERRE  
JEAN  
OSWALD  
EDITEUR**

**BACHIR  
HADJ ALI**  
**...QUE LA JOIE  
DEMEURE**

Première œuvre  
du grand poète algérien  
depuis "L'arbitraire".

" J'exige la parole " 9,00 F

**HENRY  
MILLER**  
**LE TEMPS  
DES ASSASSINS**  
(Rimbaud)

"...Le symbole des forces  
explosives qui sont en train  
de se manifester".

Un essai capital sur la poésie !

" P.J.O.-Poche " 5,00 F

**TCHICAYA U TAM'SI**

**ARC  
MUSICAL**

précédé de Epitomé

En un volume : le Grand  
Prix du Festival de Dakar 1966  
et un recueil inédit

" P.J.O.-Poche " 5,00 F

**LE MAUVAIS  
SANG**

suivi de Feu de brousse  
et A triche-cœur

Les trois premiers recueils  
du poète africain  
le plus important  
de la nouvelle génération.

L'aube dissout les monstres 12,00 F

**CESAR FERNANDEZ  
MORENO**

**ARGENTIN  
JUSQU'A  
LA MORT**

Bilingue : le chef de file  
de la nouvelle poésie  
argentine.

" Pays Ibero-américains " 13,50 F

**MAURICE  
REGNAUT**  
**AUTOJOURNAL**

L'univers hallucinant  
de la voiture vu par un  
pont schizophrène :  
un texte incomparable.

Hors-collection 9,00 F

**Alain Lance**  
**LES GENS  
PERDUS  
DEVIENNENT  
FRAGILES**

**Maurice Regnaud**  
**66-67**

Deux premiers recueils  
d'auteurs  
déjà connus par les revues.

Coll. " Action poétique " 9,00 F

**PJO**

**CATALOGUE  
et commandes directes**

Editions P.J. Oswald  
16, rue des Capucins, 14-Honfleur  
C.C.P. Rouen 2.201.05 V.

**LACO  
NOVOMESKY**  
**VILLA  
TEREZA**

Entretien de l'auteur avec  
**ANTONIN LIEHM**  
sur « Les problèmes de la  
liberté d'expression  
en Tchécoslovaquie »

" Pays socialistes " 13,50 F

**POÈTES  
DU PEUPLE  
CHINOIS**

une anthologie  
traduite et présentée par  
**Michelle Loi**

de poètes « ouvriers,  
paysans ou soldats »

" Pays socialistes " 13,50 F

**GÖRAN  
SONNEVI  
ET  
MAINTENANT !**

« Puis-je vivre  
sans ces structures  
qui menacent de me tuer ? »

Traduit du suédois  
(partiellement bilingue).

" Pays scandinaves " 9,00 F

**ROBERT  
MALLAT**  
**ST-DOMINGUE  
OÙ JE MEURS**

suivi de  
**Portrait d'Anne V.**

Un ton unique  
dans la poésie française  
d'aujourd'hui

L'aube dissout les monstres 9,50 F

**POÉSIE**

Diffusion :

**FRANCE : MASPERO  
SUISSE : LA CITÉ  
BELGIQUE : JEUNE PARQUE  
ALGÉRIE : S.N.E.D.  
AUTRES PAYS : D.E.H.**

**JEAN VASCA  
JAILLIR**

la révolte  
la plus aiguë :  
une révélation !

Hors-collection 12,00 F

# LE PAVILLON

## ROGER MARIA ÉDITEUR

5, rue Rollin, PARIS-5<sup>e</sup> - Tél. 326-84-29

Diffusion pour les libraires : ODEON-DIFFUSION, 24, rue Racine, Paris-6<sup>e</sup>

- Roger SOMVILLE : Pour le réalisme. Un peintre s'interroge ..... 28,00 F
- Fereydoun HOVEYDA : Histoire du roman policier. Avant-propos (1955) de Jean COCTEAU, de l'Académie française. Préface dialoguée de Jean-Louis BORY et Cécil SAINT-LAURENT ..... 15,00 F
- Jeunesse difficile ou société fautive ? Rapports et débats in-extenso de la Semaine de la Pensée marxiste à Bruxelles (1966). Introduction de René ZAZZO, professeur à l'Institut de Psychologie de l'Université de Paris ..... 16,00 F
- Lutte de classes ou conflit de générations. (Rapports et débats in-extenso de la III<sup>e</sup> semaine de la Pensée Marxiste à Bruxelles). Préface de Jean SURET-CANALE, directeur-adjoint du Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes ..... 17,00 F
- HAN RYNER : Un art de vivre ..... 16,00 F
- J.-L. JAZARIN, président du Collège national des Ceintures noires de France, 5<sup>e</sup> Dan : L'Esprit du Judo - Entretiens avec Mon Maître. Avant-propos du Maître H. MICHIGAMI, 7<sup>e</sup> Dan. Préface du Dr Henri DESOILLE, professeur à la Faculté de Médecine de Paris .... 19,50 F
- Charles FOURNIAU : Le Vietnam de la guerre à la victoire. Préface de Bernard LAVERGNE, professeur honoraire à la Faculté de Droit de Paris ..... 8,50 F
- Une éducation pour notre temps — Problèmes et Perspectives — (Colloque International « L'Education et le développement scientifique, économique et social » Palais de l'Unesco — 27-30 décembre 1968). Préface du Professeur Jean ORCEL, membre de l'Institut, président de l'Union Française Universitaire ..... 17,00 F
- Jozsef BOGNAR : Les nouveaux mécanismes de l'économie socialiste en Hongrie. Préface d'Henri JOURDAIN, directeur de la revue « Economie et Politique » ..... 11,00 F
- Sandor NOGRADI : Avant 1956 (Chronique hongroise). Préface de Pierre VILLON, député de l'Ailier ..... 19,50 F
- Jean-Pierre VOIDIES : Contes et poèmes pour mon petit garçon. Préface de Jean FREVILLE ..... 18,00 F
- Suzanne ARLET : Ce visage, préface de Jean QUEVAL ..... 13,00 F



# Poésie

*Collection « P. S. »*

## **POÈMES ÉLIZABÉTHAINS**

choisis, traduits et présentés par **Ph. de Rothschild**.  
Préfaces d'**A. Pieyre de Mandiargues** et **S. Spender**.  
Bilingue. Format de poche. 416 pages. **9,90 F.**

## **TRÉSOR DE LA POÉSIE BAROQUE ET PRÉCIEUSE.**

choix et présentation d'**André Blanchard**.  
Format de poche. 264 pages. **9,90 F.**

*Collection « Poètes d'aujourd'hui »*

**LUC DECAUNES** par Jean-Marie Auzias  
**ANNE HÉBERT** par René Lacôte  
**ACHILLE CHAVÉE** par André Miguel  
choix de textes. 50 à 60 illustrations. **9,50 F.**

*luxe*

**CORPS MÉMORABLE** de **Paul Éluard**.  
nouvelle édition de luxe, grand format, illustrée de nus  
marins de **Lucien Glergue** - **75 F.**

# Seghers