

(Lénine, 1902, Que faire ?)

Les dossiers du PCMLM Le Réalisme Socialiste



Table des matières	
1.La conception matérialiste dialectiquedans les lettres et les arts	2
2.Rejet du proletkult et du constructivisme	5
3.« Reflétez de façon véridique notre réalité, qui est dialectique en elle-même »	
4.1934, le premier congrès des écrivains soviétiques	12
5. Jdanov, la décadence bourgeoise et les ingénieurs des âmes	14
6.Lénine, la démocratie et la narodnost	18
7.L'importance des ambulants	
8.Le sentiment nouveau et la signification intérieure	24
9.Andreï Jdanov sur la musique	26
10.Le Parti Communiste français des années 1930	41
11.Le Congrès international des écrivains pour la défense de la culture à Paris en	1935
	44
12.Le Parti Communiste français des années 1950	53
13.Mao Zedong défenseur du réalisme socialiste	
14.Mao Zedong affine la définition	
15.Les conseils et critères de Mao Zedong	65
16. 7 leçons chinoises	
17. Jiang Jing sur la révolution de l'opéra de Pékin	
18. Une grande révolution qui touche l'Homme dans ce qu'il a de plus profond	

1.La conception matérialiste dialectique dans les lettres et les arts

Le réalisme socialiste est la conception matérialiste dialectique dans les lettres et les arts. Formulée dans les années 1930 en Union Soviétique, le réalisme socialiste est une série d'exigences, à laquelle les lettres et les arts ne doivent pas se « conformer », mais inversement correspondre afin de produire de véritables

œuvres d'art. La conception du réalisme socialiste se fonde, en effet, sur le principe de la théorie du reflet, au cœur du matérialisme dialectique, qui considère l'univers comme mouvement dialectique de la matière éternelle, en marche vers le communisme.

Dans cette perspective, une d'oeuvre d'art reflète ce mouvement, et par

conséquent le réalisme socialiste soutient le principe de « tendance » : une œuvre d'art s'inscrit dans une tendance, celle du progrès qui inévitablement triomphe.

Soulignant le changement, il assume également l'esprit du changement et exige le romantisme révolutionnaire. Le mouvement de la matière étant objectif, il n'y a pas de place pour le subjectivisme ; le réalisme est la seule forme adéquate, correspondant à la réalité en présentant des personnages typiques dans des situations typiques.

De par également le cadre de la construction du socialisme, qui est national initialement et rejoint la perspective de république socialiste mondial, le réalisme socialiste est national dans sa forme, socialiste dans son contenu.

Le réalisme socialiste ne rejette pas l'art du passé, il l'assume, le prolonge et le dépasse. Le matérialisme dialectique rejette catégoriquement les notions « d'art prolétarien », « d'art bourgeois », il revendique l'héritage.

Tendance, réalisme, national dans la forme et socialiste dans son contenu : tels sont les traits généraux du réalisme socialiste ; pour cette raison, Staline a qualifié les écrivains d'ingénieurs des âmes.

Le Dictionnaire philosophique abrégé de 1951, publié en Union Soviétique, dit ainsi que « l'art soviétique prolonge les meilleures traditions réalistes de l'art du passé, en particulier de l'art russe, l'art de Pouchkine et de Tolstoï, de Gogol et de Nekrasov, de Repin et de Surikov, de Tchaikovski et de Glinka, etc.

Mais le réalisme de l'art soviétique représente une étape qualitativement nouvelle dans l'histoire de l'art universelle. »

Il dit aussi : « L'exigence fondamentale du réalisme socialiste est la

représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire.

La véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique de la réalité doivent se coupler avec la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme.

Le réalisme socialiste n'exclut pas, mais au contraire inclut en lui comme un de ses éléments constitutifs le romantisme révolutionnaire, la faculté de percevoir à l'état embryonnaire ce qui appartient à l'avenir, car comme l'a montré A. Jdanov au premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques, « toute la vie de notre Parti, toute la vie de la classe ouvrière et sa lutte sont une combinaison du travail pratique le plus lucide et rigoureux et des perspectives héroïques et grandioses les plus sublimes. »

Le camarade Staline a appelé les écrivains et artistes les « ingénieurs des âmes », voués à éduquer les masses laborieuses dans l'esprit du communisme, du dévouement sans réserve au parti communiste, dans l'esprit du patriotisme soviétique et de l'amour pour la grande patrie socialiste.

Par leurs œuvres, les écrivains et artistes mènent la lutte contre les soviétiques survivances capitalisme du dans les consciences et inculquent à l'homme soviétique les principes de lamorale socialiste. »

Le Dictionnaire philosophique abrégé précise également :

« L'art soviétique est profondément populaire non seulement par son contenu et son orientation idéologique, mais aussi par sa forme.

Lénine disait que le nouvel art doit être compris des masses. En 1948, la Résolution

du Comité central du PC(b) sur l'opéra La grande amitié de V. Muradeli a donné des directives claires en cette matière.

On y indique que les fondements de l'orientation réaliste dans la musique soviétique sont l'alliage « d'un contenu élevé et d'une perfection artistique de la forme musicale, la véracité et le caractère réaliste de la musique, son lien profondément organique avec la création musicale du peuple et l'art du chant de ce dernier, une haute maîtrise professionnelle accompagnée d'une simplicité et d'une accessibilité des œuvres musicales. »

La méthode du réalisme socialiste postule la fusion organique de l'élément national et de l'élément international dans l'art. La position élaborée par le camarade Staline oriente ici l'art soviétique : la culture soviétique est une culture socialiste par son contenu et nationale par sa forme. »

Voilà ce qu'est le réalisme socialiste, conception tirée de la théorie du reflet formulée par le matérialisme dialectique.



2. Rejet du proletkult et du constructivisme

Le réalisme socialiste ne peut être compris qu'en ayant un relativement haut niveau de compréhension du matérialisme dialectique. Pour cette raison, la bourgeoisie et les commentateurs bourgeois des arts et des lettres n'ont jamais saisi sa substance.

Le plus souvent, le réalisme socialiste est rattaché de manière erronée au « proletkult », à la « culture prolétarienne », une conception non communiste, malgré ses prétentions.

Cette idéologie a été puissante dans les années 1920, portée par le courant anarchosyndicaliste. Son principal théoricien, Alexandre Bogdanov (1863-1928), avait déjà été critiqué par Lénine dans Matérialisme et empirio-criticisme pour sa philosophie idéaliste. Cependant, après la révolution de 1917, il a remis en avant sa conception de manière plus développée, appelant à une science de l'organisation qu'il appelle « tectologie », avec le Parti s'occupant de la politique, les syndicats de l'économie et les artistes d'avant-garde des arts et des lettres.

Le proletkult est alors, dans cette conception, une prétendue avant-garde devant commander les arts, imposer par enhaut une nouvelle organisation, sur les ruines du passé.

L'Association des Ecrivains Prolétariens de Moscou (MAPP), alliée au Front Gauche des Arts (LEF), explique ainsi dans sa revue Au poste, premier numéro, du 24 juin 1923, que: « Est prolétarienne la littérature qui organise le psychisme et la conscience de la classe ouvrière et des classes travailleuses dans le sens des missions finales du prolétariat, transformateur du monde et créateur de la société communiste. »

Le constructivisme est une idéologie dans la même logique que le proletkult ; « l'organisation » est le maître-mot. Alexandre Rodtchenko, dans A bas l'art (1921), expose ainsi la conception du constructivisme, dont il est le chef de file: « Il s'agit véritablement de construire de

« Il s'agit véritablement de construire de nouvelles structures constructives fonctionnelles, dans la vie et non pas depuis la vie et en dehors de la vie (...).

A BAS L'ART comme moyen de fuite d'une vie qui n'en vaut pas la peine. La vie consciente et organisée, qui peut voir et construire, est l'art moderne. L'être humain qui a organisé sa vie, son travail et lui-même est un artiste moderne.

Travailler pour la vie et non pas pour les palais, pour les églises, pour les cimetières et les musées. Travailler au milieu de tous, pour tous et avec tous. Il n'est rien d'éternel, tout est provisoire. La prise de conscience, l'expérience, le but, les mathématiques, les techniques, l'industrie et la construction, voilà qui est au-dessus de tout.

Vive la technique constructive. Vive l'attitude constructive envers toute chose. Vive le CONSTRUCTIVISME. »

Cette conception « technique » et « organisationnelle » de l'art a été rejetée par les communistes. Le Comité Central du Parti Communiste de Russie (bolchévik) a en effet émis une résolution le 18 juin 1925, intitulé « Sur la politique du parti dans le domaine des belles-lettres »

Dans cette résolution, le Parti rejette la prétention du proletkult à dominer les arts et les lettres. Il y est expliqué :

« Si le parti juge de façon infaillible le contenu de classe des différents courants littéraires, il ne saurait, en tant que tel, se lier à une tendance déterminée dans le domaine de la forme littéraire.

En donnant à la littérature une direction général, le parti ne peut soutenir une fraction littéraire (en classant les fractions en fonction de leurs opinions différentes sur les questions de la forme et du style), comme il ne peut, par ses résolutions, fixer les formes familiales, bien qu'il exerce une direction générale - et qu'il doive l'exercerdans la construction de nouvelles formes de vie.

Tout nous permet de supposer qu'un style adéquat à notre époque sera créé, mais qu'il sera créé à l'aide d'autres méthodes qui ne sont pas encore élaborées. À l'étape actuelle du développement culturel dans notre pays, toute tentative pour figer le parti dans cette direction doit être écartée.

En conséquence, le parti doit se déclarer en faveur d'une émulation libre des différents groupes et tendances littéraires. Toute autre solution à ce problème serait une fausse solution, bureaucratique et administrative.

De la même manière il est inadmissible de légaliser par décret ou par résolution du parti le monopole de l'édition au profit d'un groupe ou d'une organisation littéraires.

Certes le parti soutient matériellement et moralement la littérature prolétarienne et paysanne-prolétarienne et il aide les « compagnons de route » et autres, mais il ne peut conférer le monopole à aucun de ces groupes, fût-il le plus prolétaire dans son contenu idéologique ; ce serait ruiner la littérature prolétarienne elle-même. »

Les communistes russes, ici, soulignaient

déjà ce qui sera conceptualisé par la suite : la question de la tendance. Le Parti ne juge pas l'approche esthétique, mais l'esprit d'une œuvre, si elle se situe dans la bonne tendance historique.

Les communistes russes étaient tout à fait conscients, comme cela est dit dans la résolution, que :

« Ainsi, de même que la lutte de classes ne disparaît pas de notre société, elle ne disparaît pas davantage du front de la littérature.

Dans une société de classes il n'y a pas et il ne peut y avoir d'art neutre, bien que la nature de classe de l'art en général et de la littérature en particulier s'exprime dans des formes infiniment plus variées que, par exemple, en politique. »

Les arts forment une catégorie particulière superstructure idéologique, l'approche communiste être doit très élaborée, même si les arts ne sont nullement qualitativement différent, à l'opposé de ce pensaient alors ceux cultivant que « l'indépendance » totale de l'art (comme Léon Trotsky).

La résolution explique ainsi de manière parfaitement claire :

« Si le prolétariat doit préserver, affermir et élargir sa domination il doit aussi se porter sur des positions équivalents dans de nombreux nouveaux secteurs du front idéologique.

La pénétration du matérialisme dialectique dans des domaines entièrement nouveaux (biologie, psychologie et sciences naturelles en général) a déjà commencé. Dans le domaine littéraire également, la conquête de positions doit redevenir, tôt ou tard, un fait accompli.

Il ne faut pas cependant perdre de vue que, pour le prolétariat, cette tâche est infiniment plus complexe que d'autres tâches qu'il doit affronter.

Même quand il se trouvait encore dans le cadre de la société bourgeoise, le prolétariat pouvait déjà se préparer à la révolution victorieuse, former des cadres combattants et dirigeants, et se forger une arme idéologique formidable pour la lutte politique.

Mais il n'a pas pu travailler ni sur les questions de sciences naturelles, ni sur les questions techniques ; classe culturellement opprimé, il a pu encore moins s'élaborer une littérature propre, une forme artistique propre, un style propre.

Si le prolétariat possède aujourd'hui des critères infaillibles en ce qui concerne le contenu social et politique de n'importe œuvre littéraire, il n'a pas encore de réponses définitives à toutes les questions relatives à la forme artistique. »

Ce qui a été posé ici, c'est l'élaboration de ce qui va être un peu moins de 10 ans plus tard le réalisme socialiste.

Enfin, la résolution notait comment le processus se déroulerait :

« Il faut, toutefois, tenir compte du fait que la direction dans le domaine littéraire revient à la classe ouvrière dans son ensemble, avec toutes ses ressources matérielles et idéologiques. L'hégémonie des écrivains prolétariens n'existe pas encore, et le parti doit les aider à gagner le droit historique à cette hégémonie. Les écrivains paysans doivent rencontrer un accueil amical bénéficier de notre soutien inconditionnel. »

Dans ce cadre, « le parti doit combattre par tous les moyens une attitude insouciante et méprisante à l'égard de l'héritage de la vieille culture comme à l'égard des spécialistes de l'expression littéraire. Mais il faut également critiquer l'attitude qui sous-estime l'importance de la lutte pour l'hégémonie idéologique des écrivains prolétariens. »

C'est la perspective de la mise en place

d'une littérature et d'arts pratiqués par les communistes, en assumant l'héritage et d'un haut niveau technique, sans pour autant tomber dans un « avant-gardisme » décalé, subjectiviste, voire nihiliste.





3.« Reflétez de façon véridique notre réalité, qui est dialectique en ellemême »

Après la période des années 1920 qui fut marquée par le développement des tendances cubo-futuristes relativement organisées (constructivisme, suprématisme, etc.) et la question des compagnons de route de la révolution socialiste de 1917, le Parti Communiste de Russie (bolchévik) décida que le moment était venu de réaliser un saut qualitatif.

La figure clef dans ce processus est l'écrivain Maxime Gorki, qui est le principal contributeur à l'émergence du concept de réalisme socialiste, notamment par un article comme « Comment j'ai appris à écrire », publié le 30 septembre 1928 à la fois dans la Pravda et les Izvestia.

Gorki y expose la nécessité d'assumer l'héritage, et de dépasser le clivage entre le réalisme et le romantisme ; il formule ainsi le chemin pour une littérature vivante, partisane, collant à la réalité. En ce sens, Gorki reprend directement la conception formulée par Lénine dans Tolstoï, miroir de la révolution russe.

On y trouvait exprimé toute la conception léniniste de la théorie comme reflet de la réalité, avec une évaluation matérialiste dialectique des différents aspects.

Lénine, dès le début de Tolstoï, miroir de la révolution russe, expliquait justement la complexité du reflet :

Il peut sembler, à première vue, étrange et artificiel d'accoler le nom du grand artiste à la révolution qu'il n'a manifestement pas comprise et dont il s'est manifestement détourné. On ne peut tout de même pas nommer miroir d'un phénomène ce qui, de toute évidence, ne le reflète pas de façon exacte.

Mais notre révolution est un phénomène extrêmement complexe ; dans la masse de

ses réalisateurs et de ses participants immédiats, il existe beaucoup d'éléments sociaux qui, eux aussi, ne comprenaient manifestement pas ce qui se passait et qui, de même, se détournaient des tâches historiques véritables qui leur étaient assignées par le cours des événements.

Et si nous sommes en présence d'un artiste réellement grand, il a dû refléter dans ses oeuvres quelques-uns au moins des côtés essentiels de la révolution.

Ce faisant, Lénine procédait à une présentation du double caractère de Tolstoï, dans un modèle d'évaluation matérialiste dialectique :

Les contradictions dans les oeuvres, les opinions et la doctrine de l'école de Tolstoï sont, en effet, criantes. D'une part, un artiste génial qui, non seulement, a peint des tableaux incomparables de la vie russe, mais qui a donné à la littérature mondiale des oeuvres de premier ordre. D'autre part, un propriétaire foncier faisant l'innocent du village.

D'une part, une protestation d'une énergie remarquable, directe et sincère contre l'hypocrisie et la fausseté sociales ; de l'autre, un « tolstoïen », c'est-à-dire cet être débile, usé, hystérique, dénommé l'intellectuel russe, qui, se frappant publiquement la poitrine, dit : «Je suis un méchant, je suis un vilain, mais je m'occupe d'autoperfectionnement moral ; je ne mange plus de viande et je me nourris maintenant de boulettes de riz.»

D'une part, la critique impitoyable de l'exploitation capitaliste, la dénonciation des violences exercées par le gouvernement, de la comédie de la justice et de l'administration de l'État, la révélation de toute la profondeur des contradictions entre l'accroissement des richesses, les conquêtes

de la civilisation, et l'accroissement de la misère, de la sauvagerie et des souffrances des masses ouvrières ; d'autre part, l'innocent qui prêche la « non-résistance au mal par la violence. »

D'une part, le réalisme le plus lucide, l'arrachement de tous les masques quels qu'ils soient ; d'autre part, la prédication d'une des choses les plus ignobles qui puissent exister au monde, à savoir : la religion, la tendance à substituer aux popes fonctionnaires d'Etat des popes par conviction, c'est-à-dire une propagande en faveur du règne des popes sous sa forme la plus raffinée et, par suite, la plus abjecte.

Cependant, l'œuvre de Tolstoï est un refet, et il faut le considérer tel quel :

les contradictions dans les vues et les enseignements de Tolstoï ne sont pas l'effet du hasard, elles sont l'expression des conditions contradictoires dans lesquelles se déroulait la vie russe durant le dernier tiers du XIXe siècle.

La campagne patriarcale venait qui seulement de se libérer du servage avait été livrée au Capital et au fisc pour être littéralement mise à sac. Les vieux fondements de l'économie paysanne et de la vie paysanne, qui s'étaient maintenus au cours des siècles, furent démolis avec une rapidité incroyable.

Aussi faut-il juger les contradictions dans les opinions de Tolstoï, non du point de vue du mouvement ouvrier contemporain et du socialisme contemporain (un tel jugement est, certes, nécessaire, pourtant il ne suffit pas), mais du point de vue de la protestation contre le capitalisme en marche, contre la ruine des masses dépouillées de leurs terres, protestation qui devait venir de la campagne patriarcale russe.

Il ne faut donc pas comprendre

l'artiste tel que lui s'est compris ; vue de l'extérieur, la question risque d'amener à des erreurs d'interprétation :

Tolstoï prête à rire en tant que prophète qui aurait découvert de nouvelles recettes pour le salut de l'humanité, - et c'est pourquoi ils sont vraiment pitoyables, les « tolstoïens », étrangers et russes, qui ont voulu transformer en dogme le côté justement le plus faible de sa doctrine. Tolstoï est grand comme interprète des idées et des états d'âme qui se sont formés chez les millions de paysans russes, à l'avènement de la révolution bourgeoise en Russie. »

Ce qu'il faut, c'est voir la portée historique de ce que représente l'œuvre, sa signification dans la correspondance avec la matière en mouvement :

« Le désir de balayer d'une façon radicale et l'Église officielle et les grands propriétaires fonciers et le gouvernement de propriétaires fonciers, d'anéantir toutes les anciennes formes et coutumes de propriété foncière, de nettoyer la terre, de créer à la place de l'État policier de classe une communauté de petits paysans libres et égaux en droits, - ce désir traverse comme un fil rouge toute l'action historique des paysans dans notre révolution, et il n'est pas douteux que le contenu idéologique des écrits de Tolstoï correspond beaucoup plus à ce désir paysan qu'à l'« anarchisme chrétien » abstrait, comme on définit parfois le « système » de ses idées.

La grandeur d'une œuvre peut donc tenir à la représentation de la faiblesse d'une époque, selon le principe du typique :

Les idées de Tolstoï sont le miroir de la faiblesse, des insuffisances de notre insurrection paysanne, le reflet de l'apathie de la campagne patriarcale et de la lâcheté foncière du « moujik aisé ».

Le soldat était rempli de sympathie la cause paysanne ; ses s'allumaient au seul mot de terre. Plus d'une fois, le pouvoir passa, dans l'armée, aux mains de la masse des soldats - mais il n'y eut presque pas d'utilisation résolue de ce pouvoir ; les soldats hésitaient ; au bout de quelques jours, quelquefois au bout de quelques heures, après avoir tué quelque chef haï, ils rendaient la liberté aux autres, entraient en pourparlers avec les autorités et se laissaient ensuite fusiller, fouetter, se mettaient de nouveau sous le joug - tout à fait dans l'esprit de Léon Nicolaïévitch Tolstoï!

En définitive, Lénine suit donc l'enseignement de Friedrich Engels, qui considérait Balzac comme :

l'un des plus grands maîtres du réalisme, bien plus grand que tous les Zola passés, présents et à venir (...).

Son œuvre capitale est une constante élégie sur l'irrémédiable déclin de la bonne société; ses sympathies se tournent entièrement vers la classe condamnée à s'éteindre. Mais malgré tout, sa sature n'est jamais aussi tranchante, son ironie jamais plus amère qu'au moment où il met en mouvement les seuls hommes et femmes avec qui il sympathise le plus profondément – les nobles (...).

Que Balzac ait donc été contraint d'aller à l'encontre de ses propres sympathies sociales

et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu la nécessité de la chute de ses nobles favoris, et qu'il les ait décrits comme des personnes ne méritant pas un sort meilleur, et qu'il ait vu les véritables hommes de l'avenir, au seul endroit où, en attendant, on pouvait les trouver – c'est ce que je considère comme étant l'un des plus grands triomphes du réalisme, et l'une des plus grandes caractéristiques du vieux Balzac.

Ce paradoxe – conforme à la théorie du reflet – permet de comprendre les arts et les lettres comme reflet le plus fidèle de la réalité.

Dans la Literaturnaja Gazeta du 23 mai 1932, Ivan Gronski qui était le directeur des Izvestia explique :

Le problème de la méthode ne doit pas être posé de façon abstraite, l'écrivain n'aura pas à suivre des cours de matérialisme dialectique avant de pouvoir écrire.

Le principe de base à inculquer à chaque écrivain est le suivant: écrivez la vérité, reflétez de façon véridique notre réalité, qui est dialectique en elle-même. La méthode fondamentale de la littérature soviétique est donc celle du réalisme socialiste.

La réalité est « dialectique en elle-même », il n'y a pas besoin de « forcer » le trait ou d'imposer un mouvement à la réalité, et ce d'autant plus dans une société construisant le socialisme. La base du réalisme socialiste était posée.



4.1934, le premier congrès des écrivains soviétiques

En 1932, le Parti Communiste de Russie (bolchévik) décide d'unifier les écrivains dans une seule grande association. Ce choix est officialisé par la résolution du Comité Central du 23 avril 1932 : « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques ».

La mise en place des décisions de la réalisation aboutit au premier congrès des écrivains soviétiques, à Moscou en 1934, ouvert le 17 août 1934, pour se dérouler du 19 août au 1er septembre.

Ce congrès des écrivains en 1934 est donc la grande réalisation du mouvement lancé par les communistes soviétiques à la suite de la révolution de 1917 dans le domaine des arts et des lettres. Il s'est tenu de manière très organisée, en étant largement annoncé dans la presse, une grande valeur lui étant accordée, avec une très grande reconnaissance idéologique et culturelle.

Parmi les écrivains soviétiques, on trouvait notamment Feodor Gladkov, Samuil Marshak, Demyan Bedny, Leonid Leonov, Konstantin Fedin, Vsevolod Ivanov, Mikhail Sholokhov, Fyodor Panfyorov, Alexander Serafimovich, Aleksei Tolstoy, Aleksandr Fadeev, Mikhail Zoshchenko, Boris Pilnyak, Mikhail Prishvin, Ilya Ehrenbourg.

Parmi les auteurs venus hors d'URSS, on trouvait entre autres Johannes Becher, Louis Aragon, André Malraux, Ernst Toller, Vitezlav Nezval, Theodor Plivier, Willi Bredel.

En pratique, 53% des personnes participant étaient membres du Parti. 26 sessions furent tenues, avec 212 discours et présentations. Il y eut 41 messages de salutations, venant d'usines. de kolkhozes. d'écoles d'universités, de l'armée rouge, d'organisations artistiques ainsi que d'organes du Parti.

Le congrès lui-même a envoyé des messages de salutations: à Staline, à Vorochilov (commissaire politique pour la défense), au comité central du Parti, au conseil des commissaires du peuple, au conseil des ministres, aux écrivains révolutionnaires de Japon et de Chine, ainsi qu'à l'écrivain français Romain Rolland. Une lettre fut envoyée aux travailleurs des usines à papier d'Union Soviétique.

Différents discours ont encadré la congrès ; c'est ainsi Gorki qui a tenu le discours d'ouverture et celui de clôture, lançant un magnifique :

« Nous nous présentons comme les juges d'un monde voué à la mort et comme des hommes qui proclament l'humanisme authentique, l'humanisme du prolétariat révolutionnaire. »

Il tint également, dès le premier jour, un exposé sur la littérature soviétique et il prit de nouveau la parole aussi lors de la 9e session. Il fut, de fait, la grande figure du congrès.

Jdanov, secrétaire du comité central, intervint quant à lui le premier jour ; Radek prit la parole lors de la 12ème session au sujet de « La littérature mondiale moderne et les tâches de l'art prolétarien », et Boukharine prit la parole lors de la 19e session au sujet du thème « Poésie, poétique et les tâches de l'activité poétique en URSS ».

Radek et Boukharine reprirent la parole, respectivement lors des 15e et 22e sessions, en réponses aux remarques suites à leurs interventions. Alexei Steckij, responsable de la section du comité central pour la culture et la propagande, prit la parole lors de la 23e session.

La clôture du congrès alla de pair avec l'établissement des statuts. Ceux-ci fondent directement sur la résolution du Parti d'avril 1932. soulignant « l'appropriation critique de l'héritage littéraire du passé ». Le réalisme socialiste présenté comme « la méthode est fondamentale de la littérature artistique soviétique et de la critique littéraire ».

Ce qui est exigé, c'est la « mise en forme historique-concrète, conforme à la vérité, de la réalité et de son développement révolutionnaire. »

Cependant, les communistes ne forment qu'une « fraction » de l'Union des écrivains. Du moment qu'un écrivain respecte la légalité socialiste, il peut rejoindre l'Union.

Ces statuts furent largement mis en avant dans la presse soviétique; le quotidien Izvestia traita chaque jour du congrès, la Pravda le traita régulièrement, la Literaturnaja gazeta fut publiée quotidiennement pendant le congrès.

L'idée mise en avant était que la littérature devait avancer, se mettre en adéquation avec les progrès qu'avaient connus la société. Selon le mot de Staline, les artistes étaient les « ingénieurs des âmes ».

Tant Staline que Gorki soulignaient l'importance de donner naissance au réalisme socialiste; ils mirent en avant la démarche, l'esprit, le contenu, soit l'accompagnement de la construction du socialisme. Il n'y avait pas d'explication

quant à la forme, il n'y avait pas d'obligation.

Le socialisme ne commande pas à la littérature, il orchestre le mouvement, il indique le chemin, et il doit convaincre. C'est le principe de la « littérature de tendance ». C'est Jdanov qui théorise le principe, dont les grandes lignes ont été établies par Lénine.

Jdanov parla de « romantisme révolutionnaire », de « romantisme de nouveau type », composante incontournable du réalisme socialiste.

Dans ce cadre, la Pravda numéro 229 du 20 août 1934 publia un discours de Jdanov, deux jours après la tenue de celui de Gorki, lui aussi publié. Les deux discours commençaient à la page deux, furent publiés en entier malgré leur longueur et

accompagnés d'une grande photographie.

Le même numéro de la Pravda publia également en entier une lettre de salutation, depuis Nice, de Heinrich Mann, le grand auteur communiste allemand désormais réfugié, ainsi que des messages des écrivains allemands Oskar Maria Graf (présent au congrès) et Lion Feuchtwanger.

La Pravda publia ainsi de manière régulière, et en y accordant une grande place, les activités du congrès.

Le 26 août, la résolution appela à la lutte les écrivains du monde entier, contre l'oppression capitaliste, la barbarie fasciste, contre l'esclavagisme colonialiste, contre la préparation d'une nouvelle guerre impérialiste et pour la défense de l'union soviétique.



5. Jdanov, la décadence bourgeoise et les ingénieurs des âmes

Le discours de Jdanov a eu lieu le 17 août 1934 ; en voici l'extrait principal, où il présente la situation de la littérature mondiale et la question des « ingénieurs des âmes ».

« Que peut écrire l'écrivain bourgeois, à quoi bourgeois peut-il rêver, quel enthousiasme peut entraîner ses pensées et où le prendrait-il, cet enthousiasme, lorsque l'ouvrier dans les pays capitalistes n'a pas la certitude du lendemain, qu'il ne sait pas s'il travaillera demain, que le paysan ne sait pas s'il travaillera demain sur son lopin de terre ou s'il en sera chassé par la crise capitaliste, que le travailleur intellectuel est aujourd'hui sans travail et ne sait s'il en aura demain?

Que peut écrire l'écrivain bourgeois, de quel enthousiasme peut-il être question pour lui, lorsque le monde, du jour au lendemain, peut être à nouveau précipité dans le gouffre d'une nouvelle guerre impérialiste?

La situation présente de la littérature bourgeoise est telle qu'elle ne peut déjà plus créer de grandes œuvres. Le déclin et la corruption de la littérature bourgeoise, qui découlent du déclin et de la corruption du régime capitaliste, se présentent comme le trait caractéristique, comme la particularité caractéristique de l'état de la culture bourgeoise et de la littérature bourgeoise dans le temps présent.

Les temps sont révolus sans retour où la littérature bourgeoise, reflétant les victoires de la société bourgeoise sur la féodalité, pouvait créer les grandes œuvres de la période d'essor du capitalisme. Il se produit maintenant une dégénérescence générale de ses thèmes et de ses talents, de ses auteurs et de ses héros.

Possédé par une peur mortelle de la révolution prolétarienne, le fascisme s'attaque à la culture, il fait retourner l'humanité aux périodes les plus barbares et les plus sinistres de l'histoire, il brûle sur les bûchers, il anéantit sauvagement les productions des plus grands esprits.

Le déchaînement du mysticisme et du cléricalisme, l'engouement pour la pornographie sont caractéristiques du déclin et de la corruption de la culture bourgeoise. Les « célébrités » de la littérature bourgeoise, de cette littérature bourgeoise qui a vendu sa plume au capital, sont aujourd'hui les voleurs, les mouchards, les prostitués, les voyous.

Tout cela est caractéristique de cette partie de la littérature bourgeoise qui s'efforce de cacher la corruption de la société bourgeoise, qui essaye vainement de démontrer qu'il ne s'est rien passé, que tout va pour le mieux dans le « royaume de Danemark » et que rien n'est en train de pourrir dans la société capitaliste.

Les représentants de la littérature bourgeoise qui ressentent le plus vivement cet état de choses sont envahis par le pessimisme, l'incertitude du lendemain, le goût des ténèbres ; ils préconisent le pessimisme comme théorie et pratique de l'art. Et seul un petit nombre d'écrivains, les plus honnêtes et les plus clairvoyants, essayent de trouver une issue sur d'autres chemins, dans d'autres directions, et de lier leur sort à celui du prolétariat et de sa lutte révolutionnaire.

Le prolétariat des pays capitalistes forme déjà l'armée de ses écrivains, de ses artistes, de ces écrivains révolutionnaires dont nous sommes aujourd'hui heureux de saluer les représentants au premier congrès des écrivains soviétiques.

La phalange des écrivains révolutionnaires dans les pays capitalistes n'est pas encore bien grande, mais elle s'étend et s'étendra de jour en jour, à mesure que s'accentue la lutte de classe et que croissent les forces de la révolution prolétarienne mondiale.

Nous croyons fermement que la dizaine de camarades étrangers qui sont ici présents constitue le noyau et le germe de la puissante armée des écrivains prolétariens que créera la révolution prolétarienne mondiale au delà de nos frontières.

Ainsi vont les choses dans les pays capitalistes. Il n'en est pas de même chez nous. Notre écrivain soviétique puise les matériaux de sa production artistique, ses sujets, ses images, sa langue et son style dans la vie et l'expérience des hommes du Dniéprostroï et de Magnitogorsk.

Notre écrivain puise ses matériaux dans l'épopée héroïque du Tchéliouskine, dans l'expérience de nos kolkhozes, dans l'activité créatrice qui sourd en chaque endroit de notre pays.

Dans notre pays, les principaux héros des œuvres littéraires, ce sont les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle : ouvriers et ouvrières, kolkhoziens et kolkhoziennes, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers.

Les voilà, les types fondamentaux et les héros essentiels de notre littérature soviétique.

L'enthousiasme et la passion de l'héroïsme imprègnent notre littérature. Elle est optimiste, mais pas du tout par une sorte d'instinct zoologique foncier. Elle est optimiste dans son essence, parce qu'elle est

la littérature de la classe ascendante, du prolétariat, la seule classe progressive, d'avant-garde. La force de notre littérature soviétique, c'est qu'elle sert la cause nouvelle, la cause de la construction du socialisme.

Le camarade Staline a appelé nos écrivains les « ingénieurs des âmes ». Qu'estce que cela signifie ? Quelles obligations vous impose ce titre ?

Cela veut dire, tout d'abord, connaître la vie socialiste afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la « réalité objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire.

Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Cette méthode de la littérature et de la critique littéraire, c'est ce que nous appelons la méthode du réalisme socialiste.

Notre littérature soviétique ne craint pas d'être accusée d'être tendancieuse. Oui, la littérature soviétique est tendancieuse, car il n'y a pas et il ne peut y avoir, à l'époque de la lutte des classes, de littérature qui ne soit une littérature de classe, qui ne soit tendancieuse, qui soit apolitique.

Et je pense que chaque écrivain soviétique peut dire à n'importe quel bourgeois obtus, à n'importe quel philistin, à n'importe quel écrivain bourgeois, qui lui parlerait du caractère tendancieux de notre littérature : « Oui, notre littérature soviétique est tendancieuse, et nous en sommes fiers, parce que notre tendance, c'est que nous voulons libérer les travailleurs et tous les hommes du joug de l'esclavage

capitaliste ».

Être ingénieur des âmes, cela veut dire avoir les deux pieds sur le sol de la vie réelle.

Et cela signifie à son tour rompre avec le romantisme à la vieille manière, avec le romantisme qui représentait une vie inexistante et des héros inexistants, qui faisait s'évader le lecteur des contradictions et du joug de la vie dans un monde chimérique, dans un monde d'utopie.

A notre littérature, qui a les deux pieds posés sur de solides fondations matérialistes, le romantisme ne peut être étranger, mais c'est un romantisme de type nouveau, le romantisme révolutionnaire.

Nous disons que le réalisme socialiste est la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, mais cela suppose que le romantisme révolutionnaire doit entrer dans la création littéraire comme une de ses parties constituantes, car toute la vie de notre Parti, toute la vie de la classe ouvrière et son combat reviennent à unir le travail pratique le plus sévère, le plus raisonné à un héroïsme et à des perspectives grandioses.

Notre Parti a toujours été fort parce qu'il unissait et unit l'esprit pratique le plus rigoureux avec les perspectives les plus vastes, avec la marche continue vers l'avenir, avec la lutte pour la construction de la société communiste.

La littérature soviétique doit savoir représenter nos héros, doit elle regarder vers nos lendemains. Et ce n'est pas là faire preuve d'utopie, car nos lendemains se préparent aujourd'hui déjà par un travail conscient et méthodique. On ne peut être un ingénieur des âmes si on ne connaît pas la technique de l'art littéraire, et là il est nécessaire de noter que la technique de l'écrivain possède une série de particularités qui lui sont spécifiques.

Vos armes sont nombreuses. La littérature soviétique a toutes les possibilités d'utiliser ces armes de toutes sortes, genres, styles, formes et procédés de la création littéraire) dans leur diversité et leur intégralité, en choisissant le meilleur de ce qui a été créé dans ce domaine par toutes les époques précédentes.

De ce point de vue, la maîtrise de la technique, l'assimilation critique de l'héritage littéraire de toutes les époques constituent la tâche sans l'accomplissement de laquelle vous ne pourrez devenir des ingénieurs des âmes.

Camarades, de même que dans d'autres domaines de la culture matérielle et spirituelle, le prolétariat est l'unique héritier de tout ce qu'il y a de meilleur dans le trésor de la littérature mondiale. La bourgeoisie a dilapidé l'héritage littéraire, notre devoir ,est de le rassembler, de l'étudier et, l'ayant assimilé de manière critique, de nous porter en avant.



Être ingénieur des âmes, cela veut dire lutter activement pour une langue riche, pour des œuvres de qualité. Notre littérature ne répond pas encore aux besoins de notre époque. Ses faiblesses reflètent le retard de la conscience sur l'économie, dont, il va sans dire, nos écrivains ne sont pas indépendants. C'est pourquoi un travail inlassable sur euxmêmes et sur leur équipement idéologique

dans l'esprit du socialisme est la condition indispensable sans laquelle les écrivains soviétiques ne pourront rééduquer conscience de leurs lecteurs et se faire ainsi les ingénieurs des âmes.

Nous avons besoin d'une parfaite maîtrise de l'art littéraire et, sous ce rapport, l'aide qu'Alexis Maximovitch Gorki apporte au Parti et au prolétariat dans leur lutte pour une littérature de qualité et pour une langue riche, est inestimable.

Ainsi, les écrivains soviétiques voient toutes les conditions réunies pour qu'il leur soit possible de faire des œuvres qui soient, comme on dit, à l'unisson de l'époque, des œuvres où les contemporains puisent des leçons et qui soient l'orgueil des générations

Toutes les conditions sont créées pour que la littérature soviétique puisse donner des œuvres qui répondent aux besoins accrus des masses sur le plan de la culture. Notre littérature, et elle seule, a la possibilité de se lier aussi étroitement à ses lecteurs, à la vie des travailleurs, que c'est le cas dans l'Union des Républiques socialistes soviétiques.

Le présent congrès est particulièrement significatif à cet égard. Il a été préparé, non seulement par les écrivains, mais par tout le pays avec eux. »

6.Lénine, la démocratie et la narodnost

« Notre Parti s'est toujours intéressé aux questions de l'art, dans la mesure où les circonstances le lui ont permis. Et il doit s'y intéresser, car l'art c'est la quintessence de la culture. » (Gorki, Le Contemporain, 1912)

On ne peut pas saisir la formation du réalisme socialiste si l'on ne voit pas l'arrière-plan propre à la Russie. Lénine était un grand spécialiste de la situation culturelle russe de la fin du 19ème siècle, période d'un grand élan démocratique; ses œuvres sont parsemées de références littéraires.

Dans une statistique de 1934, alors que 29 volumes des œuvres complètes de Lénine étaient disponibles (et donc pas tous), on trouve les auteurs cités le nombre de fois suivants:

Chtchdrine: 320 fois

Gogol: 99 fois

Krylov: 60 fois

Tourguéniev : 46 fois Nekrassov: 26 fois Pouchkine: 19 fois Tchekhov: 18 fois Ostrovsky: 17 fois Gleb Ouspensky: 16 fois

Gontcharov: 11 fois

Peintres, écrivains, intellectuels de la Russie alors féodale étaient intimement liés, pour les meilleurs d'entre eux, à la bataille démocratique.

Maxime Gorki constate que:

« Prendre un héros de la littérature, un type littéraire du passé et le montrer dans la vie de tous les jours, c'est le procédé favori de Chchédrine. Depuis 1870, ses héros sont les descendants de Khlestakov, Motchaline, Mitrophane, Prostakov, qui avaient conquis toute la société avec une force particulière

après 1881. » (Histoire de la littérature russe)

Lénine a accordé une grande attention à la littérature, car pour lui elle allait de pair avec l'ère des masses, avec la démocratie. A ses yeux, bien avant 1917 donc, « nous avons déjà atteint l'âge de la révolution. Les temps de la seule pression littéraire sont déjà révolus » ; « la pensée et la raison de millions de gens abêtis s'éveillent ; elles s'éveillent non seulement pour lire des livres, mais pour l'action, pour l'action vivante des hommes, pour la création historique. »

Dans les années 1960, le révisionnisme trafiquera précisément ces affirmations de Lénine pour nier la nécessité de la révolution et prétendre que Lénine voulait avant tout la « démocratie. » En réalité, lorsque Lénine parlait de démocratie, il en parlait toujours de manière très précise, dans le contexte russe.

C'est pour cela que Lénine a demandé « l'esprit de Parti » chez les littéraires. Dans son article intitulé L'organisation du parti et la littérature de parti et publié en 1905, il explique :

« En quoi consiste donc ce principe? Non seulement aux yeux du prolétariat socialiste, la littérature ne doit pas constituer une source d'enrichissement pour des personnes ou des groupements ; mais d'une façon plus générale encore elle ne saurait être une affaire individuelle, indépendante de la cause générale du prolétariat.

A bas les littérateurs sans-parti! A bas les surhommes de la littérature! La littérature doit devenir un élément de la cause générale du prolétariat, « une roue et petite vis » dans le grand mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de la classe ouvrière.

La littérature doit devenir partie intégrante du travail organisé, méthodique et unifié du Parti social-démocrate. »

Est en fait déjà établi ce qui va être au cœur du réalisme socialiste; même si Lénine ne parle ici que de la littérature liée au Parti, cela sonnera d'autant plus valable dans une société socialiste.

L'approche du réalisme socialiste, on l'a ainsi déjà clairement :

« Il est indiscutable que la littérature se prête moins que toute chose à une égalisation mécanique, à un nivellement, à une domination de la majorité sur la minorité. Dans ce domaine, certes, il faut absolument assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée et à l'imagination, à la forme et au contenu.

Tout cela est incontestable, mais tout cela prouve seulement que le secteur littéraire du travail d'un parti prolétarien ne peut pas être mécaniquement identifié aux autres secteurs de son travail.

Tout cela ne contredit nullement ce principe, étranger et bizarre pour la bourgeoisie et la selon lequel démocratie bourgeoise, littérature doit nécessairement et obligatoirement devenir un élément du du Parti social-démocrate, travail indissolublement lié à ses autres éléments. Les journaux doivent devenir les organes des différentes organisations du Parti. Les écrivains doivent absolument rejoindre les organisations du Parti.

Les maisons d'édition et les dépôts, les magasins et les salles de lecture, les bibliothèques et les diverses librairies doivent devenir des entreprises du Parti soumises à son contrôle.

Le prolétariat socialiste organisé doit surveiller toute cette activité, la contrôler à fond, y introduire partout, sans exception, le vivant esprit de la cause vivante du prolétariat, mettant fin ainsi à ce vieux principe russe, semi-oblomovien, semi-mercantile: l'écrivain écrit quand ça lui chante, et le lecteur dit s'il lui chante. »

Le réalisme socialiste exprime donc l'expression démocratique des masses, par et dans le socialisme. En l'occurrence, le réalisme socialiste profite de l'héritage démocratique qui est née en Russie.

Voilà pourquoi le peintre et théoricien de l'art Konstantin Juon explique que

« C'est sur son sol natal que l'art peut développer ses formes et ses traits nationaux authentiques, en liaison avec le nouveau contenu socialiste.

Le coloris spécifique de la vie et de la nature, les types humains, la richesse architecturale, ornementale, celle de l'habillement, le caractère unique du style, des formes et des couleurs propres aux différents lieux sont susceptibles de créer de nouvelles valeurs artistiques qui

constitueront un apport original à l'art mondial. »

C'est la reconnaissance de la dignité du réel, et ainsi Juon parle également de « la subordination du principe intuitif à la pensée consciente, laquelle n'entre pas en contradiction avec l'intuition, mais ne fait au contraire que la préciser. » Juon mentionne également « l'appréhension synthétique ou universelle, selon le terme de Léonard de Vinci, des phénomènes. »

Cette unité fait que le trait distinctif du réalisme socialiste est « la liquidation des contradictions entre l'artiste et le spectateur, entre le talent et la conception du monde », avec « le réalisme compris non seulement comme la représentation véridique du monde visible, mais aussi comme l'expression de la pensée critique et des sentiments de l'homme par rapport aux phénomènes de la vie. »

Et pour arriver à cette plongée dans la réalité, les communistes profitent de la grande expérience des « ambulants. »

7.L'importance des ambulants

Les *Peredvizhniki* – les ambulants – forment un mouvement de peinture russe qui a joué un rôle capital pour l'avènement du réalisme socialiste. Les ambulants, des années 1860 à 1890, montraient leurs tableaux aux masses lors d'expositions itinérantes, avec une peinture orientée vers une représentation de la vie quotidienne du peuple (la narodnost' en russe). Voici deux tableaux de Nikolay Alexeyevich Kasatkin (1859-1930) : La collecte du charbon, tout d'abord.



Voici Dans une famille ouvrière.



Ils étaient profondément marqués par la littérature russe démocratique, avec notamment Vissarion Belinsky (1811-1848) et Nikolay Chernyshevsky (1828-1889) – le titre « Que faire ? » de l'ouvrage célèbre de Lénine est directement repris de l'ouvrage éponyme de Chernyshevsky, où l'on peut lire :

« Or, j'ai voulu représenter de simples

honnêtes gens de la génération nouvelle, des gens comme j'en rencontre par centaines.

J'en ai pris trois : Vera Pavlovna, Lopoukhov et Kirsanov. Moi-même, je les tiens pour des gens ordinaires eux-mêmes aussi, et tous leurs amis, c'est-à-dire des gens comme eux.

Ai-je jamais parlé d'eux en d'autres

termes ? Ai-je conté autre chose à leur sujet ? Je les ai dépeints avec affection et estime.

Mais leur ai-je jamais voué de la vénération? Ai-je rien hasardé qui puisse le moins du monde faire croire que ce sont des êtres prodigieux et sublimes, que je n'imagine rien au-dessus d'eux, qu'ils sont pour moi un pur idéal?

Je les fais agir en simples honnêtes gens de la génération nouvelle, pas d'avantage. Que font-ils qui sortent de l'ordinaire ?

Ils ne commettent pas de bassesses, ne sont pas des lâches, ont des idées simplement honnêtes, tâchent de s'y conformer dans leurs actes, sans plus; que voilà de l'héroïsme à la vérité! »

Voici la visite des pauvres, par Vladimir Yegorovich Makovsky (1846-1920):



Parmi ces peintres, Ilya Repine (1844-1930) sera mis en avant en URSS comme la plus grande figure, celui qui a pavé la voie au réalisme socialiste.

Voici des oeuvres de Repine:







L'historien soviétique Aleksei Aleksandrovich Fedorov-Davydov dit de Répine qu'il représente :

« le sommet du réalisme, du démocratisme et de la narodnost' possibles dans l'art d'une société de classe.

La peinture de Surikov reflète la plus grande conquête de la culture du XIXe siècle avant le marxisme : l'historicité de la pensée.

Levitan dans le paysage et Serov dans le

portrait ont épuisé les possibilités des genres en question. Seule la peinture du réalisme socialiste peut aller plus loin et plus haut qu'eux. »

« ambulants » sont d'une valeur extrêmement grande pour la culture mondiale; elle montre le formidable niveau de la peinture russe dans la seconde partie du 19ème siècle. Il est significatif que la bourgeoisie n'ait jamais réussi à reconnaître formidable valeur des ambulants,

célébrant la seconde moitié du 19ème siècle uniquement du point de vue décadent. Voici des tableaux de Vassily Maximovich Maximov (1844–1911):





Lors de son discours au congrès des écrivains soviétiques en 1934, Maxime Gorki notait que le peuple avait produit nombre d'histoires, non écrites, au sujet de grandes figures, créatives et intuitives, prétextes à la rénovation de la vie.

Gorki cite des héros comme Hercule, Prométhée, Mikula Selyaninovich, Svyatogor, des figures comme Faust, Vasilisa, Ivan le simple, Petrouchka, etc., qui rentrent dans des histoires très vivantes, artistiquement achevées.

Il y oppose le roman picaresque, comme Lazarillo de Tormes ou Simplicissimus, les histoires célébrant les criminels et les bandits, comme Bel Ami de Maupassant ou Arsène Lupin. La bourgeoisie ne sait mettre en scène que des voleurs, des assassins et des agents de police.

On reconnaît bien le principe de montrer le

peuple, de célébrer l'universel, et non pas des choses triviales. On voit alors comment les ambulants représentent un formidable apport.

8.Le sentiment nouveau et la signification intérieure

Le réalisme socialiste, de par l'esprit de la narodnost, est orienté vers la vie telle qu'elle est vécue. Elle témoigne donc de la vie quotidienne, des caractères des êtres humains vivant dans une société.

Et avec la construction du socialisme, les êtres humains ont changé ; Jdanov souligna ainsi au congrès des écrivains : « Nous ne sommes plus les mêmes Russes qu'avant 1917, la Russie n'est plus la même et notre caractère n'est plus le même. »

Pour cette raison, le réalisme socialiste conjugue à la fois la mise en avant du plus haut niveau civilisationnel — avec comme références ouvertes à la fois l'Antiquité et la Renaissance — et l'expression du « sentiment nouveau », de la « signification intérieure. » Le réalisme socialiste n'est pas un « portrait », une photographie à la mode du matérialisme vulgaire ; il révèle le monde intérieur. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le byt, c'est-à-dire la peinture du mode de vie

Nina Dmitrieva, lors de l'Exposition pansoviétique de 1952, explique au sujet de la peinture du byt :

« Montrer la richesse des aspirations individuelles, l'ampleur de la pensée et des horizons intellectuels, la beauté des qualités morales des Soviétiques, tout en dénonçant et en raillant impitoyablement les états

d'arriération, la routine, l'inculture, la bassesse des intérêts, où qu'ils puissent se manifester, tel est le pathos de la peinture du byt. Là sont sa signification et sa fonction en tant qu'instrument de l'éducation communiste.

C'est pourquoi l'on ne saurait indiscutablement réduire la spécificité du genre du byt à la représentation d'anecdotes futiles dont ne découle aucune façon ni tendance et qui ne proposent même pas des possibilités minimes pour révéler le typique, pour caractériser franchement l'état psychique des personnages. »

Dans ce cadre, et conformément à la culture russe, une grande attention est portée à l'humour, à la dimension excentrique, burlesque, etc. Ce qui n'empêche pas du tout une conjugaison avec une portée très sérieuse, mais la souligne (l'approche de Charlie Chaplin n'est pas loin). En 1950, l'hebdomadaire satirique crocodile tirait à 240 000 exemplaires.

Le cirque, comédie mélodramatique de Grigori Alexandrov datant de 1936, décrit une femme américaine ayant un enfant noir et fuyant le racisme, se réfugiant dans un cirque soviétique. Elle bascule dans la culture soviétique, où le racisme est rejeté, avec une scène fameuse où une berceuse est chantonnée à l'enfant par des personnes de

différentes nationalités de l'Union Soviétique.

Une chanson aura un retentissement formidable par ailleurs, dans ce film: la « chanson sur le patrie », d'Issak Dunaïevskiy pour la musique, pour des paroles Vassili Lebedev-Kumach (sur le net on peut trouver sur lesmaterialistes.com quelques mp3cette de chanson).

Le réalisme socialiste pose ainsi le rapport entre l'individu et l'universel ; c'est un appel à la totalité sociale et naturelle.

Lukacs, dans Balzac et le réalisme français, notre en 1951 ce que cela signifie pour le rapport nouveau de l'écrivain au public : « La catégorie centrale et le critère de la conception réaliste de la littérature, à savoir le type par rapport au caractère et à la situation est une synthèse particulière qui lie organiquement le générale et l'individuel.

Le type ne devient pas tel parce qu'il est moyen, pas plus que pour son caractère uniquement individuel, quelque prononcé qu'il soit, mais du fait que tous les moments d'une période historique qui, du point de vue humain et social, sont essentiels et déterminants, concourent en lui et s'y croisent, du fait que la création du type montre ces moments dans leur degré d'évolution le plus élevé et dans l'extrême déploiement de ses possibilités virtuelles, dans l'extrême représentation d'extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de l'époque. »

Il explique, dans la même œuvre, que « Depuis la révolution française, l'évolution de la société avance dans une direction qui met les efforts des écrivains authentiques inévitablement en contradiction avec la littérature et avec le public de leur époque.

Pendant toute la période bourgeoise,

un écrivain ne pouvait devenir grand qu'en luttant contre ces courants. Depuis Balzac, la résistance de la vie quotidienne contre les meilleures tendances de la littérature, de la civilisation et de l'art n'a cessé de croître.

Cependant, il y a toujours eu des écrivains isolés qui dans leur œuvre ont exécuté contre leur époque l'ordre de Hamlet : ils ont présenté au monde un miroir et à l'aide de ce reflet ils ont fait avancer l'évolution de l'humanité ; ils ont contribué au triomphe du principe humaniste dans une société contradictoire qui d'une part produit l'idéal de l'homme total mais qui d'autre part détruit celui-ci dans la pratique. »

Le réalisme socialiste correspond aux exigences de l'être humain nouveau ; dans ce cadre il est aussi une bataille pour la production.

Le 28 janvier 1936, un article de la Pravda intitulé « Le chaos remplace la musique », au sujet de son œuvre « Lady Macbeth de Mzensk », critiquait ainsi l'oeuvre de manière approfondie :

« L'auditeur de cet opéra se trouve d'emblée étourdi par un flot de sons intentionnellement discordants et confus (...). Il est difficile de suivre cette musique, il est impossible de la mémoriser (...). Cette musique est mise intentionnellement sens dessus dessous (...).

Il s'agit d'un chaos gauchiste remplaçant une musique naturelle, humaine. La faculté qu'a la bonne musique de captiver les masses est sacrifiée sur l'autel des vains labeurs du formaliste petit-bourgeois (...).

Ce Lady Macbeth est apprécié des publics bourgeois à l'étranger. Si le public bourgeois l'applaudit, n'est-ce pas parce que cet opéra est absolument apolitique et confus? Parce qu'il flatte les goûts dénaturés des bourgeois par sa musique criarde, contorsionnée, neurasthénique?»

La suite sera, en 1937, la « réponse créative d'un artiste soviétique à de justes critiques » comme le formulera Chostakovitch au sujet de sa symphonie numéro 5, chef d'oeuvre typique de l'URSS.

En plus de Chostakovitch, dont l'une des fameuses œuvres est la Symphonie n° 7 « Leningrad », il y a d'autres grands compositeurs soviétiques, comme Aram Khatchatourian qui s'appuie sur la musique populaire arménienne, ou encore Prokofiev, qui recevra pour sa Cinquième Symphonie un prix en 1945, le fameux « prix Staline. » Même au pire de la guerre impérialiste, la culture et la civilisation sont d'ailleurs au cœur des valeurs de la valeureuse Union

Soviétique, les concerts affrontant la menace des bombardements.

Le réalisme socialiste exprime la naissance d'un monde nouveau, c'est un processus. Ainsi, après la seconde guerre mondiale impérialiste, le Parti Communiste d'Union Soviétique a dû empêcher un retour du formalisme, alors que les tendances bourgeoises espéraient s'installer, dans un esprit bureaucratique.

En 1948, trois jours de réunion de la direction du PCUS aboutissent au document intitulé « A propos de l'opéra de Vano Mouradeli, La Grande Amitié » ; Jdanov est alors la figure majeure défendant le réalisme socialiste.

9. Andreï Jdanov sur la musique

A la mi-janvier 1948 se tint, au siège du Parti $Comit\acute{e}$ centralducommunistebolchevik à Moscou, une Conférence des musiciens soviétiques à laquelle participèrent plus de 70 compositeurs, chefs d'orchestre, musicaux et professeurs critiquesmusique. La Conférence, après avoir ouvert une discussion sur Topera de V. Mouradéli, « La Grande Amitié », se saisit de l'occasion pour soumettre à examen les problèmes posés par Pétât de développement musiquesoviétique danssonensemble. Dans sondiscoursd'introduction, Andreï Jdanov effectua d'abord une analyse profondément critique du livret de l'opéra, « La Grande Amitié », et mit à nu ce qu'il avait à ses yeux de manifestement erroné au point de vue historique.

Quelques mots sur le livret. Le livret de cet opéra est artificiel et les événements à rendre sont inexacts et faux du point de vue historique.

Voici, brièvement, de quoi il est question. L'opéra est consacré à la lutte livrée pour l'amitié des peuples dans le Caucase du Nord, en 1918-1920. Les peuples du Caucase, dont l'opéra a en vue de montrer des Ossètes, les Lesghiens et les Géorgiens, passent, avec l'aide d'un commissaire envoyé de Moscou, de la lutte contre le peuple russe, en particulier contre les Cosaques, à la paix et à l'amitié avec lui.

Ce qu'il y a d'historiquement faux ici, c'est que ces peuples n'ont jamais été en inimitié avec le peuple russe. Tout au contraire, dans la période historique à laquelle est consacré cet opéra, c'est précisément de concert avec les Ossètes, les Lesghiens et les Géorgiens que le peuple russe et l'Armée rouge battaient les forces de la contre-révolution, jetaient les fondements du pouvoir des Soviets dans le Caucase du Nord et instauraient la paix et l'amitié des peuples.

A l'époque, ce sont les Tchétchènes et les Irigouchis qui faisaient obstacle à l'amitié des peuples.

Donc, en ce temps-là, ce sont les Tchétchènes et les Ingouchis qui semaient la haine entre les nationalités, et voilà qu'au lieu d'eux, on présente au public les Ossètes et les Géorgiens! C'est là une erreur historique grossière; c'est falsifier l'histoire; c'est attenter à la vérité historique.

Bien qu'il soit question dans cet opéra d'une époque fort intéressante, de l'époque de l'instauration du pouvoir des Soviets dans le Caucase du Nord, avec toute la complexité de ses coutumes multinationales et la variété des formes de la lutte de classes, et alors que dans ces conditions cet opéra aurait dû rendre pleinement la vie fertile en événements et les mœurs des peuples du Caucase du Nord sa musique s'est trouvée être très loin de l'œuvre populaire des peuples du Caucase du Nord.

Si les Cosaques paraissent sur la et ils jouent un grand rôle dans scène l'opéra - ni la musique, ni les chants n'ont rien de typique pour les Cosaques, leurs chansons et leur musique. Il en est de même des peuplades de montagnards. Si au cours de l'action on danse une lesghienne, la mélodie ne rappelle en rien les mélodies si connues et si populaires des lesghiennes. Le compositeur, en quête d'originalité, a écrit pour sa lesghienne, une musique peu fastidieuse et beaucoup compréhensible, moins jolie et riche en contenu que la musique populaire ordinaire de la lesghienne. Puis, reprenant la parole au cours de la discussion, Jdanov fit l'intervention suivante :

Permettezmoi d'abord de faire quelques remarques sur le caractère de la discussion qui se déroule ici. L'appréciation générale de la situation dans le domaine de la création musicale se ramène à cette constatation : ça ne va pas fort.

Il s'est exprimé, il est vrai, différentes nuances au cours des interventions. Les uns ont dit qu'elle boitait surtout sous le rapport de l'organisation, ils ont montré l'insuffisance de critique et de l'autocritique et dénoncé les fausses méthodes de direction, particulièrement à l'Union des compositeurs.

D'autres, s'associant à la critique de l'organisation et du régime régnant dans les organisations, ont signalé ce qui va mal dans l'orientation idéologique de la musique soviétique. Les troisièmes ont tenté d'escamoter le caractère aigu de la situation ou de passer sous silence les questions désagréables. Mais de quelque façon qu'aient été exprimées ces nuances, le ton général de la discussion se réduit à constater que ça ne va pas fort.

Je n'ai pas l'intention d'apporter une dissonance ou une « atonalité » dans cette appréciation, quoique l'« atonalité » soit aujourd'hui à la mode. La situation est en effet bien mauvaise. Il me semble qu'elle est pire qu'on ne l'a dit ici.

Je n'ai pas l'intention de nier les résultats obtenus par la musique soviétique. Ils existent, bien sûr, mais si l'on se représente quels résultats nous aurions pu et dû obtenir dans le domaine de la musique, si l'on compare même les succès dans ce domaine avec les résultats obtenus dans d'autres domaines de l'idéologie, il faut avouer qu'ils sont tout à fait insignifiants.

Si l'on prend, par exemple, la littérature, on voit aujourd'hui certaines revues éprouver de véritables difficultés parce qu'elles n'arrivent plus à faire place à tous les manuscrits dignes de publication qu'elles ont en portefeuille. Il semble qu'aucun des orateurs n'ait pu se vanter d'une telle surproduction en musique. Il y a progrès dans le domaine du cinéma ou de la dramaturgie.

Mais dans le domaine de la musique il n'y a pas le moindre progrès sensible.

La musique est en retard, tel est le ton de toutes les interventions. Aussi bien à l'Union des compositeurs qu'au Comité des arts, il s'est créé une situation évidemment anormale. Du Comité des arts on a peu parlé et on ne l'a pas suffisamment critiqué. En tout cas on a parlé notablement plus et de façon plus incisive de l'Union des compositeurs.

Et pourtant, le Comité des arts a joué un rôle de fort mauvais aloi. En se donnant l'air de défendre de toutes ses forces la tendance réaliste en musique, le Comité a favorisé de toutes les façons la tendance formaliste en élevant ses représentants sur le pavois, et par là-même il a rendu possible la désorganisation et l'introduction de la pagaille idéologique dans les rangs de nos compositeurs. En outre, inculte incompétent dans les questions musicales, le Comité s'est mis à la traîne des compositeurs du clan formaliste.

On a comparé ici le Comité d'organisation de l'Union des compositeurs a un monastère ou aux généraux sans armée. Il n'est pas besoin de contester ces affirmations.

Si le sort de la création musicale soviétique se trouve être la prérogative du cercle le plus fermé de compositeurs et de critiques dirigeants, de critiques choisis suivant le principe du soutien des chefs et créant autour des compositeurs une atmosphère enivrante d'adulation, s'il n'y a pas de discussion de travail, si à l'Union des compositeurs s'est instaurée une atmosphère confinée, moisie, où l'on distingue les compositeurs de première et de seconde qualités, si le style dominant dans les conférences de l'Union des compositeurs est le silence respectueux ou les pieuses louanges aux élus, si la direction du Comité d'organisation est coupée de la masse des compositeurs alors on ne peut pas ne pas reconnaître que la situation sur l'« Olympe » musical est devenue menaçante.

Il convient de dire un mot particulier de l'orientation vicieuse de la critique et de l'absence de discussion de travail à l'Union des compositeurs. Du moment qu'il n'y a pas discussion de travail, qu'il n'y a ni critique ni autocritique, il n'y a pas non plus mouvement en avant. La discussion de travail est une critique objective, c'est aujourd'hui devenu indépendante un axiome apparaissent comme la condition la plus importante du progrès créateur.

Là où il n'y a pas critique et discussion de travail, les sources mêmes du mouvement se tarissent, il s'installe une atmosphère de serre, de moisissure et de stagnation, dont nos compositeurs n'ont nul besoin.

Ce n'est point par hasard que les gens qui prennent part pour la première fois à une conférence sur les questions musicales, trouvent étrange que puissent se perpétuer des contradictions aussi irréductibles entre le régime très conservateur qui préside à l'organisation de l'Union des compositeurs, et les idées soi-disant ultra-progressives de

ses dirigeants actuels dans le domaine de l'idéologie et de la création.

On sait que la direction de l'Union a inscrit sur son drapeau des formules prometteuses comme l'appel à l'esprit novateur, le rejet des traditions désuètes, la lutte contre l' « épigonisme », etc.

Mais il est curieux que les mêmes personnes qui veulent paraître très radicales et même ultra-révolutionnaires dans leur programme prétendent rôle créateur. aui destructeurs des canons vieillis que ces mêmes personnes, quand elles prennent part à l'activité de l'Union des compositeurs, se révèlent extraordinairement rétrogrades, imperméables aux nouveautés et changements, conservatrices dans leurs méthodes de travail et de direction, et souvent paient volontiers tribut dans les questions d'organisation aux pires traditions et à l'« épigonisme » tant décrié, cultivant les procédés les plus bornés et éculés quand il s'agit de diriger la vie et l'activité de leur propre groupement.

Comment cela se fait, il est aisé de l'expliquer. Si une phraséologie boursouflée sur les soi-disant tendances nouvelles de la musique soviétique, s'associe a des actes qui ne sont nullement d'avant-garde, cela seul suffit à provoquer un doute légitime sur le caractère progressiste des bases idéologiques sur lesquelles reposent des méthodes aussi réactionnaires.

L'organisation a en toutes choses une grande importance, vous le comprenez parfaitement. Il faut c'est évident, procéder à une sérieuse ventilation dans les organisations de compositeurs et de musiciens, il faut qu'un souffle frais y purifie l'air pour qu'y soient créées des conditions normales au travail créateur.

Mais la question d'organisation, pour

importante qu'elle soit, n'est pas fondamentale. La question fondamentale, c'est l'orientation de la musique soviétique. La discussion qui s'est déroulée ici élude quelque peu le problème et ce n'est pas juste.

Si en musique vous cherchez la phrase musicale claire, de même dans la question de l'orientation de notre musique nous devons chercher à atteindre la clarté.

A la question : s'agit-il de deux tendances en musique ? la discussion apporte une réponse parfaitement nette : oui, c'est précisément de cela qu'il s'agit. Bien que certains camarades aient essayé de ne pas appeler les choses par leur nom et que l'on ait joué partiellement en sourdine, il est clair qu'il y a lutte entre les tendances, que les efforts faits pour remplacer une orientation par une autre sont manifestes.

En même temps une partie de nos camarades a prétendu qu'il n'y avait pas de raison de poser la question de la lutte des tendances, qu'il ne s'était produit aucun changement d'ordre qualitatif, qu'on assistait seulement au développement do l'héritage classique dans les conditions du milieu soviétique.

On a dit qu'il n'y avait aucune révision des fondements de là musique classique et que, par conséquent, il n'y avait pas matière à discussion, qu'il était vain de faire du bruit. Le problème se réduirait tout au plus à des corrections de détail, à des cas isolés d'engouement pour la technique, à des fautes isolées de caractère naturaliste, etc. C'est justement parce que l'on s'est livré à un camouflage de cette nature, qu'il convient de s'étendre plus en détail sur la lutte des deux tendances.

Il ne s'agit évidemment pas

seulement de corrections, il ne suffit pas de dire qu'il y a une gouttière dans le toit du Conservatoire et qu'il faut la boucher et l'on ne peut pas ne pas être d'accord làdessus avec le camarade Chehaline, mais le trou n'est pas seulement dans le toit du Conservatoire ce serait vite réparé ; il s'est formé une brèche beaucoup plus importante dans les fondations mêmes de la musique soviétique.

Il n'y a pas là-dessus deux avis et tous les orateurs l'ont montré : dans l'activité de l'Union des compositeurs le rôle dirigeant est joué aujourd'hui par un croupe limité de compositeurs. Ils'agit des camarades Chostakovitrh, Prokofley, Miaskovski, Khatchatourian, Popov, Kabalevski', Chebaline. Qui voulez-vous encore associer à ces camarades ? (Une voix crie : « Chaporine ». Jdanov poursuit :)

Lorsqu'on parle du groupe dirigeant qui tient tous les fils et toutes les clés du « Comité exécutif des arts » ce sont les noms qu'on donne le plus souvent. Nous admettrons que ces camarades sont les principales figures dirigeantes de la tendance formaliste en musique. Et cette tendance est totalement fausse.

Les camarades sus-nommés ont, eux aussi, pris ici la parole, et déclaré qu'eux aussi étaient mécontents qu'à l'Union des compositeurs il n'y ait pas d'atmosphère de critique, qu'on les loue exagérément, qu'ils sentent certain affaiblissement de leurs contacts avec les cadres de base des compositeurs, avec les auditoires, etc.

Mais pour constater toutes ces vérités, sans doute n'avait-on pas besoin d'attendre un opéra incomplètement ou imparfaitement réussi.

Ces aveux auraient pu être faits beaucoup plus tôt. C'est qu'au fond pour ce groupe dirigeant de nos compositeurs du clan formaliste, le régime qui régnait jusqu'ici dans les organisations musicales n'était, pour modérer mon expression, « point désagréable. » Il a fallu la conférence au Comité central du Parti pour que ces camarades découvrent le fait, que ce régime recèle aussi des côtés négatifs. En tout cas, jusqu'à la Conférence au C.G., aucun d'entre eux n'a jamais proposé de rien changer à l'état de choses existant dans l'Union des compositeurs. Les forces du « traditionalisme » et de l'« épigonisme » agissaient sans défaillance.

On a dit ici que le moment était venu de changer carrément les choses. On ne peut pas ne pas en tomber d'accord.

Pour autant que les postes de commande de la musique soviétique sont occupés par les camarades en question, pour autant qu'il a été démontré que des tentatives pour les critiquer auraient provoqué, comme l'a dit ici le camarade Zakharov, une explosion, une mobilisation immédiate de toutes les forces contre la critique, il faut en conclure que ce sont précisément ces camarades qui ont créé cette insupportable atmosphère de serre, de stagnation et de rapports amicaux, qu'ils maintenant disposés à déclarer indésirables.

Les dirigeants de l'Union des compositeurs ont dit ici qu'il n'y a pas d'oligarchie à l'Union des compositeurs. Mais alors se pose la question: pourquoi s'accrochent-ils tant aux postes de directeurs de l'Union? Le pouvoir les séduit-il pour lui-même?

En d'autres termes, ces gens ont-ils pris l'autorité en mains parce qu'il leur est agréable de détenir l'autorité pour ellemême, ont-ils été atteints d'une telle démangeaison administrative, veulentils simplement jouer aux petits princes comme Vladimir Galitski dans le « Prince Igor »? Ou bien serait-ce que cette domination s'est établie en vue de donner à la musique une orientation déterminée ? Je pense que la première supposition tombe et que la seconde est la bonne.

Nous n'avons pas raison d'affirmer que la direction des affaires de l'Union n'est pas liée à l'orientation. Nous ne pouvons pas adresser une telle accusation disons, à Chostakovitch Par conséquent, si l'on dirigeait, c'était pour orienter.

Effectivement nous avons affaire à une lutte très aiguë, encore que voilée en surface, entre deux tendances.

L'une représente dans la musique soviétique une base saine, progressive, fondée sur la reconnaissance du rôle énorme ioué par l'héritage classique, particulier par les traditions de l'école sur l'association d'un musicale russe, contenu idéologique élevé, de la vérité réaliste, de liens organiques profonds avec le peuple, d'une création musicale chantante, d'une haute maîtrise professionnelle.

La deuxième tendance exprime un formalisme étranger à l'art soviétique, le rejet de l'héritage classique sous le couvert d'un faux effort vers la nouveauté, le rejet du caractère populaire de la musique, le refus de servir le peuple, cela au bénéfice des émotions étroitement individuelles d'un petit groupe, d'esthètes élus.

Cette tendance remplace la musique naturelle, belle, humaine, par une musique fausse, vulgaire, parfois simplement pathologique.

En outre, c'est une particularité de la seconde tendance que d'éviter les attaques de front, de préférer cacher son activité révisionniste sous le masque d'un accord prétendu avec les propositions

fondamentales du réalisme socialiste.

De telles méthodes « de contrebande » ne sont évidemment pas neuves, les exemples du révisionnisme proclamant son accord avec les propositions fondamentales de la théorie révisée, ne manquent pas dans l'histoire. Il est d'autant plus nécessaire de démasquer la véritable nature de cette seconde tendance et le mal qu'elle a fait au développement de la musique soviétique.

Analysons par exemple la question de l'attitude envers l'héritage classique. Les compositeurs en question ont beau jurer qu'ils se tiennent des deux pieds sur le sol de l'héritage classique, il n'y a pas moyen de démontrer que les partisans de l'école formaliste prolongent et développent les traditions de la musique classique.

N'importe quel auditeur dira que les œuvres compositeurs soviétiques du formaliste sont radicalement différentes de la musique classique. La musique classique se caractérise par la vérité et le réalisme, par l'art d'unir une forme éclatante à un contenu profond, d'associer la plus haute maîtrise avec la simplicité la plus accessible. La musique classique en général, la musique classique russe en particulier, ignorent le formalisme et le grossier naturalisme. Ce qui les caractérise, c'est l'élévation de l'idée : car elles savent reconnaître les sources de la musique dans l'œuvre musicale des peuples, elles ont respect et amour pour le peuple, pour sa musique et sa chanson.

Quel pas en arrière font nos formalistes hors de la grand'route de notre histoire musicale lorsque sapant les bases de la vraie musique ils composent une musique monstrueuse, factice, pénétrée d'impressions idéalistes, étrangère aux larges masses du peuple, s'adressant non à des millions de soviétiques mais à quelques unités ou à quelques dizaines d'élus, à une « élite »!

Comme cela ressemble peu à Glinka, à Tchaïkovski, à Rimsky Korsakov, à Dargomyjski, à Moussorgski, qui voyaient le principe de leur œuvre dans leur capacité d'exprimer l'esprit du peuple, son caractère! La volonté d'ignorer les besoins du peuple, son esprit, sa création, signifie que la tendance formaliste en musique a un caractère nettement antipopulaire.

Si chez certains compositeurs soviétiques a cours cette théorie illusoire selon laquelle « on nous comprendra dans cinquante ou cent ans », « si nos contemporains ne peuvent nous comprendre, la postérité nous comprendra », alors c'est une chose simplement effrayante. Si vous êtes déjà accoutumés à cette pensée, une telle habitude est extrêmement dangereuse.

De tels raisonnements signifient qu'on se coupe d'avec le peuple. Si moi écrivain, artiste, littérateur, responsable du Parti je ne cherche pas à être compris de mes contemporains, alors pour qui donc vivre et travailler?

Mais cela conduit au vide spirituel, à l'impasse. On dit que certains critiques musicaux parmi les flatteurs murmurent aux compositeurs, maintenant en particulier, des « consolations » de cette sorte. Mais des compositeurs peuvent-ils entendre de sangfroid de tels conseils, sans traîner les conseillers au moins devant un tribunal d'honneur?

Rappelez-vous comment les classiques répondaient aux exigences du peuple. On oublie déjà chez nous en quels termes lumineux se sont exprimés les « Grands Cinq » [littéralement le « groupe vigoureux », groupe de compositeurs russes du milieu du 19ème siècle, avec comme principaux représentans Balakiriev, Moussorgski,

Borodine, Rimsky-Korsakov, Curz] et le grand critique musical Stassov, leur compagnon, sur le caractère populaire de la musique.

On oublie le mot remarquable de Glinka sur les rapports du peuple et des artistes: « Celui qui crée la musique c'est le peuple, et nous, les artistes, ne faisons que l'arrange ». On oublie que les choryphées de l'art musical n'ont écarté aucun genre, quand ces genres les aidaient à promouvoir l'art musical clans de larges masses populaires.

Mais vous écartez même des genres tels que l'opéra, vous tenez l'opéra pour une œuvre de second ordre, vous lui opposez la musique symphonique instrumentale, pour ne rien dire de votre attitude dédaigneuse envers la musique de chant, la musique chorale ou la musique de concert : vous trouvez honteux de vous abaisser jusqu'à elle et de satisfaire aux exigences populaires.

Cependant, Moussorgski a mis en musique le « Hopak ». Glinka utilisa le « Komarinski » dans l'une de ses meilleures œuvres. Peutêtre faudra-t-il reconnaître le propriétaire foncier Glinka, le fonctionnairesdes Sérov le tsars Stassov gentilhomme étaient plus démocrates que vous.

C'est paradoxal, mais c'est un fait. Vous avez souvent juré vos grands dieux que vous tenez pour la musique populaire ; s'il en est ainsi, pourquoi dans vos œuvres utilisez-vous si peu les mélodies populaires ? Pourquoi se répètent les défauts que critiquait déjà Sérov lorsqu'il montrait que la musique «savante », c'est-à-dire professionnelle, se développait parallèlement et indépendamment de la populaire ?

Est-ce que chez nous la musique symphonique instrumentale se développe en une étroite interaction avec la musique populaire, que ce soit la chanson, la musique de concert ou la musique chorale?

Non, on ne peut le dire. Au contraire, on constate ici indéniablement une rupture qui tient à la sous-estimation par nos symphonistes de la musique populaire. Je rappellerai en quels termes Sérov caractérisait son attitude envers la musique populaire. Je pense à son article La musique des chants de la Russie du Sud où il disait :

« Les chansons. populaires en tant qu'organismes musicaux ne sont absolument pas l'œuvre de talents isolés, mais la production du peuple tout entier; elles sont, par toute leur structure, très différentes de la musique artificielle qui résulte d'une imitation consciente des modèles, qui est le produit de l'école, de la science, de la routine et de la réflexion.

Ce sont les fleurs d'un point donné, apparues comme d'elles-mêmes, poussées dans tout leur éclat sans la moindre prétention d'auteur, et, par suite, elles ne ressemblent guère à ces produits de châssis ou de serres de la composition savante.

C'est pourquoi apparaît le plus clairement en elles la naïveté de la création et (pour reprendre la juste expression de Gogol clans les Âmes mortes) la haute sagesse de la simplicité, grâce essentielle et secret essentiel de toute création artistique.

Comme un lys dans sa splendeur parfaite éclipse l'éclat du brocart et des pierres précieuses, de même la musique populaire, par sa simplicité enfantine, est mille fois plus riche et plus forte que tous les artifices de l'art d'école, préconisés par les pédants dans les conservatoires et les académies musicales. »

Comme tout est bon, juste et fort! Comme l'essentiel est bien saisi : le développement de la musique doit se faire sur la base d'une

action réciproque, d'un enrichissement de la musique « savante » par la musique populaire! Mais de nos articles théoriques et critiques d'aujourd'hui ce thème a presque complètement disparu.

Cela confirme une fois de plus le danger que courent les chefs de file de la musique contemporaine, de se couper du peuple lorsqu'ils renoncent à une source aussi belle de création que la chanson, et la mélodie populaires. Une telle coupure ne peut évidemment être le fait de la musique soviétique.

Permettez-moi de passer à la question des rapports de la musique nationale et de la musique étrangère.

Des camarades ont dit ici avec raison qu'on constate un engouement et même une certaine orientation vers la musique bourgeoise occidentale contemporaine, vers la musique de décadence, et qu'il y a là également un des traits fondamentaux de l'orientation formaliste clans la musique soviétique.

Stassov a fort bien parlé en son temps des rapports de la musique russe avec la musique de l'Europe occidentale, dans son article Ce qui freine le nouvel art russe, où il écrivait :

« II est ridicule de nier la science, la connaissance en quelque domaine que ce soit y compris dans le domaine musical. Mais les jeunes musiciens russes qui n'ont pas derrière eux comme l'Europe, pour les soutenir, une longue chaîne de périodes scolastiques, regardent audacieusement la science en face : ils la vénèrent, utilisent ses bienfaits, mais sans exagération et sans servilité. Ils nient la nécessité de sa sécheresse et de ses excès pédants, ils se refusent à ses jeux gymnastiques auxquels donnent tant d'importance de milliers

d'Européens, et ils ne croient pas qu'il faille humblement végéter de longues années sur ces mystères sacro-saints. »

Ainsi parlait Stassov de la musique classique de l'Europe occidentale. En ce qui concerne la musique bourgeoise contemporaine, qui se trouve en pleine décadence et dégradation, il n'y a rien à tirer d'elle. A plus forte raison sont absurdes et ridicules les manifestations de servilité devant une telle musique.

Si l'on étudie l'histoire de notre musique russe, puis soviétique, on en vient à la conclusion qu'elle a poussé, s'est développée et est devenue une force puissante justement parce qu'elle a réussi à tenir sur ses propres pieds et à trouver ses propres voies de développement, qui lui ont donné la possibilité de mettre à nu la richesse du monde intérieur de notre peuple.

Ceux-là se trompent profondément qui pensent que l'épanouissement de la musique nationale russe, aussi bien que celles des autres peuples soviétiques, signifie un affaiblissement de l'internationalisme dans l'art.

Celui-ci ne naît pas sur la base d'un affaiblissement et d'un appauvrissement de l'art national. Au contraire, l'internationalisme naît là où s'épanouit l'art national. Oublier cette vérité, cela signifie perdre la ligne directrice, perdre son visage, devenir des cosmopolites sans attaches. Seul peut apprécier la richesse musicale d'autres peuples le peuple qui possède une culture musicale hautement développée.

On ne peut pas être un internationaliste en musique, comme en toute autre chose, sans être un véritable patriote de sa patrie. Si à la base de l'internationalisme il y a le respect des autres peuples, on ne peut pas être un internationaliste sans respecter et sans aimer son propre peuple.

Cela, toute l'expérience de l'U.R.S.S. le prouve. Par conséquent l'internationalisme en musique, le respect de l'œuvre des autres peuples, se développent sur la base de l'enrichissement et du

développement de l'art musical national, sur la base d'un épanouissement tel qu'il ait quelque chose à faire partager aux autres sur la peuples, etnon base appauvrissement de l'art national, d'une imitation aveugle de modèles étrangers, et l'effacement des particularités caractère national en musique. Rien de tout cela ne doit être oublié lorsqu'on parle des rapports de la musique soviétique et de la musique étrangère.

Continuons. Quand on dit que la tendance formaliste s'écarte des principes de l'héritage classique, on ne peut pas ne pas parler de l'affaiblissement du rôle de la musique descriptive. On en a déjà parlé ici, mais l'essence du principe de cette question n'a pas été convenablement tirée au clair. Il est parfaitement évident que la musique descriptive tient moins de place ou n'en tient presque plus du tout.

Les choses en sont venues à ce point qu'on est obligé d'expliquer le contenu d'une œuvre musicale nouvelle même après qu'elle a été jouée. Il s'est formé toute une nouvelle profession, celle des commentateurs recrutés par les amis qui s'efforcent d'après leurs conjectures personnelles de déchiffrer après coup, le contenu des œuvres musicales déjà jouées, dont le sens obscur, à ce qu'on dit, n'est pas tout à fait clair, même à leurs auteurs.

Oublier la musique à programme, c'est aussi s'écarter des traditions progressives. On sait que la musique classique russe était, en règle générale, à programme.

On a parlé ici de la volonté d'innover. On a

dit que cette volonté d'innover n'était pas loin d'être le trait distinctif principal de la tendance formaliste ; mais la volonté d'innover n'est pas une fin en soi ; le nouveau doit être meilleur que l'ancien autrement il n'a pas de raison d'être. Il me semble que les tenants de la tendance formaliste utilisent principalement ce petit mot d'innovation aux fins de propagande de la mauvaise musique.

On ne peut pourtant qualifier d'innovation toutes les originalités, toutes les grimaces et toutes les cabrioles en musique. Si l'on ne veut pas se contenter de lancer des mots sonores, il faut se représenter nettement de quel ancien il faut essayer de s'éloigner et vers quel nouveau il faut tendre. Si l'on ne fait pas cela, alors les phrases sur l'innovation en musique ne vont signifier qu'une chose : révision des fondements de la musique.

Cela ne peut signifier que le rejet dé lois et de normes dont on ne peut s'écarter. Et qu'on ne puisse s'en écarter, ce n'est pas là du conservatisme ; et si l'on s'en écarte, ce n'est point faire œuvre de novateur. L'innovation ne coïncide pas toujours avec le progrès.

On tourne la tête à beaucoup de jeunes musiciens avec l'esprit d'innovation comme avec un épouvantai! en leur disant que s'ils ne sont pas originaux, nouveaux, cela signifie qu'ils sont prisonniers des traditions conservatrices. Mais pour autant n'estqu'innovation pas synonyme progrès, la diffusion de telles opinions représente une profonde illusion sinon une tromperie.

Or, « l'innovation » des formalistes n'est même pas nouvelle, car ce nouveau sent la musique bourgeoise décadente de l'Europe et de l'Amérique contemporaines. Voilà où il faut dénoncer les véritables épigones!

Il fut un temps où dans les écoles primaires et secondaires, comme vous vous le rappelez, on s'était engoué de la méthode des «brigades laboratoires» et par le «plan Dalton , selon lesquels le rôle du maître à l'école était réduit au minimum, tandis que chaque élève avait le droit, au commencement de la leçon, de fixer le programme de la classe.

Le maître, en arrivant pour sa leçon, demandait aux élèves : « Qu'estce que nous allons faire aujourd'hui ? » Les élèves répondaient : « Parlez-nous de l'Arctique, parlez-nous de l'Atlantique, parlez-nous de Tchapaïev, parlez-nous du Dnieprostroï ».

Le maître devait se plier à toutes ces exigences. Cela s'appelait la méthode des « brigades laboratoires ». En fait, signifiait aue toute l'organisation l'enseignement était mise sens dessus dessous, puisque les élèves étaient dirigeants et le maître dirigé. Il y avait eu autrefois des (manuels poussiéreux, le svstème de notation sur 5 avait disparu. Tout cela c'était des nouveautés, mais je vous le demande ces nouveautés étaient-elles progressives?

Le Parti, comme on sait, a supprimé ces « nouveautés ». Pourquoi ? Parce que ces « nouveautés » très « à gauche » dans la forme, étaient en fait parfaitement réactionnaires et conduisaient à la liquidation de l'école.

Autre exemple : il n'y a pas si longtemps, a été organisée une Académie des Beaux-Arts. La peinture, c'est votre sœur, une des muses. En peinture, comme vous le savez, les influences bourgeoises furent fortes à un moment donné; elles se manifestaient sans discontinuer sous le drapeau le plus «gauche», se collaient les étiquettes de

futurisme, de cubisme, de modernisme ; « on renversait » « l'académisme pourri », on préconisait l'innovation. Cette innovation s'exprimait dans des histoires de fous : on dessinait par exemple une femme à une tête sur quarante jambes, un œil regardant par ici et l'autre au diable.

Comment tout cela s'est-il terminé? Par un krach complet de « la nouvelle tendance ». Le Parti a pleinement rendu son importance à l'héritage classique de Répine, de Brüllov, de Verechtchaguine, de Vasnetsov, de Sourikov. Avons-nous bien fait de maintenir les trésors de la peinture classique et de mettre en déroute les liquidateurs de la peinture?

Est-ce que la survivance de telles « écoles » n'aurait pas signifié la liquidation de la peinture? Hé quoi, en défendant la tradition classique en peinture, le Comité central s'est-il conduit en «conservateur», s'est-il trouvé sous l'influence du « traditionnalisme », de 1' « épigonisme », etc., etc...? Tout cela ne tient pas debout.

Il en est de même en musique. Nous n'affirmons pas que l'héritage classique est le sommet absolu de la culture musicale.

Si nous parlions ainsi, cela voudrait dire que nous reconnaissons que le progrès s'est achevé avec les classiques. Mais jusqu'à présent les modèles classiques restent insurpassés. Cela veut dire qu'il faut étudier et étudier encore, prendre de l'héritage classique tout ce meilleur dont nous avons besoin pour le développement ultérieur de la musique soviétique.

On parle d'épigonisme et autres balivernes, et avec ces mots-là on effraie la jeunesse pour la détourner d'apprendre auprès des classiques. On lance pour mot d'ordre qu'il faut dépasser les classiques. C'est évidemment excellent. Mais pour les

dépasser il faut commencer par les rattraper, et c'est un stade que vous négligez comme si c'était déjà une étape dépassée.

Mais pour parler sincèrement et exprimer la pensée du spectateur et de l'auditeur soviétiques, ce ne serait pas mal du tout si l'on voyait paraître chez nous un peu plus d'oeuvres ressemblant aux classiques par le contenu et la forme, par l'élégance, la beauté et la musicalité. Si c'est là de l' « épigonisme », eh bien, ma foi, il n'y a pas de honte à être un tel épigone!

Un mot des déviations naturalistes. Il est apparu ici qu'on s'écartait de plus en plus des normes naturelles et saines de la musique. On fait de plus en plus de place dans notre musique à des éléments de grossier naturalisme. Or voici comment il y a quatre-vingt-dix ans Sérov prévenait ses contemporains contre l'attrait d'un naturalisme grossier:

« Dans la nature il y a une infinité de sons différents de nature et de qualité, mais tous ces sons qui en certains cas s'appellent bruit, roulement, fracas, craquement, clapotement, bourdonnement, grondement, tintement, hurlement, grincement, sifflement, parole, chuchotement, bruissement, grésillement, murmure, etc., etc... et en d'autres circonstances ne peuvent s'exprimer par le langage, tous ces bruits ou bien n'entrent pas du tout dans la composition de la langue musicale, ou n'y entrent qu'à d'exception (sons de cloches, de cymbales, triangle, bruits detambour, tambourin, etc...)

« La matière proprement musicale c'est un son d'une qualité particulière. »

N'est-il pas vrai, n'est-il pas juste que le son des cymbales ou le bruit du tambour doit être l'exception et non la règle dans une œuvre musicale? N'est-il pas clair que tout bruit naturel ne doit pas être transporté dans une œuvre musicale? Or combien y a-t-il chez nous d'engouement insolent pour un naturalisme vulgaire qui représente indiscutablement un pas en arrière!

Il faut dire carrément que toute une série d'œuvres contemporaines sont à ce point surchargées de bruits naturalistes qu'elles rappellent, pardonnez l'inélégance de l'expression, soit la fraise de dentiste, soit une périssoire musicale. Simplement ce sont les forces qui manquent, prêtez-y attention! C'est ici qu'on commence à sortir des limites du rationnel, des limites non seulement des émotions humaines normales, mais aussi de la raison de l'homme normal. Il y a, il est vrai, aujourd'hui des « théories » à la mode qui prétendent que l'état pathologique est une forme supérieure de l'humanité et que les schizophréniques et les paranoïaques dans leur délire peuvent atteindre à des hauteurs spirituelles où n'atteindra jamais un homme ordinaire dans son état normal.

Ces « théories » ne sont évidemment pas accidentelles, elles sont très caractéristiques de l'époque de pourriture et de décomposition de la culture bourgeoise. Mais laissons toutes ces « recherches » aux fous, exigeons de nos compositeurs une musique normale, humaine.

Quel a été le résultat de l'oubli des lois et des normes de la création musicale? La musique s'est vengée des efforts faits pour la dénaturer. Quand la musique perd tout contenu, toute qualité artistique, quand elle devient inélégante, laide, vulgaire, elle cesse de satisfaire les besoins pour lesquels elle existe, elle cesse d'être elle-même.

Vous vous étonnez peut-être qu'au Comité central du Parti bolchevik on exige de la musique beauté et élégance. Qu'est-ce qui se passe encore? Eh bien, non, ce n'est pas un lapsus, nous déclarons que nous sommes pour une musique belle et élégante, une musique capable de satisfaire les besoins esthétiques et les goûts artistiques des Soviétiques, et ces besoins et ces goûts ont grandi incroyablement.

Le peuple apprécie le talent d'une œuvre musicale dans la mesure où elle reflète profondément l'esprit de notre époque, l'esprit de notre peuple, dans la mesure où elle est accessible aux larges masses. Qu'estce donc qui est génial en musique ?

Ce n'est pas du tout ce que ne peuvent apprécier qu'un individu ou un petit groupe d'esthètes raffinés ; une œuvre musicale est d'autant plus géniale que le contenu en est plus riche et plus profond, que la maîtrise en est plus élevée, qu'est plus grand le nombre de ceux qui la reconnaissent, le nombre de ceux qu'elle est capable d'inspirer.

Tout ce qui est accessible n'est pas génial, mais tout ce qui est vraiment génial est accessible, et d'autant plus génial que plus accessible aux larges masses du peuple.

A. N. Sérov avait profondément raison lorsqu'il disait : « Contre la beauté vraie en art le temps est impuissant, autrement on n'aimerait plus ni Homère, Dante ou Shakespeare, ni Raphaël, Le Titien ou Poussin, ni Palestrina, Haendel, ou Glück ».

Une œuvre musicale est d'autant plus haute qu'elle fait entrer en résonance plus de cordes de l'âme humaine. L'homme du point de vue de sa perception musicale est une membrane merveilleusement riche, un récepteur travaillant sur des milliers d'ondes on peut, sans doute, choisir une meilleure comparaison et pour l'émouvoir il ne suffît pas d'une seule note, d'une seule corde, d'une seule émotion.

Si un compositeur n'est capable de faire vibrer qu'une ou que quelques-unes des cordes humaines, cela ne suffit pas, car l'homme moderne et surtout le nôtre, l'homme soviétique, se présente aujourd'hui comme un organisme perceptif extrêmement complexe. Si Glinka, Tchaïkovski, Sérov, ont parlé du haut développement du sens musical dans le peuple russe, au temps où ils s'exprimaient ainsi le peuple russe n'avait pas encore une large idée de la musique classique.

Sous le pouvoir soviétique, la culture musicale des peuples s'est extraordinairement développée ; si déjà auparavant notre peuple se distinguait par son sens musical, aujourd'hui son goût artistique s'est enrichi en raison de la diffusion de la musique classique.

Si vous avez laissé s'appauvrir la musique, si, comme il est arrivé dans l'opéra de Mouradéli, ne sont utilisées ni les possibilités de l'orchestre ni les aptitudes des chanteurs, alors vous avez cessé de satisfaire les besoins musicaux de vos auditeurs. Et l'on récolte ce qu'on a semé. Les dont les compositeurs œuvres sont incompréhensibles au peuple ne doivent pas s'attendre à ce que le peuple, qui n'a pas compris leur musique, « s'élève » jusqu'à eux.

La musique qui est inintelligible au peuple, lui est inutile. Les compositeurs doivent s'en prendre, non au peuple mais à eux-mêmes, ils doivent faire la critique de leur propre travail, comprendre pourquoi ils n'ont pas satisfait leur peuple, pourquoi ils n'ont pas mérité son approbation, et ce qu'ils doivent faire pour qu'il les comprenne et approuve leurs œuvres.

Voilà en quel sens il faut réformer votre travail. En outre, vous courez le risque de perdre la musicale maîtrise de votre profession. Si les déviations formalistes appauvrissent la musique, elles comportent encore un autre danger: c'est de ruiner la maîtrise du métier.

A ce propos, il me faut m'attarder sur une erreur très répandue, selon laquelle la musique classique serait plus simple et la moderne plus complexe, musique complication de la technique contemporaine étant considérée comme un pas en avant, étant donné que tout développement va du simple au complexe et du particulier en général. n'est pas vrai que toute complication signifie maîtrise plus grande. Non, pas n'importe laquelle. C'est une profonde erreur que de prendre toute complication pour un progrès.

J'en donnerai un exemple : ou sait que la langue littéraire russe utilise un grand nombre de mots étrangers, on sait comme Lénine se moquait de l'emploi abusif de tels termes, et comme il combattit pour épurer la langue nationale des emprunts qui rengorgeait. La complication de la langue par l'introduction d'un mot étranger, là où il y a la possibilité d'employer un mot russe, n'a jamais passé pour un progrès linguistique.

Par exemple le mot étranger « losung » (mot d'ordre) est remplacé aujourd'hui par le mot russe correspondant [en russe prlzy]; est ce que cela ne constitue pas un pas en avant? Il en est de même en musique.

Sous le masque d'une complication purement extérieure des procédés de composition, se cache une tendance à l'appauvrissement de la musique. La langue musicale devient inexpressive.

On y introduit tant d'éléments grossiers, vulgaires, faux, qu'elle cesse de répondre à sa destination : procurer une jouissance. La signification esthétique de la musique doitelle donc être abolie? Est-ce en cela, dites-moi, que consiste l'innovation? Ou bien la musique devient-elle une conversation du compositeur avec luimême?

Mais alors pourquoi l'imposer au peuple? Cette devient antipopulaire, musique étroitement individualiste et le peuple a le droit de devenir, et devient en effet, indifférent à son destin. Si l'on exige de l'auditeur qu'il loue une musique grossière, inélégante, vulgaire, fondée atonalités, sur des dissonances continuelles, lorsque les consonances deviennent un cas particulier et les fausses notes et leur combinaison la règle, c'est qu'on s'est écarté des normes fondamentales de la musique.

Tout cela pris ensemble, menace la musique de liquidation, tout comme le cubisme et le futurisme en peinture ne représentent pas autre chose qu'une menace de destruction de la peinture. Une musique qui volontairement ignore les émotions humaines normales et ébranle le psychisme et le système nerveux, ne peut être populaire, ne peut être au service de la société.

On a parlé ici d'un engouement unilatéral pour la musique symphonique instrumentale sans texte, Cet oubli de la diversité des genres musicaux n'est pas juste. A quoi il conduit, on peut en juger par l'opéra de Mouradéli. Vous vous rappelez comme les grands maîtres de l'art variaient généreusement les genres.

Ils comprenaient que le peuple demande la diversité. Pourquoi êtes-vous si différents de vos grands ancêtres? Vous êtes autrement insensibles qu'eux qui, occupant les cimes de l'art, écrivaient pour le peuple soli, chœurs et musique d'orchestre.

Parlons de la disparition de la mélodie dans

la musique. La musique contemporaine est caractérisée par l'amour unilatéral du rythme aux dépens de la mélodie. Mais nous savons que la musique ne donne de plaisir que lorsque tous ses éléments la mélodie, le chant, le rythme se trouvent dans une certaine union harmonieuse.

L'attention unilatérale accordée à l'un d'eux aux dépens d'un autre aboutit à détruire l'interaction correcte des divers éléments de la musique, ce qui ne peut évidemment être accepté par une oreille humaine normale.

On se laisse aller aussi à utiliser les instruments en dehors de leur destination propre ; le piano par exemple se change en instrument de batterie. On réduit le rôle de la musique vocale au bénéfice d'un développement unilatéral de la musique instrumentale. La musique vocale elle-même tient de moins en moins compte des normes de l'art vocal.

Pareils écarts par rapport aux normes de Part musical signifient la violation, non seulement des bases fonctionnelles normales du son musical, mais encore des bases physiologiques de l'oreille humaine normale. On n'a malheureusement pas encore assez fouillé chez nous le domaine de la théorie qui traite de l'influence physiologique de la musique sur l'organisme humain.

Et pourtant il faut admettre qu'une musique mauvaise, disharmonique, lèse sans aucun doute l'activité psycho-physiologique régulière de l'homme.

Conclusions. Il faut rétablir pleinement l'importance de l'héritage classique, il faut rétablir une musique humaine normale.

Il faut souligner le danger de liquidation que fait courir à la musique l'orientation formaliste et condamner cette tendance comme une tentative à la Erostrate pour détruire le temple de l'art bâti par les grands maîtres de la culture musicale. Il faut que tous nos compositeurs se transforment et se tournent face à notre peuple. Il faut que tous se rendent compte que notre Parti, qui exprime les intérêts de notre Etat, de notre peuple, ne soutiendra que la tendance saine, progressive de la musique, celle du réalisme socialiste soviétique.

Camarades ! Si la haute dignité de compositeur soviétique vous est chère, vous devez montrer que vous êtes capables de mieux servir votre peuple que vous ne l'avez fait jusqu'ici. Un sérieux examen vous attend. La tendance formaliste en musique a été condamnée par le Parti il y a déjà 12 ans.

Pendant cette période le gouvernement a récompensé de prix Staline nombre d'entre vous, y compris certains qui avaient péché par formalisme. Ces récompenses c'était une avance.

Nous n'estimions pas pour autant que vos œuvres étaient exemptes de fautes, mais nous patientions, attendant que nos compositeurs trouvent en eux-mêmes la force de choisir la vraie route.

Mais maintenant chacun voit que l'intervention du Parti était nécessaire. Le C.C. vous déclare sans ambages que sur la voie choisie par vous notre musique ne s'illustrera pas.

Les compositeurs soviétiques ont deux tâches responsables au plus haut degré. La principale, c'est de développer et de parfaire la musique soviétique. L'autre consiste à défendre la musique soviétique contre l'intrusion des éléments de la décadence bourgeoise.

Il ne faut pas oublier que l'U.R.S.S. Est actuellement l'authentique dépositaire de la

culture musicale universelle, de même que dans tous les autres domaines elle est le rempart de la civilisation et de la culture humaine contre la décadence bourgeoise et la décomposition de la culture.

Il faut s'attendre à ce qu'aux influences bourgeoises venues d'au delà de nos frontières fassent écho des survivances du capitalisme dans la conscience de quelques représentants de l'intelligentsia soviétique, chez qui elles se traduisent par des efforts d'une folle légèreté pour troquer les trésors de la musique soviétique contre les misérables haillons de l'art bourgeois contemporain.

Aussi n'est-ce pas seulement l'oreille musicale, mais aussi l'oreille politique des compositeurs soviétiques qui doit être plus sensible.

Vos liens avec le peuple doivent être plus étroits que jamais. Vous devez tendre à la critique une oreille très attentive. Vous devez suivre les processus qui se développent dans l'art de l'Occident.

Mais votre tâche ne consiste pas seulement à empêcher la pénétration des influences bourgeoises dans la musique soviétique. Votre tâche consiste à confirmer la supériorité de la musique soviétique, à créer une puissante musique soviétique qui s'incorpore ce qu'il y a de meilleur dans le passé de la musique, qui reflète la société soviétique d'aujourd'hui et puisse élever plus haut encore la culture de notre peuple et sa conscience communiste.

Nous, bolcheviks, nous ne rejetons pas l'héritage culturel. Au contraire nous assimilons avec esprit critique l'héritage culturel de tous les peuples, de toutes les époques, pour en saisir tout ce qui peut inspirer aux travailleurs de la société soviétique de grandes actions dans le

domaine du travail, de la science et de la culture. Vous devez aider le peuple en cela : si vous ne proposez pas cette tâche, si vous ne vous y donnez pas tout entiers, avec toute votre ardeur et votre enthousiasme créateurs, alors vous ne remplirez pas votre rôle historique.

Camarades! nous voulons, nous souhaitons passionnément que nous ayons nous aussi nos « Grands Cinq », que nos musiciens soient plus nombreux et plus forts que ceux qui ont jadis étonné le monde par leur talent et fait honneur à notre peuple. Pour être forts il faut que vous rejetiez loin de votre

route tout ce qui peut vous affaiblir et que vous choisissiez les seules armes qui vous aideront à être forts et puissants.

Si vous utilisez à fond l'héritage de la géniale musique classique, et si en même temps vous le développez dans l'esprit des exigences nouvelles de notre grande époque, vous serez les « Grands Cinq » soviétiques. Nous voulons que le retard dont vous souffrez soit dominé aussi rapidement que possible, que vous vous réformiez et vous transformiez en glorieuse cohorte des compositeurs soviétiques, fierté de tout le peuple soviétique.

10.Le Parti Communiste français des années 1930

L'effondrement du Parti Communiste d'Allemagne en raison de sa défaite face au nazisme a rendu difficile la diffusion de la conception du réalisme socialiste en-dehors de l'Union Soviétique. Ce Parti alliait en effet un haut niveau idéologique, une grande base de masses et une présence importante de cadres communistes soit liés aux arts et aux lettres, soit eux-mêmes artistes.

Le Parti Communiste de Tchécoslovaquie était d'une nature similaire, mais lui-même s'est retrouvé dans une situation extrêmement difficile, en raison de l'invasion du pays par l'armée nazie. De fait, dès après 1945, les questions artistiques acquièrent une grande importance en République Démocratique Allemande et en Tchécoslovaquie.

Le cas français représente ici un contremodèle très significatif. Non seulement, il n'y a pas en France d'auteurs développant une tradition proche et parallèle au réalisme socialiste (alors que c'est le cas en Allemagne et en Tchécoslovaquie), mais qui plus est le Parti Communiste français assume des conceptions totalement opposées au réalisme socialiste.

La raison de cela tient à la transformation du Parti Communiste en parti socialdémocrate véritable, à l'opposé de la socialdémocratie française historiquement orientée vers le réformisme. Le Parti Communiste français suivait les consignes de l'Internationale Communiste, il était atteint un progressiste, mais il n'a pas niveau suffisant pour autonome être idéologiquement.

Fut ainsi fondé en mars 1932 une Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, autour de Paul Vaillant-Couturier, Léon Moussinac, Charles Vildrac et Francis Jourdain.

Rassemblant quelques milliers de membres et structure à l'origine en 1935 de la

première Maison de la Culture, fédérant l'Union des Théâtres indépendants de France, la Fédération Musicale Populaire et l'Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires, ainsi que de la Chorale Populaire de Paris, produisant la revue Commune, l'association oscilla cependant entre discours radical verbal puis ouverture libérale au nom de l'antifascisme.

Son salon des peintres révolutionnaires, à Paris en janvier 1934, rassembla des artistes comme Paul Signac, Fernand Léger, André Lhote, Jacques Lipchitz, Frans Masereel, Jean Lurçat, qui tendent nettement vers l'abstraction.

C'était le cas des peintres plus « militants » du mouvement: Edouard Pignon, Francis Gruber, Goerg. Boris Taslitzky, Edmond Küss, Saint-Saens.

On avait la même chose avec les quatre présidents d'honneur de l'Association des peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs de la Maison de la culture: Othon Friesz, Marcel Gromaire, Albert Marquet et Henri Matisse.

On avait la même problématique avec le Congrès international des écrivains pour la défense de la Culture, qui s'est déroulé au Palais de la Mutualité entre le 21 et le 25 juin 1935.

Ce fut un grand succès, avec la présence de nombreux auteurs, dont Gide, Forster, Huxley, Valle-Inclán, Martin Andersen-Nexö, Malraux, Brecht, Heinrich Mann, Aragon, Tristan Tzara, Aleksej Tolstoj, Erenburg, Pasternak, Babel´, Nezval.

Le problème était cependant que des écrivains comme Romain Rolland, André Gide ou André Malraux furent des compagnons de route incapables de s'orienter par rapport au Parti Communiste français, qui n'a aucune analyse de la culture française.

Lorsque Jean Fréville, théoricien du Parti dans le domaine de la culture, expliquait au sujet du congrès que « tous, communistes ou libéraux, marxistes ou idéalistes, les écrivains réunis en congrès ont reconnu que la culture était menacée », il était déjà clairement hors de la démarche du réalisme socialiste, déjà dans la démarche révisionniste du Parti Communiste français avec la « démocratie avancée », etc.

Le résultat fut d'ailleurs chez les artistes l'éparpillement, voire le passage à l'anticommunisme; en réaction, le Parti Communiste Français développera une ligne particulièrement libérale dans les arts, dont l'expression la plus connue est la mise en avant de Pablo Picasso comme le plus grand peintre, le grand compagnon de route, etc.

seule ligne culturelle Communiste français consistait finalement en quelque sorte à une sorte de mot d'ordre de « l'art pour tous. » C'est pour cela que des figures intellectuelles de la revue Commune avaient aisément un parcours petit-bourgeois: Jean Cassou rompt au moment du pacte germano-soviétique (tout comme l'intellectuel bourgeois Paul Nizan) directeur-fondateur du national d'art moderne de Paris, René Crevel n'abandonnera jamais le surréalisme et se suicidera en 1935, etc.

Le réalisme socialiste affirmé en URSS exigeait cependant une position par rapport à tout ce libéralisme dans les lettres et les arts. Pour cette raison eurent lieu les 16 et 29 mai 1936 deux débats sur le réalisme en peinture, organisé par l'égide de la Maison de la Culture, au cinéma Le Matin à Paris, avec Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Louis Aragon, Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, André

Lhote, Jean Labasque, Jean Cassou.

Ces débats furent prolongés par l'exposition « Le réalisme et la peinture » à la galerie Billiet-Vorms en juin 1936, puis d'un nouveau débat, le 30 juin 1936. Mais le réalisme socialiste n'est nullement assumé.

Aragon explique même que : « Il est de fait pourtant qu'à l'heure qu'il est les maîtres de cet art, qui a été l'orgueil et l'honneur de notre pays depuis des siècles, et particulièrement depuis cent années, les maîtres de la peinture en France, hommes sans doute formés dans une période différente, sont dans l'ensemble hostiles au réalisme, ils n'en veulent point entendre parler. »

Il se contente de mettre en avant un réalisme en quelque sorte « critique » : Aragon veut « un réalisme, expression consciente des réalités sociales, et partie intégrante du combat qui modifiera ces réalités. »

Pire encore, Fernand Léger devient une figure essentielle de la conception d'un « populaire », avec toute une théorie d'un « réalisme » sans objet qui aura un très grand succès dans la culture du Parti Communiste français après 1945.

Lors des débats, Fernand Léger affirme un post-impressionnisme « réaliste » :

« C'est l'impressionniste qui a « rompu la ligne. » Cézanne en particulier ; les

modernes ont suivi en accentuant la libération. Nous avons libéré la couleur et la forme géométrique. Ce réalisme nouveau commande entièrement les 50 dernières années, aussi bien dans le tableau de chevalet que dans l'art décoratif de la rue et intérieur. »

Léger a une conception populiste de l'art, censé passer au service du peuple, tout en étant indépendant de lui ; parlant de la classe ouvrière, il dit que : « Elle a droit, sur ses murs, à des peintures murales signées des meilleurs artistes modernes, et si on lui donne le temps et les loisirs, elle saura s'y installer et y vivre elle aussi et les aimer. » L'architecte Le Corbusier soutient cette thèse, estimant qu'en France, avec l'art abstrait, « Le réalisme est au dedans ». Dans la revue Commune, André Malraux résumait ainsi ce point de vue, qui était alors également le sien : « Le marxisme c'est la conscience du social ; la culture c'est la conscience du psychologique. »

Ainsi, lorsque l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires devient en 1935 l'Association Française pour la Défense de la Culture, on comprend qu'on est passé alors d'une position radicale subjectiviste à un réformisme « dur » et populiste.

Il n'y a pas d'analyse dialectique des arts et des lettres, mais un soutien à « l'art » en général et une vision « symétrique » de la lutte des classes.

11.Le Congrès international des écrivains pour la défense de la culture à Paris en 1935

Voici un article de Jean Fréville, résumant ce Congrès en juillet 1935 pour le Parti Communiste français. Le caractère progressiste est évident, tout autant que l'absence de profondeur matérialiste dialectique, de vision d'ensemble.

Le premier congrès international des écrivains pour la défense de la culture qui s'est tenu à Paris du 21 au 25 juin, a réuni des écrivains de 38 pays, quelques-uns des plus grands littérateurs du monde, des penseurs et des artistes qui représentent une élite véritable, celle qui lie son destin au destin de l'humanité.

Pendant cinq jours, ils ont traité des problèmes les plus importants : héritage culturel, humanisme, rôle de l'écrivain dans la société, nature et limite de l'influence des écrivains.

Ces discussions se sont déroulées dans une atmosphère ardente, devant une foule recueillie et passionnée qui emplissait la grande salle du Palais de la Mutualité. C'était la première fois que se réunissait en France un congrès d'écrivains.

Les débats publics, à cette heure et en ce lieu - à l'heure où le fascisme menace de broyer sous sa botte la culture, en ce lieu, le Paris de la Commune de 71 où les traditions révolutionnaires vivent toujours au coeur d'un prolétariat combatif – acquéraient une signification particulière.

Ils signifiaient la volonté des écrivains de ne pas séparer leur destin de ces masses laborieuses accourues pour les entendre et pour saluer ceux en qui elles avaient reconnues leurs porte- parole et leurs guides intellectuels.

Certes, ces écrivains, accourus à Paris de tous les points du globe, n'avaient pas les mêmes conceptions, n'étaient pas arrivés au même point de leur évolution, certains d'entre eux avaient gardé leurs préjugés individualistes.

Mais tous avaient ceci de commun qu'ils étaient passionnément attachés à la culture. au service de l'humanité, au sort des masses laborieuses, et qu'ayant compris le sens de l'évolution humaine ils étaient animés d'une haine profonde contre toute oppression et, avant tout, contre le fascisme.

Car tous, communistes ou libéraux, marxistes ou idéalistes, les écrivains réunis en congrès ont reconnu que la culture était menacée.

Quelles qu'aient été leurs divergences, dont nous nous efforcerons de rendre compte brièvement, tous ils étaient d'accord pour déclarer que cette menace mortelle contre les acquisitions de la culture et contre la pensée progressive venait du fascisme, dernière forme de la régression sociale.

Tous, à quelques rares exceptions près, ils ont proclamé qu'en Union soviétique la pensée libre et l'esprit de recherche, loin d'être bâillonnés et entravés comme dans les pays soumis au fascisme, reçoivent leurs plus grandes possibilités de développement.

La rencontre des écrivains soviétiques qui apportaient avec eux le souffle ardent de l'État prolétarien où se forge parmi les grandioses l'homme exploits nouveau, l'individu complet de l'avenir, et écrivains de l'Occident, représentants des meilleures traditions d'une culture qui se renie dans ce qu'elle a contenu jadis de progressif, eut quelque chose de particulièrement émouvant.

Il semblait que pour la première fois l'élite de la civilisation occidentale, dans la personne de ses écrivains et de ses artistes, abordait, inquiète et ravie, le sphinx prolétarien pour qu'il lui déchiffrât l'énigme de ses destins futurs.

Comme un grand souffle d'air pur, l'humanisme prolétarien balayait les incertitudes, les doutes, les relents de la pensée bourgeoise vieillotte et racornie.

Et lorsque, tour à tour, les plus grands écrivains des États capitalistes, que les nations bourgeoises honorent pour leur talent et parce qu'ils sont les dépositaires des grands secrets de l'art, proclamèrent leur admiration pour l'U.R.S.S., leur indéfectible attachement au prolétariat qui édifie le socialisme, il sembla véritablement, comme dans l'Antoine et Cléopâtre de Shakespeare, que les dieux de l'ancien monde, ceux qui avaient fait sa gloire et sa grandeur, changeaient de camp.

Et cet abandon par eux du vieil univers maudit du capitalisme, sanglant, boueux, miné de tous côtés, prenait à cette heure, à la veille des conflagrations immenses et prochaines, la signification d'une rupture et d'une continuité : rupture avec une société inhumaine qui a mille fois mérité sa mort, continuité par l'apport au jeune prolétariat, victorieux demain, des valeurs intellectuelles qu'il lui appartiendra de recueillir, de transformer, d'approfondir.

Défense de la culture

Dès l'ouverture du congrès, André Gide avait déclaré qu'il s'agissait non d'exercer une propagande quelconque, mais d'étudier les différents aspects des dangers qui menacent la culture et les différentes manières d'y faire face.

« Devant le danger que nous sentons tous, danger qui nous rassemble aujourd'hui, c'est dans ce que les réactions de chaque peuple, et des représentants de ces peuples pourront avoir de plus particulier que tous puiserons l'instruction la plus profitable et la plus générale, parce que la plus simplement et la plus profondément humaine. »

André Gide montre que le véritable individualisme ne peut se réaliser que dans un régime communiste.

« C'est dans une société communiste que chaque individu, que la particularité de chaque individu, peut le plus parfaitement s'épanouir. »

Il le prouve et invoquant la politique des nationalités de l'Union soviétique qui a su favoriser le développement des cultures nationales, les faire revivre, leur donner une liberté complète et un essor prodigieux, alors que le tsarisme « russificateur » foulait aux pieds les allogènes, leur mettait un bâillon sur la bouche et les plongeait dans les ténèbres de l'ignorance.

« Je n'admire rien tant en U.R.S S., a déclaré André Gide, que ce grand souci de protection, de respect des particularités de chaque peuple, de chaque petit Etat compris dans la grande Union soviétique; respect de la langue, des moeurs, des coutumes, de la culture, particulières à chaque petit Etat.

Lequel respect va directement à l'encontre de ce reproche courant fait au communisme et à l'U.R.S.S. de tenter d'égaliser, de niveler et d'uniformiser tous les hommes de l'immense Russie, en attendant de pouvoir opérer sur la terre entière. »

C'est toujours par la base, par le sol, par le peuple, continue Gide, qu'une littérature reprend force et se renouvelle. L'art, en quittant le contact de la vie, devient vite artifice.

Dans le passé, la littérature française, constamment entraînée vers l'artificiel, a repris vigueur au dix-huitième siècle grâce aux grands roturiers, Jean-Jacques Rousseau et Diderot.

Pour les écrivains de droite, la civilisation, c'est l'effort pour substituer l'homme factice à l'homme naturel, la parure et le masque à la nudité. André Gide n'admet pas que l'homme ne puisse se civiliser qu'en montant.

Une civilisation qui se proclame factice et prône une « culture sous vitrine » porte en elle des germes de mort. « Les vrais défenseurs de la culture sont aujourd'hui de l'autre bord, de l'autre côté. »

Qui dit littérature dit communion. Avec qui l'écrivain communie-t-il en régime capitaliste? Les uns demeurent incompris ou oeuvrent pour la postérité, tels Baudelaire, Rimbaud, Stendhal.

« Il me paraît à peu près impossible aujourd'hui, dans la société capitaliste où nous vivons encore, que la littérature de valeur soit autre qu'une littérature d'opposition. »

L'écrivain bourgeois ne peut communier avec sa classe, qu'il est obligé de condamner, ni communier avec le peuple, dans l'état d'abaissement où le maintient le capitalisme. Il n'existe qu'un pays, l'U.R.S.S.. où l'écrivain peut entrer en communion directe avec ses lecteurs. »

André Gide indique que toute oeuvre d'art comportant une résistance vaincue, l'écrivain ne peut se contenter de peindre la réalité qui l'entoure, il doit la précéder, lui ouvrir les voies.

« Seuls les adversaires du communisme, termine André Gide, peuvent voir en lui une volonté d'uniformisation. Ce que nous attendons de lui, et ce que commence à montrer l'U.R.S.S. après une dure période de luttes et de contrainte momentanée en vue d'une libération plus complète, c'est un état social qui permette le plus grand épanouissement de chaque homme, la venue au jour et la mise en vigueur de toutes ses possibilités. »

Et il termine en exprimant son besoin de communion avec une humanité opprimée, contrefaite et souffrante. Après André Gide, l'écrivain anglais Forster dit son dégoût du fascisme et cite quelques exemples caractéristiques d'atteinte à la liberté d'expression dans l'Angleterre capitaliste.

« La liberté en Angleterre est le privilège des gens aisés. Pour l'homme de basse classe ou hors de toute classe — en dehors d'exceptions très rares - elle ne vaut pas une assiettée de poisson et de pommes de terre. »

L'auteur de La Route des Indes se place, en face du fascisme, sur les positions démocratiques, il tient à la conservation et à l'extension des libertés acquises dans son pays. « Peut-être serais-je communiste, si j'étais plus jeune et plus brave, car, dans le communisme, je vois de l'espoir. »

Forster craint pour l'Angleterre le fascisme larvé, ce qu'il appelle un fascisme fabien à évolution lente. « L'esprit de dictature travaillant tranquillement derrière la façade des formes constitutionnelles. »

Héritage culturel et humanisme

Après Forster, ce dernier Mohican du libéralisme, Julien Benda, se plaçant au point de vue traditionnel de l'individualisme bourgeois, oppose ce qu'il appelle la « conception occidentale » de l'art littéraire à la conception communiste.

Pour Benda la conception occidentale croit à l'autonomie de l'activité intellectuelle par rapport à l'activité économique. La conception communiste croit à leur solidarité. La croyance en une activité intellectuelle extérieure et supérieure à l'économique est d'origine grecque.

Du monde gréco-romain elle a passé à l'Eglise qui oppose la vie spirituelle à la vie pratique. Elle constitue l'essence de

l'enseignement des jésuites aui l'ont tranmise eux-mêmes à l'université bourgeoise. Une pareille conception devait donner naissance une littérature particulière, particulière par ses sujets, son ton et la nature du public auguel elle s'adresse.

La conception communiste, se demande l'auteur de la Trahison des Clercs, est-elle une rupture avec la conception occidentale ou en est-elle le prolongement, l'élargissement?

« Lénine est-il en discontinuité avec Montaigne ou en est-il le développement? » Pour Julien Benda, la conception communiste n'est pas un enrichissement de la conception occidentate. Toutes deux sont hétérogènes, l'une s'appuie sur la métaphysique grecque, l'autre est matérialiste; il y a entre elles une différence non pas de degré, mais d'essence.

De la conception communiste naîtra « une littérature entièrement nouvelle et par ses sujets, et par son ton, et par le public auquel elle s'adresse; littérature qui ne sera nullement le prolongement de la nôtre, mais qui en sera quelque chose d'entièrement différent et, en réalité, la négation ».

Contre la conception idéaliste de Julien Benda, pour qui la culture communiste de demain représente la négation de la culture du passé, s'insurge ardemment Jean Guéhenno.

« La révolution russe n'est qu'un cas d'une immense, longue et patiente révolution humaniste qui est en route depuis que l'histoire de l'homme a commencé. Je ne pense pas le moins du monde qu'il y ait lieu d'opposer le marxisme soviétique à l'humanisme et je ne sache pas que Karl Marx ait été autre chose qu'un penseur de l'Occident. »

Le communisme fera la synthèse des acquisitions culturelles des régimes abolis et des nouvelles conquêtes spirituelles de l'humanité libérée de l'exploitation. Tel est l'humanisme prolétarien que salue Paul Nizan.

La culture communiste est à la fois un prolongement et une rupture : elle rompt avec les préjugés religieux et individualistes, mais elle recueille le patrimoine culturel et le fait servir à la réalisation de l'homme intégral. Avec Luppol c'est l'Union soviétique qui prend position dans le débat sur l'héritage culturel.

Dans une intervention d'une grande clarté, il montre la société capitaliste déchirée par la lutte de classes et la littérature, qui la reflète, traversée par des courants contraires. On ne peut juger la littérature de façon abstraite.

Chaque oeuvre participe à une époque donnée, chacune doit être jugée sous l'angle de la perspective historique. Il s'agit de savoir si elle est axée sur l'avenir ou sur le passé.

L'humanisme doit être la mise au service des hommes des progrès de la technique. C'est ce que soutient Luc Durtain, l'auteur de l'Autre Europe. Et il montre le rôle social de la technique qui bouleverse la production et doit améliorer le sort de tous, et non de quelques- uns.

Georges Friedmann développera la même idée quand il proclamera que la machine n'est pas encore libre, qu'elle est encore esclave de l'argent.

Le poète allemand Johannès Becher déclare que la tâche des écrivains est de lutter pour cet humanisme sous le signe duquel s'est réuni le congrès.

L'écrivain américain Waldo Franck montre le désaccord profond que le capitalisme a fait éclater entre l'artiste et le monde réel.

C'est parce que l'art est unité, communion, humanité que l'artiste doit aujourd'hui se rallier à la classe ouvrière qui lui apporte l'amour d'une vie entière et harmonieuse.

Et voici, comme un écho puissant, comme une confirmation éclatante de ces paroles, la grande voix de l'U.R.S.S. qui nous arrive par la bouche des délégués soviétiques : Alexis Tolstoi, Koltzov, Ivanov, Tichonov, Panférov, Pasternak, Ilia Ehrenbourg, Kirchon, admirable pléiade accueillie par de frénétiques acclamations et qui semble apporter avec elle toute l'ardeur, tout l'optimisme rayonnant, toute la volonté créatrice, toute la curiosité de savoir qui soulèvent les masses soviétiques.

Visions grandioses d'une humanité nouvelle, libre et une, délivrée des exploitations et des jougs ancestraux, images frémissantes qui passent en rafales sur l'auditoire.

komsomols, Brigade de étudiantes etétudiants qui travaillent à des rythmes de choc à la construction du métro, turbines du Dniéprostroi, feux pathétiques l'édification socialiste, bouillonnements lyriques qui se prolongent dans la poésie et, dans la littérature... Koltzov, notamment, a montré la grandeur du rôle de l'écrivain en U.R.S.S. Là-bas l'oeuvre littéraire transforme véritablement la vie, l'écrivain est devenu, selon le mot de Staline, « l'ingénieur des âmes ».

Le grand satirique soviétique cite l'exemple d'un kolkhozien propriétaire d'une grande bibliothèque à qui il demanda un jour pourquoi il gardait chez lui tant de livres. « Parce que, répondit son interlocuteur, ce sont des hommes vivants, j'aime les avoir autour de moi, j'apprends chez eux comment vivre. »

Koltzov parle de la satire soviétique. Ce qui,

dit-il, dans notre vie sociale, dans la démocratie prolétarienne, a pris le nom d'autocritique, est devenu satire dans notre littérature.

« Dans les livres et dans les chants naît une nouvelle satire insolente et joyeuse, qui défend la culture et qui combat la honte, la boue et l'esclavage du passé. La classe ouvrière est la dernière classe apparue dans l'histoire, et c'est elle qui rira la dernière. » Panférov, dans un exposé très nourri, parle du réalisme socialiste. Dans le passé, le divorce avec la vie a fait que l'écrivain s'écartait de la réalité vivante pour se réfugier dans la fiction idéaliste.

Le réalisme critique du dix-huitième siècle, l'une des plus grandes conquêtes de l'humanité, a été incapable d'indiquer au monde l'issue permettant à l'homme de sortir de l'impasse où l'histoire l'avait acculé.

Le réalisme socialiste est la méthode de l'époque prolétarienne. Il exige de l'artiste que celui-ci donne une image conforme à la vérité, une image historique concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire.

Ehrenbourg magnifia la littérature soviétique, jaillie de la joie du travail créateur et. faite pour des hommes dont l'individualité entièrement peut s'épanouir. « Nos hommes sont avant tout des hommes, et ensuite des agronomes, des terrassiers ou des chimistes. La littérature ne touche pas précisément telle ou telle parcelle de leur vie, mais tout leur être. Ils peuvent aimer avec force et passion, mais ce sont des hommes qui aiment et non pas des amants professionnels... »

Alors que dans la société capitaliste la place du poète n'est pas prévue et qu'un abîme sépare les hommes du reste de leur vie quand ils lisent un livre, en U.R.S.S. l'union est étroite entre la littérature et l'immense foule des producteurs. « Nous sommes venus ici fiers, non pas de nous-mêmes, mais de nos lecteurs... Nous pouvons dire, sans en rougir, aue nos livres sont des balbutiements, mais que ce sont les balbutiements d'une nouvelle langue des hommes. »

célèbre Le auteur dramatique Kirchon fait un parallèle saisissant entre la décrépitude où est tombé le théâtre dans les pays capitalistes et l'essor théatral en U.R.S.S. C'est que là-bas la classe ouvrière a en mains la direction et le pris développement de la culture.

Le rôle de l'écrivain dans la société

Les magnifiques interventions des écrivains soviétiques ont montré le rôle dévolu à l'écrivain dans la société prolétarienne. Dans la société bourgeoise, et particulièrement dans les États fascistes, l'écrivain doit servir les intérêts de la classe dirigeante.

L'écrivain anglais Aldous Huxley, en parlant des rapports entre écrivains et public, doute de l'influence de la littérature de propagande. L'action exercée par l'écrivain tient moins à ses mérites qu'à un concours de circonstances particulières.

« Voltaire exerça une influence très considérable sur ses contemporains en France et ailleurs; mais cette influence s'exerça en vertu du fait que, grâce à une combinaison particulière de circonstances historiques les classes instruites étaient prêtes à accueillir toutes ses attaques contre la religion organisée et contre les institutions politiques épuisées. »

La littérature de propagande, même quand elle connaît un grand succès, laisse-t-elle des traces durables? « Depuis la guerre, deux ouvrages de propagande, bien écrits et sérieux, ont figuré parmi les plus grands succès de vente. Je fais allusion au livre, de Remarque : A l'Ouest, rien de nouveau et à l'Esquisse de l'Histoire, de H.-G. Wells. En Europe et en Amérique, des millions de gens ont lu la dénonciation allemande de la guerre et le plaidoyer anglais en faveur de l'internationalisme. Avec quels résultats ? Encore une fois, c'est assez difficile à dire. »

Sans doute serait-il vain de croire à la toute-puissance de la démonstration littéraire, ce qui fut l'erreur des rationalistes du dix-huitième siècle. Marx a bouleversé le monde non point parce que Lénine a lu Le Capital, mais parce que les lois de la société capitaliste découvertes par Marx devaient nécessairement un jour susciter à la tête du prolétariat révolutionnaire un Lénine.

En ce sens, l'opinion d'Aldous Huxley, à savoir que « le facteur décisif n'est pas constitué par ce qui est écrit », ne fait qu'exprimer une des conceptions essentielles du matérialisme historique.

L'écrivain jean-Richard Bloch, qui fit l'année dernière un long séjour en U.R.S.S., examine les rapports entre la création littéraire et la société humaine. Il établit d'abord la liaison étroite qui existe entre l'écrivain et son public.

A Moscou. en 1934, au congrès des écrivains soviétiques, Jean-Richard Bloch a insisté sur la liberté dont l'artiste doit jouir et il y a été entendu, ajoute-t-il, au delà de son espérance. A Paris, en 1935, il met en garde l'écrivain contre son penchant à s'attribuer une sorte d'indépendance totale et sans limite. Entre l'écrivain soviétique et la masse, il y a un fluide, il y a une liaison étroite.

En Occident, cette liaison n'exista qu'aux rares moments où la pression des masses obligea les écrivains à renoncer au jeu pur de la technique. Ainsi lors de l'affaire Dreyfus. Il doit en aller de même aujourd'hui, alors que le fascisme menace.

« Nous aspirons désormais, conclut Jean-Richard Bloch, à une alliance durable et permanente, à un accord civilisateur entre le créateur et la masse. »

L'écrivain français Pierre Abraham distingue l'art pour l'art, qui correspondrait selon lui à une société aristocratique, l'art descriptif une société démocratique propre bourgeoise, l'art de propagande particulier aux périodes de crise. Sans doute pourraiton observer que l'art pour l'art a exprimé au siècle dix-neuvième une attitude protestation contre la société bourgeoise avant d'être une idéologie contrerévolutionnaire.

L'art soviétique, selon Pierre Abraham fond ensemble les trois formes d'art qu'il distingue. La lutte contre l'oppression L'écrivain, défenseur de la culture, a un rôle social à remplir. La dictature fasciste lui impose des devoirs urgents.

L'écrivain anglais John Strachey déclare que seul le marxisme découvre les vraies raisons de la crise et donne une analyse exacte du fascisme. Marx et Engels ont été les héritiers et les continuateurs de la culture occidentale.

Deux grands écrivains danois, Karin Michaélis et Martin Andersen Nexo, chaleureusement applaudis, exhortent les écrivains à lutter pour la défense des droits de l'homrne et pour la dignité humaine.

L'écrivain français Pierre Gérôme dénonce le fascisme qui prétend asservir les hommes et enchaîner les pensées. « Pour résister à ce danger, toutes les alliances sont possibles. » Le souci de sauver la culture, menacée par le fascisme destructeur, doit unir dans un

même front de bataille les écrivains marxistes et non marxistes.

Egon Erwin Kisch stigmatise la bassesse de la littérature confectionnée dans les intérêts de la classe dominante et montre comment le reportage peut devenir, en dépeignant la vie des classes opprimées, une arme de lutte dans le combat révolutionnaire.

L'important rapport d'Henri Barbusse sur la nation et la culture est un des points culminants du congrès. L'auteur du Feu étudie avec une grande profondeur ce sujet si vaste et si important. Dans la société capitaliste qui exacerbe les nationalismes agressifs, « les créateurs artistiques sont domestiqués, et les porteurs de lumière ne sont plus bons qu'à des retraites aux flambeaux ».

A ce nationalisme qui étouffe la pensée et enrégimente l'écrivain, Barbusse, dans un raccourci saisissant. oppose la politique de l'Union soviétique qui abolit définitivement les hostilités de nations et de races.

« Il en résulte un surprenant épanouissement des cultures et leur union dans but de harmonique un perfectionnement et d'émancipation générale. Contenant national, contenu humain. »

Dans une éloquente péroraison, Barbusse appelle les écrivains à défendre, en étroite alliance avec les grandes masses des travailleurs, la culture en se servant de leurs armes spécifiques et sans rien aliéner de leur indépendance d'artistes.

Avec le grand écrivain allemand Henrich Mann, le Congrès entendit un réquisitoire ardent, un réquisitoire sévère contre l'hitlérisme. Henrich Mann dénonce la barbarie et la sottise hitlériennes. Un gouvernement qui persécute les écrivains ne mérite pas qu'on prête foi à ses paroles.

Le grand libéral qu'est Henrich Matin proclame que Hitler ne réussira pas à anéantir le marxisme en Allemagne et que dans la lutte qu'il a engagée contre le peuple allemand, il finira par succomber.

Et voici les interventions passionnées des écrivains révolutionnaires d'Allemagne, l'admirable Anna Seghers en tête, Brecht, Klaus Mann, Regler et d'autres, qui, tous, dénoncent les innombrables mensonges de l'hitlérisme, ses crimes monstrueux, sa préparation frénétique de la guerre.

« Il faut arracher, dit Anna Seghers. les biens culturels du pays aux oppresseurs incapables de les gérer. »

« La tâche des écrivains antifascistes, déclare Kantorowicz, c'est d'opposer au fantôme sanglant des écrivains nationalistes la réalité, à leur fureur belliqueuse l'élan créateur, à leur communauté populaire la société socialiste, à leurs sous- officiers le brigadier de choc, à leur impasse l'unique issue : la Révolution. »

L'écrivain américain Michael Gold, en des phrases ardentes, parle de la véritable Amérique, non pas celle des banquiers et des politiciens parasites, mais celle des fermiers pauvres, des ouvriers du textile et des métayers nègres.

Il salue le Paris des luttes révolutionnaires où les ouvriers ont été les précurseurs du grand combat qui se poursuit sous nos yeux, Paris qui fut jadis ce qu'est aujourd'hui Moscou.

La tradition nationale n'est pas celle dont parlent les fascistes, c'est la tradition du peuple et de ses batailles. Pour comprendre ce passé, il faut participer au présent. Il termine en saluant dans le prolétariat l'héritier légitime du vieux monde.

« Ceux qui aiment la culture doivent

reconnaître que seule la classe ouvrière est capable de la maintenir et de la développer. »

Aragon, dans un discours d'une haute tenue, revient au problème de l'héritage culturel. Qu'y a-t-il de vivant à retenir des ceuvres littéraires du passé. C'est ce qu'elles ont contenu de réaliste.

Il faut dégager cette part de réalisme des ténèbres du mysticisme et du mensonge. Seul ce qui exprime la réalité du temps survit.

« Je réclame, s'écrie Aragon, le retour à la réalité, au nom de cette réalité qui s'est levée sur un sixième du globe, au nom de celui qui avait su le premier la prévoir et qui dans le printemps de 1845, à Bruxelles, écrivait : Les philosophes n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter le monde de différentes manières. Il s'agit maintenant de le transformer. »

Longuement applaudi, Vaillant-Couturier appelle à élargir encore le front culturel qui s'est ébauché dans le Congrès.

« Les tâches précisées par la résolution finale du Congrès n'auront de valeur réelle que dans la mesure où le rayonnement du Congrès s'étendra largement au-delà des cercles qui y ont participé. Dans le débat entre la barbarie et la culture se pose pour la culture la question de la conquête de la majorité. C'est la tâche que nous devons entreprendre dès demain si nous voulons que notre oeuvre aboutisse à des résultats concrets et durables. Il y va de l'avenir même de la civilisation. »

En phrases passionnées, le grand écrivain André Malraux rappelle que toute oeuvre d'art est une rencontre avec le temps. Tous les vieux rêves humains, tous les chefs-d'oeuvre du passé ont besoin de nous pour revivre.

« Ils ne sont pas là comme les meubles d'un inventaire après décès, mais comme ces ombres qui attendent avidement les vivants dans les enfers antiques... L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert. »

La Révolution victorieuse recueillera l'héritage culturel du passé et lui restituera sa véritable signification. « Camarades soviétiques, vous avez placé votre Congrès de Moscou sous les portraits des plus vieilles gloires, mais ce que nous attendons de votre civilisation qui les a sauvegardées dans le sang, dans le typhus et dans la famine, ce n'est pas qu'elle les respecte, c'est que grâce à vous, leur nouvelle figure leur soit une fois de plus arrachée. »

La leçon du congrès

Tel fut ce Congrès, sur lequel planèrent les grandes ombres de Gorki et de Romain Rolland et qui se déroula dans une atmosphère d'enthousiasme, renforçant les liens étroits qui unissaient déjà entre eux la plupart des écrivains qui y participèrent.

En se séparant le Congrès décida, pour maintenir une union étroite entre les écrivains décidés de lutter contre la guerre, le fascisme et toutes menaces affectant la civilisation, la création d'une « Association internationale des écrivains pour la défense de la culture », dirigée par un bureau international permanent.

Au cours des débats les points de vue exprimés se sont rapprochés. Un sentiment commun, sans cesse plus précis, s'est emparé des délégués des différents pays.

En écoutant les écrivains allemands et les écrivains soviétiques, ils ont vu

clairement où était le danger et où était le salut. La culture, attaquée par le fascisme, ne peut être sauvée que par la révolution prolétarienne.

La prise de conscience par les écrivains de la menace fasciste est un des résultats les plus évidents du Congrès, et ceux qui tâtonnaient, qui hésitaient, qui cherchaient leur voie ont compris nettement que leur seule alliée était la classe ouvrière, menacée par le même danger et que l'avenir du monde reposait sur les travailleurs.

Voilà le public que ces écrivains cherchaient, souhaitaient, le public qui mettra fin à leur isolement, le public qui les comprendra. Et là aussi, en attirant l'attention du prolétariat sur les écrivains qui se tournent vers lui, le Congrès aura fait une oeuvre considérable et utile.

Il a été un point de ralliement pour tous les écrivains qui, comme l'a dit Gorki, dans son message au Congrès, « sentent comme une injure personnelle l'avènement du fascisme ». Et tous ont compris vraiment, pour reprendre encore les termes de Gorki, que seul comptait l'humanisme du prolétariat qui poursuit le noble but de changer les bases économiques et sociales du monde.

L'Association née du Congrès continuera son oeuvre : la lutte contre le fascisme, la dénonciation de toutes les formes de l'oppression de la pensée humaine. Elle amplifiera l'action des écrivains révolutionnaires. Et à ceux qu'indigne la barbarie fasciste et qui cherchent leur voie, elle montrera que leur place est aux côtés du prolétariat.

12.Le Parti Communiste français des années 1950

Au lendemain de la seconde guerre mondiale

impérialiste, le Parti Communiste français

avait acquis un poids très grand dans la société française; dans les arts et les lettres, il était incontournable, possédant pratiquement l'hégémonie.

Le Parti Communiste français s'appuvait en 1945 sur 500 000 membres. chiffres passant vite à deux millions. La revue mensuelle Cahiers du Communisme diffusait la ligne idéologique, l'Humanité était le quotidien avec également Ce Soir ; il avait un bimestriel intellectuel philosophique du nom de La Pensée, le mensuel littéraire Europe, le mensuel Nouvelle intellectuel La Critique, l'hebdomadaire Les Lettres françaises.

Lié Mouvement Communiste International, par la suite organisé dans le Kominform (Bureau d'information des partis communistes et ouvriers), Communiste français entendait se montrer discipliné, même si ses valeurs restaient culturellement opposés au réalisme socialiste. Cela produire va une contradiction essentielle, précipitant l'avènement du révisionnisme à la française, déjà base étant présente avec l'interprétation opportuniste du Front Populaire.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale impérialiste, le Parti Communiste français considérait ainsi qu'il suffisait de prolonger l'élan national de la résistance pour une imposer la démocratie dans un sens « socialiste ». La bourgeoisie a compris qu'elle avait ici un levier idéologique pour manoeuvrer le Parti Communiste français; elle n'est de plus pas dupe des contradictions avec les positions soviétiques et a compris que le réalisme socialiste représentait un saut idéologique que le Parti Communiste français refusait.

Elle pèse donc de tout son poids pour

l'attaquer, utilisant pour cela anarchistes et trotskystes, pour donner une aura « progressiste » à son entreprise décadente de destruction, qui aboutira à la célébration du théâtre de l'absurde et de l'existentialisme. Elle le fait d'autant plus facilement que de 1939 à 1947, le réalisme socialiste est totalement passé à la trappe chez les communistes français, y compris chez ses prétendus défenseurs.

La poésie de la résistance, aussi subjectivement exemplaire qu'elle ait été, est étrangère aux valeurs du réalisme socialiste et correspond déjà à une interprétation franco-française d'un réalisme « inhérent » à une France rationaliste au patriotisme « progressiste. »

Louis Aragon, le grand théoricien littéraire du Parti Communiste français, avait en apparence soutenu le réalisme socialiste, thématisé à de nombreuses reprises, expliquant entre autres :

« L'expérience des écrivains de l'URSS est pour tous les écrivains véritables une expérience fondamentale pour la littérature de demain. De cette expérience et de l'héritage critiqué du passé, naît la littérature de demain. Nos camarades de l'URSS en ont défini la méthode, le réalisme socialiste. Qu'attendons-nous pour travailler avec cette arme nouvelle ? » (Message au congrès des John Reed Clubs, avril 1935)

De la même manière, Maurice Thorez, au 11e congrès (Au service du peuple de France), expliquait :

« Nous préconisons une littérature optimiste tournée vers l'avenir, exaltant l'effort, la solidarité, la marche vers une société meilleure qui est à bâtir de nos mains et que nous bâtirons. Aux intellectuels désorientés, égarés dans le dédale des interrogations, nous apportons des certitudes, des

possibilités de développement

illimité. Nous les appelons à se détourner des faux problèmes de l'individualisme, du pessimisme, de l'esthétisme décadent et à donner un sens à leur vie en la liant à la vie des autres. Nous les appelons à puiser dans un contact vivifiant avec les masses populaires l'élan et la force qui permettent les œuvres durables. »

Il reprit le thème au XIIe congrès (La lutte pour l'indépendance nationale et pour la paix), en 1950 :

« Nous avons demandé à nos écrivains, à nos philosophes, à nos peintres, à nos artistes, de se battre sur les positions idéologique et politiques de la classe ouvrière. Aux œuvres décadentes des esthéticiens bourgeois, partisans de l'art pour l'art, au pessimisme sans issue et à l'obscurantisme rétrograde "philosophes" existentialistes, formalisme des peintres pour qui l'art pour l'art commence là où le tableau n'a pas de contenu, nous avons opposé un art qui s'inspirerait du réalisme socialiste et serait compris de la classe ouvrière, un art qui aiderait la classe ouvrière dans sa lutte libératrice . »

Mais la vision « nationale » du réalisme n'avait rien à voir avec le réalisme socialiste, et il est dans l'ordre des choses par rapport à sa vision qu'il salua Hugo, « l'Hugo bien vulgaire, cet Hugo qui, dans Les Misérables, a su faire l'apologie de l'argot ; cet Hugo qui se vantait d'avoir mis un bonnet rouge au dictionnaire. »

En 1952, Aragon fait même de Hugo – figure parfaitement détestable sur le plan littéraire et idéologique pour le matérialisme dialectique – le précurseur du réalisme socialiste :

« Les Châtiments, ce n'est pas simplement une œuvre magistrale contre Napoléon III

ou contre Hitler ; c'est avant tout une merveilleuse leçon de réalisme dans la poésie.

Les Châtiments, c'est le déni opposé, une bonne fois pour toutes, aux gens qui croient à l'incompatibilité du réalisme et de la poésie. Les Châtiments ? Je dirai plus ; je dirai quelque chose qui peut choquer certains : c'est la préfiguration dans la poésie, de ce que nos amis soviétiques ont appelé le réalisme socialiste . » (Hugo, poète réaliste, Éditions sociales, 1952)

C'est le principe du « génie français » qui serait en soi universel. Aucun critique littéraire sérieux ne pouvait ne pas voir la nature de cette position; la figure intellectuelle de gauche Roland Barthes, attaquant le réalisme socialiste, constatait avec justesse que la ligne d'Aragon n'était pas conforme aux exigences soviétiques :

« Bien entendu, il faut réserver le cas d'Aragon, dont l'hérédité littéraire est toute différente, et qui a préféré teinter l'écriture réaliste d'une légère couleur dix-huitièmiste, en mélangeant un peu Laclos à Zola » (Le Degré Zéro de l'écriture, 1953).

Une défense apparente du réalisme (dans un sens critique, d'un réalisme « position ») et prenant grand libéralisme pratique : telle était la ligne du Parti Communiste français. Roger Garaudy, intellectuel principal du Parti Communiste français, expliquait benoîtement:

« Un peintre communiste a le droit de peindre comme Picasso. Et il a le droit de peindre autrement. Et un communiste a le droit d'aimer, soit l'œuvre de Picasso, soit celle de l'anti-Picasso. La peinture de Picasso n'est pas l'esthétique du communisme. Celle de Tazlitsky non plus. Ni celle d'aucun autre. »

Pour cette raison, l'affaire Fougeron aura un André certain retentissement. Fougeron (1913-1998)avait rejoint le Parti Communiste français en 1939 et entendait se plier à la discipline du Parti; d'origine ouvrière, résistant, il avait participé à la confection des Lettres françaises

clandestines,

Sa démarche consiste en une sorte de semicubisme semi-réalisme, qui sera appelé « Nouveau réalisme français » et fera de Fougeron le peintre « officiel » du Parti Communiste français au tout début des années 1950.

Parmi ses œuvres, on a les Parisiennes au marché, de 1937-1938.



Lorsqu'en 1948 le militant communiste André Houllier, est tué par la police en collant des tracts reproduisant une affiche de Fougeron, celui-ci réalise Hommage à André Houllier. Voici l'oeuvre, normalement en couleurs avec les trois personnages de gauche formant les couleurs françaises.



Fougeron a en effet réalisé de nombreuses affiches pour le Parti Communiste français. [Voici également Les Paysans Français défendent leur terre.]

Voici peut-être l'oeuvre la plus intéressante d'André Fougeron, Les Nord-Africains aux portes de la ville, de 1953. On remarquera que même lorsque son oeuvre tend au réalisme socialiste,

la dimension naïve l'emporte systématiquement, ce qui est une constante dans la peinture française, qui a la hantise de la démarche photographique.



Voici Le retour du marché, dans un même esprit, représentant là encore le niveau maximum de réalisme socialiste qui sera atteint, et qui est plus proche du réalisme socialiste tel que compris dans les pays de l'Est que du réalisme socialiste compris par les Soviétiques. On a là très clairement un réalisme se voulant critique.



Fougeron a également réalisé une

série de peintures, formant Le Pays des Mines et se considérant comme un « reportage. » Le terme est bien choisi : le Parti Communiste français en est au mieux au niveau du reportage, et certainement pas à celui du réalisme socialiste. [Le troisième tableau que l'on peut voir ici,

avec un combat de coqs typique du Nord de la France, est d'un populisme terrible, à la fois patriarcal et barbare et montre la faiblesse idéologique terrible, une incompréhension de l'éthique communiste.]



Voici *La riposte*, de l'autre peintre phare du Parti Communiste français, Boris Taslitzky (1911-2005). L'oeuvre témoigne de la lutte des dockers port de Boucains (c'est-à-dire de Port-de-Bouc) contre l'embarquement d'armes pour la guerre d'Indochine.



Voici, encore de Boris Taslitzky, La mort de Danielle Casanova (1949, Casanova est morte à Auschwitz), et Manifestation au carreau des mines (1947)





Au sein du Parti Communiste italien, c'est Renato Guttuso qui sera l'équivalent de Fougeron et Taslitzky. Voici La bataille du Ponte dell'Ammireaglio, de 1951.



Renato Guttuso_La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio

En France, on trouve cependant des accompagnateurs largement salués par le Parti Communiste français, comme Fernand Léger (1881-1955). Voici Les constructeurs.



En fait, le Parti Communiste français ne mettra pas longtemps en avant le prétendu Nouveau réalisme français, le liquidant à l'occasion de la « déstalinisation », Aragon se chargeant de liquider Fougeron.

Initialement, Fougeron avait vigoureusement critiqué le portrait de Staline effectué par Picasso et publié dans les Lettres françaises en 1953, mais Thorez prendra le parti d'Aragon et tout ce qui aura été la mise en avant, ne serait-ce que relative, du réalisme socialiste, passe à la trappe.

Aragon attaqua le tableau Civilisation atlantique : « Mais l'invraisemblable ici (...) c'est la peinture même, hâtive, grossière, méprisante, du haut d'une maîtrise que l'on croit posséder une fois pour toutes, la composition antiréaliste, sans perspective vraie, par énumération de symboles, sans lien, sans respect de la crédibilité (...). Il faut dire halte-là à Fougeron » (Les Lettres françaises, 12 novembre 1953).



Inversement, Fougeron savait pertinemment que son œuvre ne correspondait pas au

socialiste, expliquant alors :

« Un tableau comme « Civilisation Atlantique », dans la forme que je lui ai donnée, est impensable en Union Soviétique. Ce qui n'infirme nullement qu'il ne soit pas juste de le faire tel qu'il est, à Paris, en 1953. »

Pourtant, il ne comprenait pas pourquoi son œuvre était critiquée, alors que des peintres comme Picasso, Édouard Pignon, Fernand Léger ... étaient encensés par le Parti Communiste français.

« Fallait-il tenter [Civilisation atlantique] ? Sûrement. Lénine a dit et répété que dans notre domaine, il était indispensable de garantir un certain champ de liberté créatrice, d'initiative personnelle, d'inclination propre à chacun et de parler même de la... fantaisie. »

Fougeron fera cependant son autocritique en 1954, ne restant alors plus qu'un réalisme dans la définition d'Aragon. Ce dernier pourra, par la suite, affirmer « son réalisme » ; faisant référence à l'auteur nationaliste Maurice Barrès, il expliqua finalement :

« La lecture de ce livre fut pour moi un grand coup de soleil, et il n'est pas exagéré de dire qu'elle décida de l'orientation de ma vie. (...) J'ai le regret d'avoir à dire que, pour étroit qu'il soit, le nationalisme de Barrès est plus proche de ce que je ressens, et sans doute de ce que ressent aujourd'hui l'avant-garde ouvrière dans notre pays, que l'internationalisme, disons de M. Guéhenno: car, comme Barrès, les hommes de notre peuple ne sont pas disposés à sacrifier ce qui est national, à une Europe, par exemple, fabriquée par MM. Blum et Churchill, et financée par M. Marshall. » (préface au tome II de l'oeuvre de Maurice Barrès. Ed. Club de l'honnête homme, Paris, 1965) La bourgeoisie a joué un rôle capital dans cette capitulation. En janvier 1952, c'est le chef de file du surréalisme, André Breton, qui attaquait dans la revue Arts avec son article Pourquoi nous cache-t-on le réalisme socialiste?

Aragon répondit dans les Lettres françaises, mais cependant il n'était pas partisan du réalisme socialiste authentique et ne fit donc rien pour le défendre; André Wurmser répondit également candidement : « Toutes ces toiles qui dégoûtent M. Breton, M. Breton ne les connaît pas plus que moi. » Un autre coup fut porté par Albert Camus, dans son Discours de Suède, Conférence du 14 décembre 1957 :

« Pour bien reproduire ce qui est, il faut peindre aussi ce qui sera. Autrement dit, le véritable objet du réalisme socialiste, c'est justement ce qui n'a pas encore de réalité.

La contradiction est assez superbe. Mais après tout l'expression même de réalisme socialiste était contradictoire. Comment, en effet, un réalisme socialiste est-il possible alors que la réalité n'est pas tout entière socialiste? Elle n'est socialiste, par exemple, ni dans le passé ni tout à fait dans le présent. La réponse est simple: on choisira dans la réalité d'aujourd'hui ou d'hier ce qui prépare et sert la cité parfaite de l'avenir.

On se vouera donc, d'une part, à nier et à condamner ce qui, dans la réalité, n'est pas socialiste, d'autre part, à exalter ce qui l'est deviendra. Nous obtenons ou le inévitablement l'art de propagande, avec ses bons et ses méchants, une bibliothèque rose, en somme, coupée, autant que l'art formel, de la réalité complexe et vivante. Finalement, cet art sera socialiste dans la mesure exacte où il ne sera pas réaliste. »

Le Parti Communiste français a été incapable de comprendre et de défendre le

réalisme socialiste, ce qui fut une erreur capitale alors que la question culturelle était aussi capitale en France après 1945.

13. Mao Zedong défenseur du réalisme socialiste

Mao Zedong a exprimé son point de vue sur les arts et les lettres dans les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan, en 1942. Il donne son point de vue dans une réunion qui, selon ses propres termes, ont comme but « de faire en sorte que la littérature et l'art s'intègrent parfaitement dans le mécanisme général de la révolution. »

Quel est son point de vue sur le réalisme socialiste? Mao Zedong dit à ce sujet les choses suivantes :

« Nous sommes pour le réalisme socialiste ; or, là encore, une partie des écrivains et artistes ne sont pas d'accord avec nous, c'est pourquoi le cadre de cette union sera encore plus restreint. Il y aura donc unité sur telle question, lutte et critique à propos de telle autre. »

Et également, dans point de vue exactement similaire aux communistes soviétiques :

« Nous étudions le marxisme afin de considérer le monde, la société, la littérature et l'art du point de vue du matérialisme dialectique et du matérialisme historique, et nullement pour écrire des cours de philosophie en place d'œuvres littéraires et artistiques.

Le marxisme embrasse le réalisme en littérature et en art, mais ne peut se substituer à lui dans la création artistique, tout comme il embrasse la théorie atomique et électronique en physique, mais ne peut se

substituer à elle. Les formules dogmatiques, vides et sèches, détruisent nos dispositions créatrices, et non seulement elles, mais en premier lieu le marxisme lui-même. »

Enfin, il mentionne la littérature soviétique par deux fois. Il cite le roman La Débâcle, d'Alexandre Fadéiev et traduit en chinois par l'illustre écrivain progressiste Lou Sin, grande référence pour Mao Zedong.

Et il explique que l'aspect positif l'emporte dans le réalisme socialiste :

« Depuis toujours la littérature et l'art ont représenté la lumière et les ténèbres dans une proportion égale, juste "moitié-moitié". Il y a beaucoup de confusion dans cette affirmation. Il n'est pas vrai que la littérature et l'art aient toujours procédé ainsi.

De nombreux écrivains de la petite bourgeoisie n'ont jamais découvert la lumière ; leurs œuvres n'ont fait que de révéler les ténèbres, on les a appelées "littérature de dénonciation" ; il y en a qui vont jusqu'à répandre purement et simplement le pessimisme, le dégoût de l'existence.

Par contre, la littérature soviétique, dans la période de l'édification du socialisme, dépeint principalement la lumière. Bien sûr, elle montre aussi des insuffisances dans le travail, des types négatifs, mais uniquement dans le but de faire ressortir la lumière dans l'ensemble du tableau et pas dans la

proportion "moitié-moitié". »

Mao Zedong réaffirme la position du réalisme socialiste selon laquelle les artistes ne sont pas « au-dessus » de la réalité. Il dit :

« Ceux qui se considèrent comme des écrivains révolutionnaires marxistes, et à plus forte raison les écrivains communistes, doivent connaître le marxisme-léninisme ; mais il y a aujourd'hui des camarades qui n'ont qu'une connaissance insuffisante des conceptions fondamentales du marxisme.

Par exemple, l'une de celles-ci est que l'être détermine la conscience, que la réalité objective de la lutte des classes et de la lutte pour le salut de la nation détermine nos pensées et nos sentiments.

Cependant, certains de nos camarades posent le problème à l'envers et affirment qu'en toutes choses il faut partir de « l'amour. »

Or l'amour, dans la société de classes, ne saurait être lui aussi qu'un amour de classe. Mais ces camarades sont à la recherche d'un amour au-dessus des classes, de l'amour dans l'abstrait, comme d'ailleurs de la liberté dans l'abstrait, de la vérité dans l'abstrait, de la nature humaine dans l'abstrait, etc. Cela montre qu'ils ont subi une forte influence bourgeoise.

Il faut liquider totalement cette influence et se consacrer sincèrement à l'étude du marxisme-léninisme. Les travailleurs littéraires et artistiques doivent apprendre l'art de créer, cela va de soi ; mais le marxisme-léninisme est une science que tous les révolutionnaires doivent étudier, et les écrivains et artistes ne font pas exception. »

En disant que les écrivains et les artistes « ne font pas exception », Mao Zedong se situe parfaitement dans la conception du réalisme socialiste. La grande question est alors : quelle est la position de Mao Zedong quant à la question de l'héritage ?

Mao Zedong, également ici, exprime le point de vue du réalisme socialiste. Il dit :

« Ce qui est dirigé par la bourgeoisie ne peut appartenir aux masses populaires. Ceci, bien entendu, est aussi vrai pour la littérature et l'art nouveaux, éléments de la culture nouvelle.

Nous devons recueillir le riche héritage et maintenir les meilleures traditions de la littérature et de l'art chinois et étrangers, mais pour les mettre au service des masses populaires.

Nous ne refusons nullement d'utiliser les formes littéraires et artistiques du passé : entre nos mains, refaçonnées et chargées d'un contenu nouveau, elles deviennent elles aussi propres à servir la révolution et le peuple. »

Mao Zedong connaissait le réalisme socialiste soviétique et le défendait.

14. Mao Zedong affine la définition

Mao Zedong connaissait le réalisme socialiste, d'une manière correcte, à la différence des communistes de France. Et de la même manière, il a réussi à l'expliquer dans les conditions concrètes de la Chine en pleine guerre civile.

Il apporte ici une compréhension plus approfondie du réalisme socialiste. Voici comment il formule la théorie du reflet au cœur du réalisme socialiste :

« La littérature et l'art révolutionnaires sont donc le produit du reflet de la vie du peuple dans le cerveau de l'écrivain ou de l'artiste révolutionnaire. La vie du peuple est toujours une mine de matériaux pour la littérature et l'art, matériaux à l'état naturel, non travaillés, mais qui sont en revanche ce qu'il y a de plus vivant, de plus riche, d'essentiel.

Dans ce sens, elle fait pâlir n'importe quelle littérature, n'importe quel art, dont elle est d'ailleurs la source unique, inépuisable. Source unique, car c'est la seule possible ; il ne peut y en avoir d'autre.

Certains diront : Et la littérature et l'art dans les livres et les œuvres des temps anciens et des pays étrangers ? Ne sont-ils pas des sources aussi ?

A vrai dire, les œuvres du passé ne sont pas des sources, mais des cours d'eau; elles ont été créées avec les matériaux que les auteurs anciens ou étrangers ont puisés dans la vie du peuple de leur temps et de leur pays. Nous devons recueillir tout ce qu'il y a de bon dans l'héritage littéraire et artistique légué par le passé, assimiler d'un esprit critique ce qu'il contient d'utile et nous en servir comme d'un exemple, lorsque nous créons des œuvres en empruntant à la vie du peuple de notre temps et de notre pays

les matériaux nécessaires.

Entre avoir et ne pas avoir un tel exemple, il y a une différence : la différence qui fait que l'œuvre est élégante ou brute, raffinée ou grossière, supérieure ou inférieure et que l'exécution en est aisée ou laborieuse.

C'est pourquoi nous ne devons pas rejeter l'héritage des anciens et des étrangers ni refuser de prendre leurs œuvres pour exemples, fussent-elles féodales ou bourgeoises. Mais accepter cet héritage et le prendre en exemple ne doit jamais suppléer à notre propre activité de création, que rien ne peut remplacer.

Transposer et imiter sans aucun esprit critique les œuvres anciennes et étrangères, c'est, en littérature et en art, tomber dans le dogmatisme le plus stérile et le plus nuisible.

Les écrivains et artistes révolutionnaires chinois. les écrivains et artistes promettent doivent aller parmi les masses; ils doivent se mêler pendant une longue période, sans réserve et de tout cœur, à la masse des ouvriers, des paysans et des soldats, passer par le creuset du combat, aller à la source unique, prodigieusement riche et abondante, de tout travail créateur, pour observer, comprendre, étudier analyser toutes sortes de gens, toutes les classes, toutes les masses, toutes les formes palpitantes de la vie et de la lutte, tous les matériaux bruts nécessaires à la littérature et à l'art.

C'est seulement ensuite qu'ils pourront se mettre à créer. Si vous n'agissez pas ainsi, votre travail sera sans objet, vous appartiendrez à ce genre d'écrivains ou d'artistes qui ne le sont que de nom et dont Lou Sin, dans son testament, recommandait vivement à son fils de ne jamais suivre l'exemple.

Bien que la vie sociale des hommes soit la seule source de la littérature et de l'art, et qu'elle les dépasse infiniment par la richesse vivante de son contenu, le peuple ne s'en contente pas et veut de la littérature et de l'art. Pourquoi?

Parce que, si la vie comme la littérature et l'art sont beaux, la vie reflétée dans les œuvres littéraires et artistiques peut et doit toutefois être plus relevée, plus intense, plus condensée, plus typique, plus proche de l'idéal et, partant, d'un caractère plus universel que la réalité quotidienne.

Puisant leurs éléments dans la vie réelle, la littérature et l'art révolutionnaires doivent créer les figures les plus variées et aider les masses à faire avancer l'histoire. »

Les termes employés par Mao Zedong sont ceux du réalisme socialiste soviétique ; il en affine cependant la formulation, dans une grande clarté.

Et comme la Chine n'est pas encore socialiste, Mao Zedong formule la question du réalisme socialiste dans son rapport à la révolution – ce que les communistes n'ont pas réussi en France.

Mao Zedong appelle les artistes à suivre le mouvement de transformation de la réalité portée par la classe ouvrière. Il l'explique de la manière suivante :

« Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou

indépendamment d'elle.

La littérature et l'art prolétarien font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme disait Lénine, "une petite roue et une petite vis du mécanisme général de la révolution".

Aussi le travail littéraire et artistique occupe-t-il dans l'ensemble de l'activité révolutionnaire du Parti une position fixée et bien définie ; il est subordonné à la tâche révolutionnaire assignée par le Parti pour une période donnée de la révolution.

Rejeter cela, c'est glisser inévitablement vers le dualisme ou le pluralisme, ce qui en substance aboutirait à ce que voulait Trotski : "une politique marxiste et un art bourgeois".

Nous ne sommes pas d'accord avec ceux qui donnent à la littérature et à l'art une importance tellement exagérée qu'elle devient une erreur, mais nous ne sommes pas d'accord, non plus, avec ceux qui sous-estiment leur importance.

La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle. La littérature et l'art révolutionnaire font partie de l'ensemble de la cause de la révolution, dont ils constituent une petite roue et une petite vis.

Certes, au point de vue de la portée, de l'urgence et de l'ordre de priorité, ils le cèdent à d'autres parties encore plus importantes, mais ils n'en sont pas moins une petite roue, une petite vis du mécanisme général, une partie indispensable à l'ensemble de la cause de la révolution. La révolution ne peut progresser et triompher sans la littérature et sans l'art, fussent-ils parmi les plus simples, parmi les plus

élémentaires. »

15.Les conseils et critères de Mao Zedong

Mao Zedong, dans les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan, donne des indications pratiques, dans le cadre du front de lutte anti-japonais. Il aborde toujours lecôté pratique : comment dans les bases rouges faut-il aborder la question du rapport entre l'art et les artistes ?

Voici comment Mao Zedong formule ses conseils aux artistes:

« Nos écrivains et artistes ont pour tâche leur propre travail de création, mais leur premier devoir est de comprendre les gens et de les connaître à fond.

Or, qu'en a-t-il été à cet égard de nos écrivains et artistes jusqu'à présent ? Je dirais qu'ils ont manqué de connaissance et de compréhension ; ils ont été semblables à ces "héros qui ne savent où manifester leurs prouesses".

Quelle est la connaissance qui leur manquait ? Celle des gens. Nos écrivains et artistes ne connaissaient bien ni leur sujet ni leur public et parfois ceux-ci leur restaient même complètement étrangers.

Ils ne connaissaient pas les ouvriers, les paysans et les soldats, ni leurs cadres. Quelle est la compréhension qui leur manquait ? Celle du langage, c'est-à-dire qu'ils ne comprenaient pas bien le langage riche et vivant des masses.

Nombre d'écrivains et d'artistes demeurent coupés des masses et mènent une existence vide ; le langage du peuple ne leur est évidemment pas familier ; aussi écrivent-ils dans une langue insipide, le plus souvent truffée d'expressions fabriquées, ni chair ni poisson, à cent lieues du langage du peuple. Beaucoup de camarades aiment à parler du "style des masses"; mais que signifie l'expression "style des masses"? Elle signifie que les pensées et les sentiments de nos écrivains et artistes doivent se fondre avec ceux des larges masses d'ouvriers, de paysans et de soldats.

Pour réaliser cette fusion, il faut apprendre consciencieusement le langage des masses ; si celui-ci vous est en grande partie inintelligible, comment pouvez-vous parler de création artistique ? »

Mao Zedong, dans son appel à l'autocritique, raconte sa propre douloureuse expérience :

« Si vous voulez que les masses vous comprennent, si vous voulez ne faire qu'un avec elles, vous devez trouver en vous la volonté de vous soumettre à une refonte longue et même douloureuse. A ce propos, je peux vous faire part de mon expérience sur les transformations de mes propres sentiments.

Je suis un homme qui est passé par l'école et j'y avais acquis les habitudes d'un étudiant ; devant la foule des étudiants qui n'auraient pu porter quoi que ce soit sur leurs épaules ou dans leurs mains, j'aurais cru manquer de dignité en faisant le moindre travail manuel, comme par exemple de porter moi-même mes bagages sur l'épaule.

En ce temps-là, il me semblait que seuls les

intellectuels étaient propres, et que, comparés à eux, les ouvriers et les paysans étaient plus ou moins sales. Je pouvais porter les vêtements d'un autre intellectuel parce que je pensais qu'ils étaient propres, mais je n'aurais pas voulu mettre les habits d'un ouvrier ou d'un paysan, car je les trouvais sales.

Devenu révolutionnaire, je vécus parmi les ouvriers, les paysans et les soldats de l'armée révolutionnaire et, peu à peu, je me familiarisai avec eux, et eux avec moi. C'est alors, et alors seulement, qu'un changement radical s'opéra dans les sentiments bourgeois et petits-bourgeois qu'on m'avait inculqués dans les écoles bourgeoises.

J'en vins à comprendre que, comparés aux ouvriers et aux paysans, les intellectuels non rééduqués n'étaient pas propres ; que les plus propres étaient encore les ouvriers et les paysans, plus propres, malgré leurs mains noires et la bouse qui collait à leurs pieds, que tous les intellectuels bourgeois et petits-bourgeois. Voilà ce que j'appelle se refondre, remplacer les sentiments d'une classe par ceux d'une autre classe. »

Voici enfin comment Mao Zedong formule la question très importante de l'évaluation d'une œuvre, selon un double critère. Mao Zedong explique :

littéraire « La critique etartistique comporte deux critères : l'un politique, l'autre artistique. Selon le critère politique, est bon tout ce qui favorise la résistance au Japon et l'unité du peuple, tout ce qui exhorte les masses à la concorde et à l'union des volontés, tout ce qui s'oppose à la régression et contribue au progrès ; est mauvais, par contre, tout ce qui ne favorise pas la résistance au Japon et l'unité du peuple, tout ce qui sème la discorde et la division au sein des masses, tout ce qui s'oppose au progrès et nous ramène en arrière.

Mais sur quoi devons-nous nous baser, en dernière analyse, pour discerner le bon du mauvais, sur les intentions (les désirs subjectifs) ou sur les résultats (la pratique sociale)? Les idéalistes mettent l'accent sur les intentions et ignorent les résultats ; les partisans du matérialisme mécaniste mettent l'accent sur les résultats et ignorent les intentions.

En opposition avec les uns comme avec les autres, nous considérons, à la lumière du matérialisme dialectique, les intentions et les résultats dans leur unité. L'intention de servir les masses est inséparable du résultat qui est d'obtenir l'approbation des masses ; il faut qu'il y ait unité entre les deux.

Est mauvais ce qui part d'intentions inspirées par l'intérêt personnel ou par celui d'un groupe restreint ; est mauvais également ce qui est inspiré par l'intérêt des masses, mais n'aboutit pas à des résultats approuvés par les masses, utiles aux masses. Pour juger des désirs subjectifs d'un auteur, c'est-à-dire pour juger si l'auteur est guidé par des intentions justes et bonnes, nous ne devons pas nous référer à ses déclarations, mais à l'effet de ses actes (principalement de ses œuvres) sur les masses de la société.

La pratique sociale et ses résultats sont le critère permettant de contrôler les désirs subjectifs ou les intentions.

Notre critique littéraire et artistique doit être étrangère au sectarisme, et, compte tenu du principe général de l'union dans la lutte contre le Japon, nous devons admettre l'existence d'œuvres littéraires et artistiques reflétant les vues politiques les plus variées. Mais en même temps notre critique doit rester inébranlable sur les positions de principe ; il faut soumettre à une critique

sévère et condamner toutes les œuvres littéraires et artistiques contenant des vues antinationales, antiscientifiques, antipopulaires, anticommunistes, car, tant par les intentions que par les résultats, ces œuvres, si l'on peut les appeler ainsi, sabotent l'union dans la résistance au Japon.

Selon le critère artistique, tout ce qui est à un niveau artistique relativement élevé est bon ou relativement bon ; tout ce qui est à un niveau artistique relativement bas est mauvais ou relativement mauvais.

Bien entendu, ici également, il faut tenir compte de l'effet produit par l'œuvre sur la société. Il n'y a guère d'écrivain ou d'artiste qui ne trouve belles ses propres œuvres, et notre critique doit permettre la libre compétition des œuvres d'art les plus variées ; mais il est indispensable de les soumettre à les seloncritique juste critères scientifiques de l'art, de façon qu'un art situé à un niveau relativement bas s'améliore progressivement et atteigne un niveau relativement élevé, et qu'un art qui ne répond pas aux exigences de la lutte des larges masses finisse par les satisfaire.

Il existe donc deux critères - l'un politique, l'autre artistique ; quel est le rapport entre eux ? Il est impossible de mettre le signe égal entre la politique et l'art, de même qu'entre une conception générale du monde et les méthodes de la création et de la critique artistiques.

Nous nions l'existence non seulement d'un critère politique abstrait et immuable, mais aussi d'un critère artistique abstrait et immuable ; chaque classe, dans chaque société de classes, possède son critère propre, aussi bien politique qu'artistique.

Néanmoins, n'importe quelle classe, dans n'importe quelle société de classes, met le critère politique à la première place et le artistique à la seconde. bourgeoisie rejette toujours les œuvres littéraires et artistiques du prolétariat, quelles que soient leurs qualités artistiques. De son côté, le prolétariat doit déterminer son attitude à l'égard d'une œuvre littéraire ou artistique du passé, avant tout d'après la position prise dans cette œuvre vis-à-vis du peuple, et selon que celle-ci a eu ou non, dans l'histoire, une signification progressiste. Certaines productions, foncièrement réactionnaires sur le plan politique, peuvent présenter en même temps quelque valeur artistique. Plus une œuvre au contenu réactionnaire a de valeur artistique, plus elle est nocive pour le peuple, et plus elle est à rejeter.

Le trait commun à la littérature et à l'art de toutes les classes exploiteuses sur leur déclin, c'est la contradiction entre le contenu politique réactionnaire et la forme artistique des œuvres.

Quant à nous, nous exigeons l'unité de la politique et de l'art, l'unité du contenu et de la forme, l'unité d'un contenu politique révolutionnaire et d'une forme artistique aussi parfaite que possible.

Les œuvres qui manquent de valeur artistique, quelque avancées qu'elles soient au point de vue politique, restent inefficaces. C'est pourquoi nous sommes à la fois contre les œuvres d'art exprimant des vues politiques erronées et contre la tendance à produire des œuvres au "style de slogan et d'affiche", où les vues politiques sont justes mais qui manquent de force d'expression artistique. Nous devons, en littérature et en art, mener la lutte sur deux fronts. »

Mao Zedong a ainsi assumé théoriquement le réalisme socialiste, il l'a reprécisé et il l'a formulé concrètement dans le cadre de la révolution chinoise, le processus théorie – pratique étant naturellement dialectique

dans le rapport entre la pensée de Mao Zedong et la Chine.

16. 7 leçons chinoises

Le

Lors de la publication du Compte-rendu de la camarade Jiang Jing des causeries sur le travail littéraire et artistique, il est fait mention en notes de précisions pour les personnes lisant cet ouvrage quant à des positions erronées dans les lettres et les arts. Les voici, étant très instructives quant aux déviations possibles par rapport au réalisme socialiste.

« (1) La théorie affirmant qu'il convient d'« écrire la vérité » est une théorie révisionniste en matière de création littéraire.

Hou

Feng

contre-révolutionnaire

préconisait d' « écrire la vérité » et il était soutenu dans ce sens par Feng Hsiué-feng. Inspirés par des motifs inavouables, ces gens mettaient l'accent sur l'importance d' « écrire la vérité. » Derrière le paravent de ce slogan, ils s'opposaient à ce que la littérature et l'art socialistes aient un caractère de classe reflétant une tendance politique.

Et ils s'opposaient à ce que la littérature et l'art servent à éduquer le peuple dans l'esprit du socialisme. Ils se complaisaient à fouiner dans les coins obscurs de la réalité socialiste et à faire les poubelles de l'histoire.

En prônant la prétendue théorie d' « écrire la vérité », ils ne visaient qu'à dépeindre la radieuse société socialiste sous un jour particulièrement sombre.

(2) La théorie de la « large voie du

réalisme » a été lancée par certains éléments antiparti et antisocialistes des milieux littéraires et artistiques, qui, s'opposant aux Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan du président Mao Zedong, prétendaient qu'elles étaient dépassées et qu'il fallait ouvrir une autre voie plus large.

Telle est la nature de la « large voie du réalisme » avancée par Tsin Tchao-yang et autres.

A leurs yeux, la voie la plus juste et la plus large, celle de servir les ouvriers, paysans et soldats, était encore trop étroite, elle n'était qu'un « dogme stagnant », elle avait « tracé devant les gens un petit sentier immuable ». Ils préconisaient que les auteurs écrivent ce que bon leur semble selon « leur propre expérience de la vie, leur éducation et leur tempérament ainsi que leur individualité artistique » et que, s'écartant l'orientation de servir les ouvriers, paysans et soldats, ils cherchent à se donner « un champ de vision infiniment large permettant de développer l'initiative créatrice. »

(3) La théorie de l'« approfondissement du réalisme. »

A l'époque où il préconisait de « peindre des personnages moyens », Chao Tsiuan-lin présenta une thèse dite de l'« approfondissement du réalisme. »

Cette thèse demandait aux écrivains de révéler « les choses anciennes » qui pèsent sur les masses populaires et de résumer « le fardeau moral qui, depuis des millénaires, pèse sur le paysans individuels », créant ainsi des images de « personnages moyens » ayant un caractère complexe.

Cette thèse demande aux écrivains de se donner des sujets « ordinaires », susceptibles de faire « voir les grandes choses à travers les petites » et « saisir le vaste monde à travers un grain de riz. »

Selon lui, les œuvres littéraires ne sont réalistes que lorsqu'elles décrivent des « personnages moyens » en proie à des conflits internes, lorsqu'elles résument « le fardeau moral qui, depuis des millénaires, pèse sur les paysans individuels » et lorsqu'elles dépeignent leur « douloureux passage » de l'économie individuelle à l'économie collective.

Ainsi seulement, le réalisme « s'approfondira ». En revanche, exalter l'héroïsme révolutionnaire des masses populaires, en donner des images héroïques, cela n'est ni vrai, ni réaliste.

L' « approfondissement du réalisme » est une marchandise directement importée du réalisme critique bourgeois et donc une théorie littéraire réactionnaire à l'extrême.

(4) La théorie de l'opposition au « rôle décisif du sujet » est une idée littéraire artistique antisocialiste.

Parmi les zélés propagateurs de cette opinion figurent notamment Tien Han et Hsia Yen. Dans le choix et le traitement d'un thème, un écrivain prolétarien doit avant tout considérer si celui-ci va dans le sens des intérêts du peuple.

Si l'on choisit et traite un certain thème, c'est pour contribuer à l'épanouissement de tout ce qui est prolétarien et à l'élimination de tout ce qui est bourgeois et c'est pour encourager les masses à suivre fermement la voie socialiste.

Les théoriciens de l'opposition au « rôle décisif du sujet » considéraient ces vues correctes comme des règles draconiennes qu'il « faut éliminer complètement ». Sous prétexte d'élargir la gamme des thèmes littéraires, ils préconisaient de rompre avec « les canons révolutionnaires » et de se rebeller contre « la juste voie de la guerre. » Ils soutenaient qu'il avait été trop question de révolution et de lutte armée dans notre cinéma et qu'on ne pourrait faire du nouveau qu'en rompant avec ces canons et en trahissant cette juste voie.

Certains proposaient d'écrire sur la « sympathie humaine », l'« amour de l'humanité », les « petites gens » et les « petites choses. »

En fait, tous ces points de vue constituent des tentatives pour que la littérature et l'art s'écartent de la voie de servir la politique prolétarienne.

(5) La théorie des « personnages moyens » est une vue erronée dont Chao Tsiuan-lin, qui fut l'un des vice-présidents de l'Association des Écrivains chinois, a été le principal promoteur.

Entre l'hiver de 1960 et l'été de 1962, il formula à maintes reprises cette opinion. Il calomniait la grande majorité des paysans pauvres et des paysans moyens de la couche inférieure en les présentant comme des personnages « moyens » hésitant entre le socialisme et le capitalisme.

Il considérait que les œuvres littéraires devaient faire plus de place à ces « personnages moyens ». Son but était de répandre un sentiment de scepticisme et d'irrésolution face au socialisme et en même temps de faire obstruction à la peinture de héros de l'époque socialiste dans les œuvres littéraires et artistiques.

(6) La théorie de l' « opposition à

l'odeur de la poudre. »

La littérature du révisionnisme moderne s'étend avec complaisance sur les horreurs de la guerre et répand « la philosophie de la survie à tout prix » et le capitulationnisme afin de paralyser la volonté de lutte des peuples et de répondre aux besoins de l'impérialisme. Ces dernières années, dans notre pays aussi il s'est trouvé des gens pour clamer sans cesse que notre littérature sentait trop la poudre, que la scène de notre théâtre n'était qu'un hérissement de fusils et que cela était inesthétique.

Ceux-là recommandaient aux écrivains de rompre avec les « canons révolutionnaires » et de se rebeller contre « la juste voie de la guerre ». L'opposition à une littérature répandant l'« odeur de la poudre » est en fait un reflet du courant révisionniste dans les cercles littéraires et artistiques de notre pays.

(7) La « synthèse de l'esprit de l'époque » est une théorie absurde antimarxiste-léniniste dont Tcheou Kou-tcheng se fit le représentant. Celui-ci niait que l'esprit de l'époque fût celui qui pousse celleci dans sa marche en avant et que le représentant de cet esprit fût la classe avancée qui donne son impulsion à cette même époque.

Il soutenait que l'esprit de l'époque ne peut être que la « synthèse » des « diverses idéologies des diverses classes » où confluaient « toutes sortes d'esprits pseudo-révolutionnaires, non révolutionnaires et même contre-révolutionnaires ».

La « synthèse de l'esprit de l'époque » n'est donc rien d'autre que la théorie tout à fait réactionnaire de la « réconciliation de classe ».

17. Jiang Jing sur la révolution de l'opéra de Pékin

Dans A propos de la révolution de l'opéra de Pékin, la grande révolutionnaire chinoise Jiang Jing formule la position réaliste socialiste concernant cet opéra, dans les conditions concrètes chinoises.

« Je tiens tout d'abord à vous féliciter pour ce festival, première campagne pour la révolution de l'opéra de Pékin. Vous avez tous fourni un labeur considérable. Les résultats en sont prometteurs et auront probablement une profonde influence.

Désormais, on met en scène des opéras de Pékin à thème révolutionnaire contemporain, mais chacun s'en fait-il la même idée? Je crois qu'il serait prématuré de l'affirmer.

Il faut avoir une confiance inébranlable dans la réalisation d'opéras de Pékin sur des thèmes révolutionnaires contemporains.

Il serait inconcevable que les ouvriers, paysans et soldats, créateurs véritables de l'histoire et seuls maîtres de notre pays socialiste dirigé par le Parti communiste, n'aient pas une place prédominante à la scène

Nous devons créer une littérature et des arts qui protègent la base économique socialiste de notre pays. Au moment où l'on ne distingue pas clairement l'orientation, tous nos efforts doivent tendre à la dégager. A titre de renseignement, je citerai deux chiffres, deux chiffres qui n'ont pas laissé de

me surprendre.

Voici le premier chiffre : on évalue à trois mille environ, le nombre de compagnies théâtrales dans l'ensemble du pays (abstraction faite des troupes amateurs ou sans licence). Elles comprennent environ 90 troupes professionnelles de théâtre moderne, plus de 80 ensembles artistiques et plus de 2 800 compagnies qui montent divers genres d'opéras.

Les empereurs, rois, généraux, ministres, damoiseaux, damoiselles et autres génies malfaisants, règnent sur l'opéra, tandis que les compagnies de théâtre moderne, plutôt que de dépeindre les ouvriers, paysans et soldats, montent le plus souvent des pièces « célèbres », « étrangères » ou « à thèmes anciens », tant et si bien que la scène du théâtre moderne est, elle aussi, occupée par les Chinois et les personnages étrangers des époques révolues.

Le théâtre est un moyen d'éduquer le peuple, mais à l'heure actuelle, nos scènes sont encombrées d'empereurs, de rois, de généraux, de ministres, de damoiseaux et de damoiselles, d'un fatras d'idées féodales et bourgeoises. Un tel état de choses ne peut protéger notre base économique, il risque, au contraire, d'exercer un rôle de sape sur elle. Le second chiffre : il y a plus de six cents millions d'ouvriers, paysans et soldats dans notre pays, tandis que les propriétaires fonciers, riches, paysans contrerévolutionnaires, mauvais éléments, droitiers et éléments bourgeois ne sont qu'une poignée.

Qui faut-il servir? Cette poignée d'individus ou plus de six cents millions d'hommes?

Cette question ne doit pas retenir l'attention des seuls communistes, mais celle de tous les travailleurs patriotes de la littérature et des arts. Ce sont les paysans qui cultivent les céréales que nous mangeons; ce sont les ouvriers qui tissent les vêtements que nous portons et qui construisent les maisons que nous habitons; ce sont les soldats de l'Armée populaire de libération qui assurent pour nous la défense nationale en montant une garde vigilante, mais nous ne les portons pas à la scène!

Puis-je vous demander quelle position de classe on adopte ainsi et où se trouve cette « conscience » d'artiste dont on parle tant?

La représentation d'opéras de Pékin à thème révolutionnaire contemporain n'est pas un travail de tout repos et vous connaîtrez des revers, mais si vous gardez présents à l'esprit les chiffres que je viens de citer, vous parviendrez à éviter ces revers ou du moins à en rencontrer le moins possible.

Pourtant, si vous deviez en rencontrer, cela n'aurait guère d'importance; la marche de l'histoire est toujours sinueuse, mais jamais la roue de l'histoire ne reculera.

Pour nous, l'opéra sur des thèmes révolutionnaires contemporains doit refléter la vie réelle au cours des quinze années qui ont suivi la fondation de la République populaire de Chine et créer des types de héros caractéristiques de notre époque.

C'est notre tâche primordiale, mais cela ne signifie pas que nous refusons les opéras historiques. Les pièces historiques révolutionnaires représentaient une proportion non négligeable du programme de ce festival; nous avons besoin d'opéras historiques révolutionnaires décrivant la vie et les luttes du peuple avant la fondation de notre Parti.

De plus, nous devons instituer des modèles dans ce domaine et produire des pièces historiques en conformité avec le point de vue du matérialisme historique qui puissent, par leur thème ancien, servir l'époque actuelle.

Bien entendu, ce travail doit être entrepris à la condition préalable qu'il ne gêne pas l'accomplissement de la tâche principale : la représentation de la vie actuelle et de l'image des ouvriers, paysans et soldats.

Nous n'avons pas l'intention de rejeter toutes les pièces traditionnelles. A l'exception des pièces présentant des fantômes et de celles prônant la capitulation et la trahison, de bons opéras traditionnels pourront encore être montés.

Mais ces derniers n'auront qu'une audience négligeable si l'on ne procède pas à un travail d'arrangement et de révision attentif. Je me suis rendue systématiquement au théâtre depuis plus de deux ans et un examen profond des acteurs et du public m'a poussée à conclure que le travail d'arrangement et de révision des pièces traditionnelles est nécessaire, sans pouvoir toutefois remplacer la tâche principale.

Mais comment se mettre à la tâche? Je pense que la question clé est celle du livret. En effet, sans livret, avec les seuls metteurs en scène et acteurs, on ne parviendrait pas à réaliser de mise en scène ni à présenter une quelconque pièce.

Certains disent que le livret est la base de la production théâtrale, en quoi ils ont parfaitement raison et c'est pourquoi nous devons mettre l'accent sur la création.

Au cours des dernières années, et en particulier dans le domaine de l'opéra de Pékin, la création théâtrale était distancée par la réalité de la vie.

Les librettistes étaient peu nombreux et l'expérience de la vie leur faisait défaut. Dans ces conditions, il est normal qu'aucune bonne pièce n'ait été créée.

Pour résoudre le problème de la création, il faut réaliser la triple association de la

direction, des artistes professionnels et des masses populaires.

J'ai étudié récemment le processus de création de la pièce La grande muraille de la mer de Chine méridionale et je me suis aperçue qu'il était exactement celui que je viens d'indiquer.

Tout d'abord, la direction a formulé un sujet; les auteurs de la pièce entreprirent alors de se familiariser, et cela à trois reprises, avec la vie du milieu en question. Ils participèrent même à une opération militaire d'encerclement d'agents ennemis.

Puis, après la première rédaction de la pièce, eut lieu une discussion à laquelle participèrent de nombreux dirigeants de la garnison de Canton; enfin, après les répétitions, on sollicita le jugement de divers milieux afin d'améliorer la pièce.

De cette manière, en consultant sans cesse autrui, et en apportant de constantes améliorations à son travail, cette équipe parvint à produire une très bonne pièce, reflétant la lutte dans sa réalité actuelle en un laps de temps relativement court.

Le Comité municipal du Parti de Changhaï porte une grande attention au problème de la création; le camarade Keh King-che s'en occupe personnellement. Dans toutes les localités, il faut charger des cadres compétents de stimuler le travail de création.

On ne peut guère compter produire des livrets directement pour l'opéra de Pékin dans un avenir rapproché. Cependant, il faut désigner dès à présent des camarades qui auront à faire ce travail. Ils apprendront tout d'abord les rudiments de leur art, puis ils iront acquérir quelque expérience de la vie. Ils pourront commencer par écrire des pièces brèves, pour passer graduellement à la création d'opéras complets. Les pièces

courtes, à la condition d'être bien écrites, sont également précieuses.

Il faut former des forces neuves pour le travail de création, leur faire prendre contact avec le monde réel; ainsi, en trois à cinq ans, elles s'épanouiront et obtiendront de fructueux résultats.

La transposition est également un bon moyen d'obtenir de nouvelles pièces. La transposition demande un choix prudent. Il faut voir tout d'abord si la tendance politique est bonne ou non, puis si la pièce s'adapte aux possibilités de la troupe.

En procédant à la transposition, il importe d'analyser soigneusement l'œuvre originale et d'en souligner les qualités sans chercher à leur apporter des modifications superflues, tandis que les faiblesses doivent être corrigées.

Deux points demandent une attention particulière dans la transposition de divers genres d'opéras en opéras de Pékin; d'une part, il importe que l'adaptation réponde aux caractéristiques de l'opéra de Pékin en ce qui concerne le chant et l'acrobatie.

Les paroles des chants doivent répondre aux variations rythmiques de la musique vocale de l'opéra de Pékin et il faut en adopter la langue caractéristique, sinon les acteurs ne pourraient chanter.

D'autre part, il n'est pas nécessaire de faire trop de concessions aux acteurs.

Un opéra doit avoir un clairement défini, être d'une structure rigoureuse et les personnages doivent avoir du relief. Il ne faut jamais que l'intérêt de la pièce se disperse et se perde parce que l'on aura voulu confier de belles tirades à chacun des principaux protagonistes.

L'opéra de Pékin est un art outré, de plus, il a toujours dépeint les temps anciens et les gens qui y vivaient. C'est pourquoi il est relativement aisé, dans l'opéra de Pékin, de camper des personnages négatifs et il se trouve d'ailleurs des gens pour apprécier grandement cela.

D'autre part, il est très difficile de créer des personnages positifs, mais nous devons néanmoins créer des figures de héros révolutionnaires d'avant-garde.

Dans le livret initial de la pièce La Montagne du Tigre prise d'assaut, réalisée à Changhaï, les caractères négatifs avaient beaucoup de relief, tandis que les personnages positifs étaient d'une grande fadeur.

La direction accorda un soin particulier à cette question et cet opéra fut remarquablement amélioré.

A présent, la scène où paraît l'ermite Ting-ho a été supprimée. On n'a pour ainsi dire pas touché au rôle du « Vautour », le chef des bandits (l'acteur chargé de ce rôle joue très bien), mais comme les personnages positifs Yang Tse-jong et Chao Kien-po ont été mis en relief, les personnages négatifs ont perdu de leur importance.

Il existe des opinions divergentes au sujet de cette pièce; il serait bon d'en discuter. Chacun doit considérer sa position. Prenezvous position pour les personnages positifs ou pour les personnages négatifs?

Il paraît que certains s'opposent encore à la description de personnages positifs; cette position n'est pas correcte. Les honnêtes gens sont toujours en majorité, non seulement dans un pays socialiste comme le nôtre, mais également dans les pays impérialistes, où le peuple travailleur constitue la majorité de la population.

De même dans les pays révisionnistes, où les révisionnistes ne sont qu'une minorité.

Il est important que nous donnions une image artistique des révolutionnaires d'avant-garde afin d'éduquer et de galvaniser le public et de l'entraîner dans la marche en avant. Notre but, en créant des opéras sur des thèmes révolutionnaires contemporains est essentiellement d'exalter les personnages positifs.

La pièce Sœurs héroïques de la steppe, réalisée par la troupe d'opéra de Pékin du Théâtre artistique de Mongolie intérieure est excellente. Le librettiste écrivit la pièce sous l'impulsion d'une émotion révolutionnaire, provoquée par les exploits des deux petites héroïnes.

Toute la partie centrale de la pièce est très émouvante, mais l'auteur manquait encore d'un contact suffisant avec la vie, d'autre part, il produisit cette œuvre dans des délais extrêmement brefs, sans avoir le temps d'en ciseler toute la matière et il s'ensuit que le début et la fin ne sont pas très satisfaisants. Aussi a-t-on l'impression de voir une belle peinture dans un cadre de bois grossier.

Il y a encore un point sur lequel cette pièce mérite d'attirer l'attention, c'est qu'il s'agit d'un opéra de Pékin destiné aux enfants.

Bref, cet opéra repose sur une base solide et c'est une bonne œuvre. J'espère que son auteur se plongera plus profondément dans la vie réelle du peuple et qu'il fera de son mieux pour parfaire son œuvre.

A mon avis, nous devons respecter les fruits de notre travail et ne pas nous en désintéresser.

Certains camarades en effet se refusent à apporter des modifications à un travail déjà terminé, mais cette attitude les empêche de produire de meilleures réalisations.

Dans ce domaine, Changhaï nous fournit un bon exemple; c'est parce que les artistes de Changhaï se sont montrés disposés à apporter modification sur modification au livret original que La Montagne du Tigre prise d'assaut a pu être ce qu'elle est actuellement.

Ainsi, les œuvres présentées à l'occasion de ce festival devront encore être améliorées, sans pour autant que l'on rejette ce qui était valable de manière inconsidérée.

En conclusion, je souhaite que chacun consacre une part de son énergie à se faire l'élève des autres, afin de tirer profit de ce festival; les résultats pourront ensuite être présentés au grand public sur toutes les scènes du pays. »

18.Une grande révolution qui touche l'Homme dans ce qu'il a de plus profond

L'un des aboutissements de la compréhension de la question des arts et des lettres est bien sûr la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne.

Voici l'éditorial du Quotidien du peuple du 2 juin 1966 expliquant celle-ci, avec un titre éloquent : « Une grande révolution qui touche l'Homme dans ce qu'il a de plus profond. »

« La Chine se trouve aujourd'hui, après la prise du pouvoir par le prolétariat, dans une ère nouvelle de grandes transformations, dans une situation nouvelle, où la révolution socialiste gagne en profondeur, et au milieu du flot impétueux de la grande révolution culturelle socialiste qui touche l'homme dans ce qu'il a de plus profond.

La révolution et le mouvement d'éducation socialistes qui gagnent pas à pas en profondeur, amènent inévitablement la question de la révolution culturelle prolétarienne au premier plan.

Et, inévitablement, votre attitude vis-à-vis de celle-ci révélera si vous êtes authentiquement avec la révolution socialiste, si vous faites semblant de l'être ou si vous êtes contre elle.

La question touche l'homme dans ce qu'il a de plus profond, c'est-à-dire jusqu'à sa conception du monde, et c'est donc la question de savoir si c'est la conception prolétarienne du monde ou la conception bourgeoise qui domine en lui. C'est une lutte entre deux conceptions antagonistes du monde.

Celles-ci, la conception du monde du prolétariat et celle de la bourgeoisie, sont,

telles deux armées se faisant face dans la bataille, engagées dans une lutte qui doit se terminer immanquablement par la victoire de l'une sur l'autre. Tu m'écrases ou je t'écrase. Le vent d'Est l'emporte sur le vent d'Ouest, ou l'inverse. Il n'est pas d'autre issue.

Le Parti et le président Mao Zedong nous ont appris à nous armer avec la conception prolétarienne du monde, à transformer le monde subjectif en même temps que le monde objectif.

Mais les représentants de la bourgeoisie et les « savants et autorités » bourgeois s'acharnent à nous attirer dans le bourbier de la conception bourgeoise du monde et à miner les fondements du socialisme.

Face à l'ennemi juré, nous devons nous rallier autour du grand étendard de la pensée de Mao Zedong et combattre résolument et impitoyablement ces représentants de la bourgeoisie et ces « savants et autorités » bourgeois qui sont antiparti et antisocialistes.

C'est seulement en les combattant résolument et en abattant radicalement les vents funestes bourgeois que nous pourrons nous libérer de l'influence de l'idéologie, des traditions et de la force de l'habitude bourgeoises, passer avec succès le test capital qu'est pour nous la révolution socialiste et avancer à pas de géant dans la large voie de la révolution socialiste.

Il est faux d'affirmer qu'il n'existe pas de contradictions dans la société socialiste; cela va à rencontre du marxisme-léninisme et est en désaccord avec la dialectique.

Comment pourrait-il ne pas y avoir de

contradictions?

Il y en aura toujours, dans mille ans, dix mille ans, voire cent millions d'années. La terre serait-elle détruite et le soleil se seraitil éteint qu'il en existerait encore dans l'univers.

Chaque chose est en contradiction, lutte et changement. C'est cela le point de vue marxiste-léniniste. L'essence même du marxisme est critique et révolutionnaire. Il a pour base la critique, la lutte et la révolution. Et c'est cela seul qui fait progresser continuellement notre cause socialiste.

Le président Mao nous a souvent rappelé, par le dicton: « L'arbre préfère le calme, mais le vent continue de souffler », que la lutte des classes est un fait objectif, indépendant de la volonté de l'homme.

La bourgeoisie tente tous les jours de nous influencer et de nous corrompre. La lutte actuelle a été entièrement provoquée par les représentants de la bourgeoisie. Ils l'ont, par ailleurs, préparée depuis de longues années et n'ont cessé de la mener.

Le voudrions-nous, que nous ne pourrions l'éviter. La lutte est la vie même. Si vous ne combattez pas, vous serez assailli; si vous ne frappez pas, vous serez frappé; si vous ne détruisez pas, vous serez détruit. C'est un combat à mort entre classes. Y perdre la vigilance, c'est se mettre en danger.

Le président Mao a dit: « ... tout en reconnaissant que dans le cours général du développement historique le matériel détermine le spirituel, l'être social détermine la conscience sociale, nous reconnaissons et devons reconnaître l'action en retour du spirituel sur le matériel, de la conscience sociale sur l'être social, de la superstructure sur la base économique. »

L'idéologie bourgeoise demeure très

puissante et continue d'exercer une immense influence dans notre pays. La question de savoir qui, du prolétariat ou de la bourgeoisie, l'emportera dans le domaine de l'idéologie n'est pas encore réglée.

Nous devons vouer toute notre attention à l'idéologie et à la superstructure, nous préoccuper des travaux théoriques, académiques, littéraires et artistiques, etc., afin de consolider les positions idéologiques du prolétariat, de renforcer la dictature du prolétariat et d'affermir la base économique du socialisme.

Les représentants de la classe bourgeoise renversée continuent de vouer toute leur attention à l'idéologie et à la superstructure, à se préoccuper des travaux théoriques, académiques, littéraires et artistiques, etc.

Sur le front culturel, ils se sont beaucoup démenés pour que notre théâtre soit dominé par les empereurs et les rois, les généraux et les ministres, les lettrés et les courtisanes, les personnages d'autres temps et d'autres pays, ils ont fait de la propagande antiparti et antisocialiste pour préparer l'opinion publique à un retour au capitalisme.

Nous ne devons jamais considérer notre lutte contre eux comme une simple « polémique sur le papier », sans aucun effet sur la situation générale.

Ce sont précisément un certain nombre d'intellectuels révisionnistes du cercle Petofi qui ont servi de troupes de choc dans l'affaire hongroise. Tout comme le vent qui annonce la tempête, c'était là le prélude à leur vaine tentative de restauration contre-révolutionnaire.

L'âpre lutte de classe que nous menons actuellement sur le front idéologique et culturel est donc une lutte qui cherche à briser, sur le plan idéologique, tous les complots de restauration du capitalisme, à

extirper les racines mêmes de l'idéologie révisionniste, à renforcer la dictature du prolétariat et à défendre la pensée de Mao Zedong. Cette lutte doit se terminer par notre victoire; elle doit être victorieuse et elle le sera.

Nous devons accorder la plus grande importance au rôle que joue l'idéologie, au rôle de l'idéologie prolétarienne et socialiste, au rôle du marxisme-léninisme, au rôle de la pensée de Mao Zedong.

Ne pas accorder d'importance au rôle que joue l'idéologie serait pour nous, communistes, faire preuve d'un matérialisme vulgaire, mécaniste.

Nous devons soulever l'enthousiasme du peuple par la grande pensée de Mao Zedong et notre grande et juste cause, afin qu'il élargisse son horizon, regarde vers l'avenir et aille fermement de l'avant!

Le peuple chinois est décidé à se débarrasser de l'influence que les traditions des classes exploiteuses et la force de l'habitude exercent sur lui depuis des millénaires, et à se débarrasser de l'influence de l'impérialisme.

Lorsqu'il en sera débarrassé, il s'affirmera comme une force puissante et jouera un rôle considérable.

Nous devons élever notre conscience communiste et développer consciemment l'idéologie communiste. Nous devons être des révolutionnaires conséquents et non les hésitants. Nous devons lever haut, à jamais, le grand drapeau rouge de la pensée de Mao Zedong, balayer tous les génies malfaisants et poursuivre jusqu'au bout la grande révolution culturelle prolétarienne. »

