

Joanna TEKLIK  
Université Adam Mickiewicz, Poznań

## LE REALISME NOUVEAU ET L'ESTHETIQUE ENGAGEE DE L'APRES-GUERRE FRANÇAIS ET ITALIEN

L'esthétique réaliste avec sa vocation totalisante constitue le support idéal de la transcription des événements liés à l'actualité. Le roman fondé sur le principe de vraisemblance, celui qui représente la réalité, l'organise et l'interprète, peut devenir, plus qu'un autre genre littéraire, l'expression des idées de l'auteur, transmises par le narrateur ou les personnages. Ceci dit, l'auteur est toujours engagé en quelque sorte, puisque son récit traduit une vision orientée du monde, située et concrète, déterminant en même temps la construction des protagonistes, ainsi que les techniques narratives employées. Or, l'écrivain est engagé, au sens plein du terme, lorsqu'il refuse d'être impartial à l'égard du réel représenté. Il construit ainsi sa vision d'une manière lucide, réfléchie et sa démarche implique une réaction de la part du lecteur. Il n'est pas forcément question de le pousser à épouser l'opinion de l'auteur et adhérer par exemple à une doctrine ou à un parti, mais éveiller tout d'abord son esprit critique et l'inciter à l'action.

Après 1945, cette conception de l'engagement est très répandue dans les milieux littéraires français et italiens, et les amène par conséquent à transformer de façon remarquable la technique du réalisme classique. Celui-ci, sous l'influence des facteurs sociopolitiques, donne naissance à ses deux avatars principaux : le réalisme socialiste (France) et le néo-réalisme (Italie), sans pourtant oublier l'apport du réalisme objectif qui inspire les écrivains des deux côtés des Alpes, en revitalisant considérablement leur œuvre<sup>73</sup>.

Ceci dit, malgré la guerre froide, dans le roman français et italien de l'époque se rejoignent les influences soviétiques et américaines (communisme et capitalisme)<sup>74</sup>. Officiellement, il faut bien l'admettre, les écrivains comme Sartre ou Camus choisissent la voie du neutralisme et ils souscrivent à l'appel lancé en 1948 par Malraux, pour le maintien et le développement d'une culture française et européenne, distinctes à la fois de la civilisation américaine et de la réalité soviétique (LOTTMAN, 1984 : 491-492). Néanmoins, ils ne peuvent pas

---

<sup>73</sup> Au début des années cinquante, Étiemble ironise même un peu à ce sujet en observant, à tort ou à raison, que pour assurer le succès d'un livre et intéresser la critique contemporaine il faut imiter le style de Kafka, Joyce ou Faulkner. Cf. R. Étiemble, *La littérature dégagée 1942-1953*, Gallimard, Paris 1955, p. 208.

<sup>74</sup> Bien que dans le roman les deux tendances soient visibles, la réalité peut en être toute différente. Dans le cas de l'influence soviétique la réalité rejoint plus au moins l'œuvre, puisque la littérature et les discussions intellectuelles reflètent alors l'emprise du communisme et de ses idées principales. Cependant l'inspiration du romanesque américain (propre également au cinéma italien après 1945) semble toute étonnante, vu les sentiments proprement anti-américains qui envahissent la société italienne et française de l'époque. Pour en trouver une justification raisonnable, il suffit pourtant de revenir à la thématique du roman américain des années vingt et trente, ainsi qu'aux techniques qui traduisent son message capital. Les écrivains de *Lost Generation*, tel Hemingway (*The Sun Also Rises*), esquissent dans leurs textes le vide qui s'empare du héros dans l'après-guerre, tout en le conduisant à l'impuissance spirituelle. A travers le style "concentré" (la forme la plus simple et le sens profond), ils présentent un homme qui cherche désespérément sa place dans la nouvelle réalité. Cf. à ce sujet *Outline of American Literature II*, pp. 143-150.

empêcher que leur œuvre porte, implicitement ou non, les empreintes d'une idéologie marxiste ou qu'elle recoure aux techniques romanesques propre à l'école du roman américain<sup>75</sup>.

Indépendamment de la forme du mépris qu'inspirent en France et en Italie les États-Unis, dans la littérature la présence des accents propres au romanesque américain est notable<sup>76</sup>. Dans les années vingt et trente, cet intérêt dont jouissent les cinq grands écrivains de l'Amérique (Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Caldwell et Steinbeck) atteint son point culminant et il n'est pas étonnant que certains chercheurs en littérature voient dans cette période « l'âge du roman américain »<sup>77</sup>. Après la seconde guerre mondiale l'influence en question perd en vigueur, quoiqu'elle joue toujours un rôle important. Des auteurs français, tels Camus, Malraux ou Sartre adoptent volontiers la transposition directe de la réalité qui vient de leurs confrères américains, sans pourtant glorifier leurs œuvres. Sartre, par exemple, critique ouvertement l'écriture de Faulkner<sup>78</sup>, tout en reconnaissant la grandeur de Dos Passos. Il soutient que le romanesque français, avec ses formes figées et traditionnelles de l'époque, trouve, grâce à cet écrivain, un moyen pour se désintellectualiser et remplacer le réalisme à caractère social par la présentation de la conscience de l'homme moderne. Tout ceci à travers des techniques appropriées, chéries par les auteurs américains, tels le mode de narration objectif, la vision du monde simple et directe, la construction des personnages issus des milieux différents. Les techniques qui ne sont pas novatrices, soit, mais interprétées d'une manière nouvelle. Dans leurs romans simultanés, comme on les appelle, l'omniscience du narrateur est rejetée et une polyphonie de voix narratives lui est substituée. Le récit se compose de fragments juxtaposés (la prise de vue d'un geste, d'un mouvement) et l'histoire, par son aspect obscur et incertain, est sujette à des interprétations multiples. La description objective des actes humains, ainsi que le refus d'analyse psychologique rappellent la conception béhavioriste de l'homme. Bien que les moyens d'expression soient plutôt simples, la portée du texte est riche en significations.

---

<sup>75</sup> I. Calvino par exemple évoque quasi simultanément l'apport du romanesque américain et russe, qu'il conçoit comme l'une des sources de son inspiration. Dans la préface à *Il sentiero dei nidi di ragno*, rajoutée à l'édition de 1964, il rend hommage à Hemingway dont les premiers écrits sont pour lui *una vera lezione di stile*, tout en soulignant son intérêt pour la littérature soviétique (Babel, Fadeev). Cf. I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993, pp. XVI – XVII.

<sup>76</sup> P. Brodin évoque le rôle important que joue dans la littérature française de son époque le roman américain, mais il refuse de parler d'une *influence* et lui préfère le terme de *convergence*. En outre, il ne peut pas s'empêcher de souligner que ladite convergence est réciproque. A l'en croire, Huxley aurait dû beaucoup à Gide et Proust, Eliot à Valéry et Saint-John Perse, Montherlant aurait inspiré Hemingway et Giraudoux aurait été applaudi par Joyce. La France a perdu la guerre, la paix et son empire colonial, mais elle reste de première importance par sa littérature conclut Brodin, en cherchant ainsi à défendre le prestige littéraire de son pays. Cf. P. Brodin, *Courants et thèmes principaux de la littérature française contemporaine*, Nouvelles Editions Debresse, Paris 1957, p. 26 et 202.

<sup>77</sup> On doit cette expression à C. E. Magny et à son essai publié au Seuil en 1948 (*L'Age du roman américain*). Elle y étudie le(s) rapport(s) entre le roman américain et français, ainsi que les techniques cinématographiques auxquelles recourent les écrivains de l'époque.

<sup>78</sup> Il s'oppose entre autres à la façon dont Faulkner peint ses personnages. Sartre perçoit autrement l'absurdité que son confrère américain tâche de transcrire à travers l'aliénation de la liberté de ses héros, leur vie sans perspective ni espoir. Cf. J.-P. Sartre, *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, pp. 70-81.

En Italie, le roman américain jouit également d'un intérêt remarquable. L'œuvre de quelques écrivains importants<sup>79</sup>, tels Elio Vittorini ou Cesare Pavese, en témoigne le mieux. Tous les deux traduisent plusieurs auteurs anglo-saxons et redécouvrent les techniques narratives propres à Hemingway ou Dos Passos.<sup>80</sup> Cette inspiration dépasse souvent le simple cadre de la traduction et se transforme en une fascination profonde qui donne naissance à une vision quasi mythique des Etats-Unis.<sup>81</sup> Les deux romanciers se concentrent dans les recherches menées (accompagnées d'ailleurs des connaissances solides non seulement dans le domaine de l'histoire littéraire, mais aussi politique et sociale) sur les rapports entre la littérature et la société, ainsi que le rôle de l'écrivain. Comme le résultat de leur travail, ainsi que les conséquences qu'ils tirent de l'expérience américaine, représentent pour leur génération une portée considérable, ils méritent d'être traités ici plus en détail.

Le lecteur attentif des ouvrages de Pavese ou de ceux de Vittorini peut reconnaître que la réalité américaine, dans tous ses aspects, les séduit. Le premier, pour traduire le sens de l'ancrage dans une terre déterminée dont on est originaire, établit un parallèle entre le Piémont et le Middle West. Il cherche par là à faire comprendre aux habitants de la province, les Piémontais en l'occurrence, la valeur de leur tradition régionale. L'écrivain désire également dépasser la vision exaltée de la vie campagnarde lancée par Strapaese<sup>82</sup> et s'opposer en même temps à l'indifférence, au détachement prôné par la culture italienne officielle. Il met en relief le rapport libre et actif des écrivains américains à la culture, leur capacité d'explorer dans le texte tous les milieux sociaux, d'esquisser l'histoire de la société américaine avec une approche nouvelle, qui tient compte de chaque aspect

---

<sup>79</sup> La traduction des auteurs américains devient ici l'un des outils principaux de l'ouverture du pays à l'étranger et elle est envisagée souvent comme un instrument de résistance culturelle.

<sup>80</sup> Pavese, dans une interview accordée à la radio publiée dans *Letteratura e società*, suppose avoir traduit, entre 1930 et 1940, une douzaine d'auteurs anglo-saxons, tandis que selon B. Amengual, entre 1931 et 1942 Pavese n'a pas publié moins de seize traductions : de Melville et Joyce à Sinclair Lewis, Dos Passos, Steinbeck, Sherwood, Stein, Anderson et Faulkner. Cf. B. Amengual, *D'une résistance l'autre*, dans : *Fascisme et résistance dans le cinéma italien*, Minard, Paris 1970, p.66 et C. Pavese, *Littérature et société*, Gallimard, Paris 1999, p.139.

<sup>81</sup> Cet engouement paraît incommensurable au fil du temps. Si en 1931 Pavese s'identifie avec l'Amérique à tel point qu'il trouve une analogie entre sa région natale (le Piémont) et le Middle West américain, dix ans plus tard, Vittorini, dans une préface à son anthologie *Americana*, dont la publication a été interdite, va plus loin en considérant l'Amérique comme *tutta la terra*, le monde entier. Or, il arrive que cette fascination tourne parfois en déception, comme c'est le cas d'Emilio Cecchi qui prend ses distances en publiant au lendemain de la guerre *America amara*. Cf. E. Vittorini, *Le journal en public*, Gallimard, Paris 1981, p.153.

<sup>82</sup> La distinction entre Strapaese et Stracittà domine la culture italienne de l'entre-deux-guerre et traduit respectivement le culte de la tradition campagnarde et du cosmopolitisme urbain. Il importe de souligner que les partisans de Strapaese, regroupés autour de deux revues principales – *Il Selvaggio* et *L'Italiano*, récusent non seulement la civilisation corrompue de la ville, dépourvue de la propreté mythique, mais ils représentent l'attitude purement nationaliste et témoignent souvent de leur fascination pour le fascisme. Conformément à leur conception, ils divisent l'Italie en deux zones d'influences. Au Nord, associé à la démocratie, au protestantisme et au marxisme, ils opposent le Sud, classique, lié au fascisme et fidèle à Mussolini. Ceci étant, le refus de la vision proposée par Strapaese doit traduire aussi les sentiments antifascistes de Vittorini. Pour plus d'informations concernant l'opposition en question, cf. P. Salwa (réd.), *Historia literatury włoskiej*, Semper, Warszawa 1997, pp. 265-268.

de la vie, et de le présenter au lecteur de façon accessible. Selon Pavese, les romanciers américains traduisent vraiment la dignité de la littérature, puisqu'ils réussissent à transmettre la réalité multiforme et ils arrivent à la vraie nature des choses.

Vittorini partage entièrement ce sentiment. À part ses traductions, il prépare une anthologie de la littérature américaine dès origines à nos jours. Publiée en 1941 par Bompiani, *Americana* est aussitôt confisquée et les notes complémentaires de l'auteur censurées. Or, quelques exemplaires rescapés circulent dans le milieu intellectuel et contribuent à répandre cette image de l'Amérique infallible et lointaine ou se rencontrent, pour paraphraser Vittorini, toutes les particularités de la terre.<sup>83</sup> De même que Pavese, l'auteur de *Uomini e no* cherche à renouveler la littérature italienne. Il veut la libérer des contraintes imposées par la censure fasciste, ainsi que de sa conception figée, proposée par D'Annunzio ou Manzoni. Dans la poésie d'Hemingway, Faulkner et leurs tributaires, Caldwell, Saroyan ou Cain, Vittorini découvre le goût et la fraîcheur de l'existence. Il apprécie la façon dont on relate divers événements, qu'ils soient comiques ou tragiques, qui ont pour le narrateur une valeur égale et alternent dans le récit sans qu'on s'en aperçoive ; il attire aussi l'attention du lecteur sur l'ambiance qui règne dans ce type de roman. On peut avoir même l'impression, dit-il, que le temps s'immobilise, malgré son écoulement et que l'on éprouve tout avec une inexorable intensité, comme c'est le cas de Caldwell (VITTORINI, 1981 : 100).

La correspondance qu'entretient Vittorini avec certains de ses auteurs-phares, Hemingway en particulier, témoigne également de la fascination de cet écrivain pour la littérature américaine. Il n'est pas question, bien évidemment, d'un simple échange de lettres entre deux amis, mais plutôt d'un échange d'idées et d'expériences qui, circulant entre les continents, contribuent à propager les conceptions littéraires de l'époque respectivement en Italie et en Amérique. Ainsi, en 1948, Hemingway propose à Vittorini de préfacier l'édition américaine de son roman *Conversazione in Sicilia*, et Vittorini s'engage pour sa part à traduire en italien un livre de son confrère américain.<sup>84</sup> L'auteur de *Uomini e no*, comme Pavese, reste pourtant prudent quant à l'imitation aveugle, dont il donne l'expression dans son *Diario in pubblico*, et il reconnaît les qualités et les défauts de l'œuvre de son ami américain. Or, ce qui est révélateur chez Vittorini, c'est sa façon d'interpréter le rôle d'Hemingway à travers sa sympathie communiste. Il voit en lui le Stendhal de son siècle qui, avec son individualisme et sa pension

---

<sup>83</sup> Nous trouverons quelques pages censurées d'*Americana*, dans *Diario in pubblico* (Bompiani, 1957), un recueil d'articles publiés dans les périodiques italiens entre 1929 et 1957. Ce journal de Vittorini, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ne révèle pas au lecteur la singularité de la vie intime de son auteur. Il n'est non plus, comme la plupart des journaux, tenu à l'abri des regards. Bien au contraire, il est livré au public et les articles parus au fur et à mesure de leur publication dans les périodiques de l'époque sont accompagnés d'un commentaire de l'auteur. L'édition française du *Diario in pubblico* (*Journal en public*) est préfacée par M. Nadeau qui le considère comme la biographie d'une génération, celle qui rejoint d'ailleurs l'autobiographie intellectuelle. Pour la citation, cf. la page 153 de l'édition française de 1981.

<sup>84</sup> E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, Einaudi, Torino 1977, pp. 214-215.

à la décadence, reste à ses yeux un écrivain révolutionnaire.<sup>85</sup> Hemingway est individualiste par sa volonté de la transformation du monde, et *décadent*, puisqu'il prolonge l'idée de la « décadence » du XVIII<sup>e</sup> siècle : dans l'après-guerre celle-ci correspond à la décadence de la société bourgeoise, qui doit aboutir à la formation d'une société nouvelle. Hemingway réunit selon Vittorini ces deux attitudes et par là, il a une mission révolutionnaire à accomplir.

La preuve en est que, quelle que soit la forme de ladite fascination pour le roman anglo-saxon, les auteurs italiens vont la vivre toujours dans l'optique marxiste. Leur tâche principale consistera d'abord à traduire la cause communiste et à transcrire la réalité conformément aux règles prônées par les marxistes, ou du moins, à s'approcher de la conception du monde que proposent les progressistes. Dans ce contexte, parler de la dimension purement sociale et politique de l'esthétique littéraire de l'après-guerre italien, est tout à fait justifié.

En France, l'attitude de certains écrivains traduit aussi leurs préférences communistes. Il est admis de ranger leur création sous l'étiquette de réalisme socialiste. Cette esthétique nouvelle renvoie d'emblée au terme de « réalisme ». Il n'est pourtant pas question de sa forme connue depuis l'antiquité en tant que *mimesis*, la représentation, l'imitation de la nature par l'artiste dont les formes d'expression changent au cours de l'histoire (AUERBACH, 1968) mais plutôt d'un phénomène historique et littéraire propre au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>86</sup> Selon E. Mozejko le réalisme socialiste ne peut être conçu que comme une catégorie historique, puisqu'il doit sa naissance à la réalité sociopolitique des années vingt et trente de l'Union Soviétique (MOZEJKO, 2001 : 14). Bien qu'une dette envers sa variante du XIX<sup>e</sup> siècle reste envisageable, l'adjectif *socialiste* traduit une divergence importante : contrairement à son équivalent, le réalisme de l'Est soumet toute la création artistique au service de la cause politique, marquée par le passage, à travers une révolution, du capitalisme au socialisme.

L'impératif politique oblige donc les écrivains à décrire la réalité dans une perspective marxiste, et dans la littérature ceci s'exprime le mieux dans le roman à thèse et par l'intermédiaire de la vision de l'univers antagonique qui lui est propre. De la définition proposée par Suleiman jaillit l'image du roman fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement doctrinaire (SULEIMAN, 1983 : 14-16). Ce type de récit recourt donc à la prétention mimétique, propre au réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de l'utiliser à des fins persuasives : une voix autoritaire évacue toute forme d'ambiguïté ou de contradiction. L'auteur du roman à thèse met en scène un héros exemplaire et positif dans le cours de l'Histoire interprétée toujours d'une manière univoque et dogmatique. Ainsi, le système communiste devient le sens ultime du combat mené par le protagoniste, pour qui la voie entreprise est la seule pertinente (Ibidem : 126-146). La question se pose si la vocation idéologico-didactique de ce genre d'œuvres ne les prive pas de leur

---

<sup>85</sup> Cf. le texte sur Hemingway publié en novembre 1946, dans les colonnes de *Il Politecnico* (n° 33-34).

<sup>86</sup> Il est historique, dans la mesure où il sert à reproduire objectivement des relations qui règnent dans la société de l'époque. Il est littéraire en revanche, lorsque qu'il désigne un style employé afin de transposer la réalité. Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle reflète donc, dans son propre style, les problèmes de l'époque en vue d'y sensibiliser ses lecteurs.

littérarité réelle et si, par conséquent, la réconciliation entre le communisme et la littérature reste inenvisageable. Le réalisme socialiste ne serait alors qu'une esthétique impossible.<sup>87</sup>

Les intellectuels s'interrogent souvent sur la nature et la raison d'être de ladite « méthode » et cherchent désespérément à choisir entre son aspect idéologique et esthétique.<sup>88</sup> Désespérément, puisque les études que l'on y consacre aboutissent à une impasse et ne font que soulever des controverses. Quelques écrivains, tel Camus, soulignent à plusieurs reprises l'aspect contradictoire du réalisme socialiste. Dans le *Discours de Suède* il se demande par exemple comment un réalisme socialiste est possible, si la réalité toute entière n'est pas socialiste (CAMUS, 1958 : 47-48). Cela doit amener, dit-il, les représentants de cette méthode à rejeter, d'une part, dans la réalité ce qui n'est pas socialiste, et d'exalter, d'autre part, ce qui l'est ou le deviendra. Le résultat inévitable d'un tel comportement est l'art de propagande, coupé de l'art formel (celle-ci étant bourgeoise). L'art de propagande socialiste qui n'a aucun rapport avec la réalité complexe ne peut jamais passer pour réaliste. Aux yeux de l'écrivain, on procède donc à une contestation entière de l'art et de sa fonction primordiale qui est la liberté de la création. Par le fait de servir, l'art est réduit à la servitude. C'est dans cet aspect que gît, selon Camus, la parenté entre le réalisme socialiste et la politique : on sacrifie l'art pour une fin qui lui est étrangère et tout cela, par surcroît, dans une atmosphère de mensonge.

L'objet de la polémique entamée par l'auteur de *l'Étranger* n'est pourtant point novateur. Vers la fin des années trente, Aragon cherche à réfuter ce genre d'arguments qui viennent des adversaires du réalisme socialiste. En 1938, il publie dans *Europe* l'article (ARAGON, 1938 : 289-303) où il rejette les deux arguments principaux que l'on formule alors contre cette doctrine littéraire.<sup>89</sup> Premièrement,

---

<sup>87</sup> Au moins il passe pour tel selon R. Robin qui, après avoir analysé le cas soviétique, soutient que le roman socialiste a échoué à atteindre une littérarité réelle et qu'il n'est qu'un reflet d'un régime autoritaire et répressif. Cf. *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Payot, Paris 1986. Or, B. Denis (*Littérature et engagement*, Seuil, Paris 2000, p. 251) prétend qu'il y a des auteurs français qui ont su concilier dans leur œuvre les deux exigences en question. Il cite comme exemple Malraux qui, selon lui, instaure dans ses romans, tels *Les Conquérants* ou *La condition humaine*, un véritable imaginaire littéraire de la révolution.

<sup>88</sup> E. Możejko étudie ce dilemme particulièrement dans le contexte russe et sur la base des théories élaborées par les chercheurs de l'Union Soviétique et même si cela lui permet de formuler une conclusion exhaustive quant à la vision du réalisme socialiste dans ce pays (chapitre II), certaines questions restent toujours sans réponse. E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.*, op. cit., pp. 65-119.

<sup>89</sup> On l'appelle doctrine littéraire, car on peut envisager ce phénomène comme une doctrine, en insistant ainsi sur ses aspirations idéologiques et littéraires, puisqu'elle s'appuie sur des moyens artistiques d'expression. Le réalisme socialiste ne peut pourtant pas être considéré comme une école littéraire, qui, par définition revêt un caractère artistique et se nourrit des polémiques entamées avec ses prédécesseurs et dont elle ébranle les principes. L'esthétique en question nie, il est vrai, certaines valeurs, mais cela s'opère à un niveau différent : le réalisme socialiste n'est pas un style proprement dit, ni une école qui a sa théorie, il est une conception du monde qui cherche son expression à travers des styles susceptibles de traduire ses agents et, par excellence, de servir sa cause. Bien que dans les années trente l'inspiration reste réduite dans la plupart des cas à l'exemple soviétique, au fur à mesure du temps, elle s'étend à d'autres styles, d'autres auteurs. Cela amène les partisans du réalisme socialiste à chercher partout la source d'inspiration, pourvu, rappelons-le, qu'elle soit

les critiques soulignent que le réalisme socialiste est étranger à la culture française, puisqu'il s'enracine dans la tradition soviétique, et deuxièmement, comme l'a rappelé Camus, il ne peut pas être socialiste dans le monde qui n'est pas socialiste. Aragon réplique que l'origine du réalisme socialiste n'est pas importante, puisque l'écrivain n'est guère obligé d'imiter le modèle étranger en vue d'élaborer sa variante française. Bien au contraire, il est nécessaire que le modèle français soit recherché à travers les principes du réalisme français et de la réalité qui lui est propre. Seul le respect de la tradition nationale peut aboutir au succès de la nouvelle méthode et en assurer l'épanouissement. Comme il serait difficile de prôner le changement du monde que l'on ne connaît même pas, ce dernier élément reste une condition indispensable dans le fonctionnement du réalisme socialiste.

L'auteur des *Communistes* attire encore l'attention du lecteur sur l'acception du mot réalisme, dans l'art en particulier. Ce n'est pas, dit-il, une imitation de la réalité ou de la nature, mais une attitude de l'esprit du romancier et le résultat de sa conception du monde. L'artiste, s'il accepte la vision socialiste de l'univers, a le droit, selon Aragon, de recourir au réalisme socialiste conçu en l'occurrence comme sa méthode de création. Le réalisme socialiste apparaît dans ce contexte comme une doctrine qui implique une nouvelle attitude sociale de l'artiste et son rapport étroit avec les idées révolutionnaires.

Il faut noter cependant que l'interprétation de ladite doctrine change au cours du temps. Si dans les années trente le réalisme socialiste est une arme idéologique du prolétariat contre le fascisme et la bourgeoisie, vingt ans plus tard il traduit avant tout la lutte pour la paix. L'heure n'est plus à une bataille purement destructive contre tout ce qui ne répond pas aux exigences de la nouvelle esthétique. Celle-ci, tactique d'une certaine manière (*pour remplace contre*), trouve en France son porte-parole acharné dans la personne d'André Stil, pour qui la lutte pour la paix correspond à la lutte pour le socialisme. Il formule, à l'occasion du débat déclenché autour des *Communistes*, quelques critères que l'œuvre du réalisme socialiste devrait respecter (STIL, 1952 : 57-78). Il soutient qu'elle est obligée d'adopter en premier lieu la conception scientifique (donc marxiste) du monde qui doit s'accorder avec les faits historiques. Elle est aussi appelée à rendre en détail les actions politiques menées, sous la direction du Parti, par la classe ouvrière, mais aussi à exprimer l'optimisme à travers la perspective socialiste du développement social et non à travers l'image abstraite *des états d'âme joyeux*. A cela s'ajoute un autre rôle qu'on assigne au texte. Ce dernier, afin d'exprimer pleinement la valeur idéologique, ne peut pas recourir aux arguments politiques qui nuisent par leur côté schématique à la lecture, mais la présenter plutôt dans la peinture de la vie simple. L'œuvre du réalisme socialiste dévoile enfin les fondements de l'amour pour l'homme qui doivent amener le lecteur à mieux comprendre la nature humaine.

La réalité des années cinquante dont la seconde moitié reste sous le signe du dégel, vérifie tous ces postulats. Les écrivains-phares du phénomène en question reconnaissent eux-mêmes l'aspect utopique de leur création. Le réalisme socialiste n'est qu'une hypothèse, un rêve, une chimère, devait dire en 1959 Bassani au

---

conforme aux principes du Parti et qu'elle garde, indépendamment des moyens d'expression divers, la perspective socialiste.

cours du débat sur le roman, lancé à l'occasion de la publication du *Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, dont il était l'éditeur. En France, Aragon lui-même semble souscrire à cette opinion et il témoigne du déchirement de ceux qui avaient confondu le présent immédiat avec le passé lointain.<sup>90</sup> Le réalisme qu'il cherchait à atteindre dans son œuvre ultérieure reposait sur une erreur de perspective puisque, faute de réaliser la révolution, il tentait d'en traduire l'image.<sup>91</sup> Il est pourtant impossible que l'œuvre littéraire résolve sur quelques centaines de pages tous les maux de la terre (Aragon) et que l'écrivain adopte toujours le point de vue de son lecteur, afin d'obtenir en échange une entente totale. Il s'avère qu'aucun artiste n'est détenteur de la vérité et que, de surcroît, on ne peut pas détenir la vérité, on peut juste la rechercher. Dorénavant, tous les écrivains sont ainsi appelés à entreprendre des recherches non seulement à leur gré, mais aussi à leur propre compte.

Les principes essentiels du réalisme socialiste, comme l'aspect antifasciste ou antibourgeois, répondent habituellement à ceux de l'esthétique qui se développe en Italie après 1945, connue sous le nom du néo-réalisme.<sup>92</sup> La périodisation de cette nouvelle tendance littéraire s'étend en général aux années 1945-1955, lorsque l'on parle dans les histoires de la littérature italienne du triomphe des idéologies et des techniques du réalisme. Le néo-réalisme est envisagé par certains chercheurs (Ferretti, Bec) comme un vaste mouvement d'idées *aux composants hybrides et contours distincts*. A son origine se trouvent les sentiments annoncés déjà par le *ventennio*, tels la prise de conscience de la vraie nature politique du fascisme italien et européen, l'examen critique de la culture bourgeoise, mais aussi l'aversion qu'inspire aux Italiens la dictature avec sa rhétorique abjecte. Les partisans de l'esthétique nouvelle se proposent de découvrir (ou plutôt redécouvrir) l'Italie réelle et son image véritable occultée par le fascisme. Au cœur de leur réflexion se trouve l'homme et sa communication avec les autres qui revêt dans ce contexte une importance particulière.<sup>93</sup>

Sous l'étiquette de néo-réalisme on réunit les écrivains qui, quoique d'expériences littéraires diverses, agissent unanimement en réaction contre la *prosa d'arte* et la culture hermétique, décidés de traduire dans leur œuvre les

---

<sup>90</sup> Cf. son *Roman inachevé* publié en 1956.

<sup>91</sup> Une nouvelle conception de la littérature communiste s'esquisse après 1956 et c'est Aragon qui indique la voie à suivre, en renouant avec certains principes surréalistes. Il s'éloigne des concepts purement dogmatiques et de l'image inséparable de la lutte des classes. Ce n'est plus un *réalisme de nomenclature*, mais un *réalisme « expérimental »* qui fait la part très large à l'imaginaire, mais aussi à l'inimaginable. Cf. J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier, *La littérature en France depuis 1945*, Bordas, Paris 1974, p. 96.

<sup>92</sup> *Realismo, socialrealismo o neorealismo*, se demande au fait G. C. Ferretti, en quête d'une définition appropriée à la pratique littéraire qui domine les années de l'après-guerre italien. Cette pratique est réaliste, observe-t-il, puisqu'elle vise à connaître et à découvrir la réalité. Elle est aussi socio-réaliste, car elle restreint son ambition aux manifestations de propagande. Enfin, elle est néo-réaliste dans le sens où elle enrichit la tradition du roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle (critiquée d'ailleurs au cours des années du fascisme) d'un aspect novateur, issu du mouvement antifasciste. Selon Ferretti, la dernière acception est la plus pertinente et il faudrait définir la littérature de l'époque comme néo-réaliste. Cf. G. C. Ferretti (dir.), *Introduzione al neorealismo*, Riuniti, Roma 1974, pp. 7-8.

<sup>93</sup> Cet horizon humaniste qui puise aux sources de l'expérience américaine, étudiée ci-dessus, reste l'essentiel pour la compréhension du mouvement en question et nous y reviendrons plus loin.



problèmes de la société et de l'individu. Si dans la première phase qui embrasse les années 1945-1948, l'orientation de quelques romanciers néo-réalistes (en majorité communistes) est moins visible dans leur œuvre, dans la seconde phase (1948-1955), quelques-uns tâchent de suivre loyalement la politique culturelle officielle du Parti communiste italien.

Leur création est consacrée surtout à l'expérience des années de guerre, à la Résistance intérieure contre le fascisme, mais aussi, à un moindre degré, à la question des camps de concentration. Ils s'intéressent particulièrement à la question méridionale qui, après l'effondrement du régime fasciste devient l'un des sujets privilégiés de quelques auteurs néo-réalistes, solidaires avec le monde populaire.<sup>94</sup> La peinture du Mezzogiorno diffère pourtant considérablement de la littérature « régionaliste » française qui rappelle l'existence de la culture provinciale de manière amusante ou nostalgique et, d'habitude, par opposition à la métropole parisienne.<sup>95</sup> En Italie, la province n'est pas d'emblée confrontée à la capitale, elle est une région à part, qui jouit de son autonomie et de sa longue et riche tradition. Les réalistes méridionaux transcrivent la situation des *cafoni* dont les valeurs sont menacées par toute nouveauté, quelle que soit sa forme. Une urbanisation, une industrialisation ou un système politique peuvent ébranler la mentalité figée et le sentiment de résignation total propres à ces paysans. Selon certains écrivains, pour sauver le peuple de sa stagnation séculaire, il faut recourir à l'action et au mouvement révolutionnaire. D'autres veulent que le refuge dans ce monde quasi mythique,<sup>96</sup> éloigné de tout vacarme de la guerre et des problèmes qu'elle génère, soit la meilleure solution de la question méridionale.

Quoi qu'il en soit, d'une telle présentation de la civilisation paysanne, qui n'est pas encore corrompue par l'état moderne et la technocratie, se dégage l'image de l'idéal de l'humanité libre de préjugés et d'idéologies.<sup>97</sup> On s'approche de cette façon de la pensée de Gramsci, l'un des fondateurs du PCI. Sa conception de la culture nationale-populaire, proche des principes de certains penseurs du Risorgimento, suscite un grand intérêt dans les milieux intellectuels de l'époque et elle contribue à la nouvelle vision de la littérature<sup>98</sup>. Contrairement aux

---

<sup>94</sup> Le régionalisme des écrivains néo-réalistes, venu après l'expérience fasciste, se présente donc comme la force centrifuge et sur ce point, il diffère considérablement du régionalisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Cf. à ce sujet M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torini 1978, p. 65.

<sup>95</sup> Cf. Ch. Bec, F. Livi, *La littérature italienne*, PUF, Paris 1994, p. 393.

<sup>96</sup> La figure du mythe, de même que le tableau de la province italienne, rapprochent l'esthétique néo-réaliste des principes du réalisme socialiste. Selon les observations de son précurseur, M. Gorki, la nouvelle méthode doit tenir compte du folklore et elle doit recourir au mythe, conçu comme l'un des moyens littéraires les plus importants dans le cadre du réalisme. Le mythe, dit-il, est une invention. Inventer, c'est extraire l'essentiel de la réalité et le représenter dans une œuvre – c'est ainsi qu'on obtient un effet de réalisme. Cf. E. Mozejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.*, op. cit., p. 17, note 11.

<sup>97</sup> Ladite vision idéale annonce certains éléments des utopies sociales qui se développeront dans les années soixante. Durant cette période on observe une remise en cause des mœurs, des institutions et de la morale, mais aussi, comme le souligne P. de Moncan, de la ville. Cf. le dossier consacré à la question de l'utopie, dans *Magazine littéraire*, n° 387, mai 2000 et l'article de Patrice de Moncan, « La ville utopique », pp. 47-50.

<sup>98</sup> Il n'est pas non plus sans importance que la maison Einaudi réédite successivement à partir de 1947 les écrits de Gramsci, tels *Lettere del carcere* (1947), *Il materialismo storico e la filosofia di*

interprétations positivistes et économiques du marxisme, l'accent est mis sur la culture en tant qu'élément autonome et actif qui participe à la création de la réalité. D'où le rôle que Gramsci attribue à l'art et aux intellectuels, susceptibles de créer la conscience sociale :

« (...) l'intellettuale italiano doveva liberarsi dei vecchi vizi del cosmopolitismo e del tradizionalismo di derivazione controriformistica e contribuire alla fondazione di una culture nazionale- popolare ». (MANACORDA, 1967 : 26)

Dans l'optique gramscienne la littérature nouvelle aura toujours recours à l'histoire ou à la politique, puisqu'elle doit puiser dans la tradition nationale et populaire, en cherchant à élaborer ce qui existe déjà :

« La premessa della nuova letteratura non può non essere storico-politica, popolare: deve tendere a elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa; ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'humus della cultura popolare così come è, coi suoi gusti, le sue tendenze, ecc., col suo mondo morale et intellettuale, sia pure arretrato e convenzionale ». (GRAMSCI, 1975 : 1822)

Néanmoins, les postulats se montrent bien difficiles à réaliser en pratique et Gramsci en est d'ailleurs conscient. En confrontant les deux adjectifs qui définissent sa conception de littérature, *nazionale* et *popolare*, on s'aperçoit qu'en italien le champ sémantique de ces adjectifs n'est pas le même (Cf. UGNIEWSKA, 1985 : 114-116). Le terme *nazionale* a une signification très restreinte idéologiquement et comme tel, il diverge avec le terme *popolare* qui renvoie aux attitudes démocratiques et antibourgeoises. Comme les intellectuels italiens ne sont pas d'origine du peuple, il en résulte que, même s'ils en parlent, ils ne le connaissent pas, ne comprennent pas vraiment ses besoins, ses sentiments ou ses rêves ; par rapport au peuple, ils constitueront toujours une caste qui se limite à sa fonction sociale (Cf. SALWA, 1997 : 319).

La création romanesque néo-réaliste apparaît comme une réponse aux idées gramsciennes : elle évoque l'existence des couches populaires, véhicule leurs aspirations, loin pourtant de se pencher vraiment sur leur sort malheureux. D'où une tendance générale parmi les critiques littéraires d'inscrire ce genre de romanesque dans la tradition du naturalisme français ou du vérisme italien, considéré comme « l'expression peu intellectualisée d'une réalité non intellectuelle » (ALBERES, 1962 : 355-356).<sup>99</sup> Rien n'empêche que le romancier soit un intellectuel et que la composition de son récit implique un travail intellectuel. Or le sujet de ce récit ne doit pas être forcément intellectuel et il est souhaitable qu'il se nourrisse du quotidien.

On pourrait chercher le fondement de l'esthétique néo-réaliste dans la tradition du roman populaire et du roman-feuilleton français du XIX<sup>e</sup> siècle, dans laquelle elle s'inscrit. Bien que la littérature basse, comme on l'appelle, ne reflète que partiellement et souvent de manière déformée, les aspirations et les rêves des

---

Benedetto Croce, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura, Il Risorgimento* (1949), *Letteratura e vita nazionale, Passato e presente* (1951), etc.

<sup>99</sup> Il faudrait cependant souligner ici que le mouvement néo-réaliste, à la différence du naturalisme français, n'a pas créé une poétique avec des règles codifiées et il n'a produit non plus la sensation d'une rupture comme l'avait fait dans les années soixante la néoavantgarde.

masses, le succès dont elle jouit encore dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle permet aux chercheurs d'analyser dans quels idéaux et mythes on retrouve l'identité de ce public particulier. Pour Gramsci, la leçon en est évidente : on ne peut pas rejeter la tradition du roman populaire, puisque qu'elle est le point de départ à une nouvelle littérature qui va se référer aux modèles littéraires existants.<sup>100</sup> La conclusion formulée d'une telle façon dévoile pourtant la faiblesse du néo-réalisme qui est ainsi dans une sorte de cercle vicieux. Entre l'engagement et l'autonomie artistique, il est voué à réconcilier les valeurs populaires et une nouvelle vision du monde révolutionnaire avec un langage qui serait en mesure de les traduire.

A cela s'ajoute le fait que le mouvement néo-réaliste ne s'exprime point à travers un programme littéraire concret d'un groupe d'écrivains, et il est souvent étudié par rapport à son message réconfortant qu'il répand dans tous les milieux populaires. On l'appelle même « courant involontaire », né à la suite d'une rencontre de conditions historiques et sociales par un refus commun d'un certain passé littéraire et culturel (CORTI, 1978 : 39-40). Les écrivains de différentes régions de l'Italie le forment quasi inconsciemment puisqu'ils ne constituent aucun groupe organisé. I. Calvino l'exprime dans l'introduction à *Il sentiero dei nidi di ragno*, lorsqu'il définit son texte comme un livre né anonymement du climat général et il juge nécessaire de souligner :

« Il *neorealismo* non fu una scuola fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche -o specialmente- delle Italie fino allora più inedite per la letteratura ». (CALVINO, 1993 : VIII)

Le néo-réalisme apparaît dans l'après-guerre comme une promesse d'un monde meilleur dans lequel règne le progrès et la justice sociale. Ceci détermine la forme littéraire de document que choisissent les auteurs néo-réalistes. En recourant à l'écriture clandestine propre aux années 1944-45, ils oscillent entre le journal, la chronique, les mémoires ou le témoignage afin de rendre vraisemblables les sentiments des masses et des victimes du système nazi.<sup>101</sup>

La signification de l'aspect humain dans le roman néo-réaliste n'est pas sans importance et elle permet d'observer certaines divergences par rapport aux textes français. Selon D. Fernandez (1958), la perception de l'homme des deux côtés des Alpes est différente. L'homme qui est l'objet d'intérêt de l'écrivain français est un homme psychologique pourvu d'une identité particulière ou encore un homme métaphysique, porteur d'un destin exceptionnel. Par là, il échappe à sa condition immédiate et brute d'être humain. En revanche, en Italie, le mot « homme » acquiert un autre sens encore. Les écrivains italiens néo-réalistes peignent le monde des ouvriers ou des paysans sans pourtant exalter un type exotique

---

<sup>100</sup> Selon A. Asor Rosa, qui commente largement cette problématique dans son *Scrittori e popolo*, le populisme propre au romanesque de l'après-guerre italien est plus qu'une simple fréquentation directe des couches populaires intéressées au processus du renouvellement, plus qu'une impulsion morale ou idéologique. « Lo intellettuale, dit-il, va verso il popolo, ma il più delle volte, prima ancora di raggiungerlo concretamente e seriamente, lo trasforma in mito, in immagine rovesciata di sé. » Cf. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Savelli, Roma 1975, p. 161.

<sup>101</sup> Il importe de souligner que le mouvement de la Résistance a chronologiquement fait naître les premiers écrits néo-réalistes. Petites narrations clandestines dont la brièveté et l'objectivité sont dues aux conditions de leur publication (le format de la presse), ils se transforment donc en récits à une thématique qui n'est pas forcément liée à l'univers des maquisards.

d'homme. La préférence qu'ils lui accordent est en relation étroite avec la conception du monde prônée. Ceci étant, la qualité pure et nue d'être humain, qui fait l'objet de la nouvelle culture, ne peut apparaître que dans ce milieu populaire.

Fernandez assigne dans son exégèse un rôle inédit à l'esthétique néo-réaliste. Il soutient que son objectif principal est, au lieu de dévoiler les possibilités infinies du cœur humain, de saisir le phénomène de l'homme dans *sa pureté* et *son unicité* propres aux milieux populaires. A l'appui de l'œuvre de quelques auteurs néo-réalistes, le chercheur construit tout un système de défense contre la perception schématique et banale de la pratique littéraire en question. On peut se demander pourtant si le choix des auteurs les plus ambitieux de cette vaste production de l'après-guerre italien ne rend pas cet échantillon peu représentatif. Dans les textes proposés par Fernandez, l'inspiration marxiste n'est pas tellement doctrinaire et on peut en effet leur attribuer l'authenticité dont il parle. Il la voit surtout dans la quête de la réalité de l'homme pauvre et dans le besoin de reconstruire la vie et la culture à partir de cette réalité.

De surcroît, la valorisation du roman italien, effectuée par ce critique par opposition à la littérature française de l'époque, n'est pas tout à fait fondée. Fernandez exagère un peu, en accordant aux écrivains de la péninsule toute la primauté, particulièrement quant à la description de la condition humaine, et ceci entre autres pour des raisons économiques.<sup>102</sup> Certes, les polémiques intellectuelles de l'époque, ainsi que la recherche d'un ajustement nouveau entre l'art, la culture et la politique, placent les écrivains italiens dans les rangs des rénovateurs, pour ainsi dire, de la création littéraire européenne.

Les écrivains français témoignent également de l'aptitude du roman à donner forme à l'expérience vécue. On peut citer ici les noms d'Antelme, de Cayrol ou de Gary, pour qui l'impératif artistique revêt un sens immédiat et profondément humain et dont les livres sont écrits, comme ceux de certains de leurs confrères italiens, il faut bien l'admettre, sous la pression d'une nécessité interne qui, selon Fernandez, est de l'ordre du tourment, de la souffrance. Compte tenu de ces arguments il serait difficile de soutenir la thèse du chercheur pour qui seule la culture italienne peut alors jouer le rôle de *catharsis collective* pour le genre humain.

La perception de l'homme des deux côtés des Alpes, soulevée par ce critique, mérite toutefois d'être retenue, quoique dans un but différent. En effet, l'écrivain français voit généralement en l'homme un individu angoissé dont la communication avec le monde et la société est perturbée d'une manière ou d'une autre (l'influence de la pensée existentialiste). Cependant, le romancier italien réussit mieux à intégrer son héros à une communauté. Dans son texte, il esquisse le destin d'un groupe de *partegiani* ou *cafoni*, et bien qu'ils luttent parfois pour des raisons diverses, leur individualisme s'atténue. Le moi cède la place à l'esprit collectif et cette inquiétude morale de l'individu propre au protagoniste français se transforme en une angoisse diffuse des masses.

---

<sup>102</sup> Les difficultés de l'Italie, liées à la surpopulation, au chômage et à la misère du Sud, sont connues depuis longtemps déjà et ce n'est pas un thème nouveau dans la littérature italienne. D'ailleurs, cela ne peut légitimer en aucun cas l'opinion que la France *vit dans le confort et la libération matérielle* qui enlèvent à ses écrivains le sentiment de l'urgence de la création littéraire.

D'une part, cet horizon humaniste prouve que les romanciers de l'après-guerre, qu'ils soient français ou italiens, n'échappent guère à l'influence des idéologies en vigueur, or, d'autre part, les techniques narratives qu'ils adoptent leur permettent sans doute de transmettre au lecteur un message autre que politique. Lorsqu'ils peignent un monde objectif, ils se rapprochent de la vision réaliste, néo-vériste ou néo-naturaliste qui, sous l'influence de l'école américaine, fonde son objectivité sur une tentative d'explication sociale. Quand ils se tournent vers un monde subjectif qui se déroule généralement dans un cadre urbain, l'accent est mis sur l'angoisse et l'impuissance morale des protagonistes. Tantôt ces deux réalismes s'entrelacent, tantôt le réalisme social se transforme en réalisme psychologique. Cet amalgame, entre autres, ainsi que les facteurs mentionnés ci-dessus, nous autorisent à parler d'un réalisme nouveau qui caractérise le roman français et italien après la seconde guerre mondiale. Les écrivains, sans rompre avec les principes du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, l'adaptent aux besoins du moment et parallèlement, font naître (particulièrement en Italie) une nouvelle conception de la culture et de la littérature.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALBERES, R.-M. (1962), *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel.
- ARAGON, L. (1938), *Réalisme socialiste et réalisme français*, « Europe » n°183.
- ASOR ROSA, A. (1975), *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli.
- AUERBACH, E. (1968), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.
- BRODIN, P. (1957), *Courants et thèmes principaux de la littérature française contemporaine*, Paris, Nouvelles Editions Debresse.
- CALVINO, I. (1993), *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori.
- CAMUS, A. (1958), *Discours de Suède*, Paris, Gallimard.
- CORTI, M. (1978), *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi.
- DENIS, B. (2000), *Littérature et engagement*, Paris, Seuil.
- ÉTIEMBLE, R. (1955), *La littérature dégagée 1942-1953*, Paris, Gallimard.
- FERNANDEZ, D. (1958), *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Paris, Grasset .
- GRAMSCI, A. (1975), *Critica letteraria*, dans : *Quaderni del carcere*, (dir. V. Gerratana), Torino, Einaudi.
- LOTTEMAN, H. R. (1984), *La rive gauche. Du Front populaire à la guerre froide*, Paris, Seuil.
- MAGNY, C. E. (1948), *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil.
- MANACORDA, G. (1967), *Storia della letteratura contemporanea (1940-1965)*, Roma, Riuniti.
- MOŻEJKO, E. (2001), *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.*, Kraków, Universitas.
- PAVESE, C. (1999), *Littérature et société*, Paris, Gallimard.
- ROBIN, R. (1986), *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot.

SALWA, P. (1997) (rééd.), *Historia literatury włoskiej*, Warszawa, Semper, pp. 265-268.

SARTRE, J.-P. (1947), *Situations I*, Paris, Gallimard.

STIL, A. (1952), *Vers le socialisme réaliste*, Paris, Éditions de la « Nouvelle critique ».

SULEIMAN, S. R. (1983), *Le roman à thèse ou à l'autorité fictive*, Paris, PUF.

UGNIEWSKA, J. (1985), *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa, PWN.

VITTORINI, E. (1977), *Gli anni del « Politecnico »*. *Lettere 1945-1951* Torino, Einaudi.

## ABSTRACT

Realistic aesthetics, with its totalising vocation, constitutes an ideal support of the transcription of events connected with actuality. The novel based on the principle of verosimilarity, the one that represents reality, organises and interpretes it, can become, more than any other literary genre, the expression of the author's ideas, transmitted by the narrator or the characters. This means that the author is always engaged in a way, because their story presents an oriented vision of the world, situated and concrete, determinating at the same time the construction of the protagonists, as well as the employed narrative techniques. Thus, the writer is engaged, in the full sense of the term, while they refuse to be impartial towards the represented reality. Therefore, they construct their vision in a lucid and thoughtful way, and their procedure implies a reaction from the reader. It is not necessarily meant to make them adopt the author's opinion and join, for example, a doctrine or a party, but, first of all, to awake their critical spirit and incite them to action.

After 1945, this conception of engagement is very popular in French and Italian literary circles, and, therefore, make them transform remarkably the technique of classical realism. The latter, under the influence of sociopolitical factors, gives birth to its two principal avatars: socialist realism (France) and neorealism (Italy), without forgetting, thou, the contribution of objective realism, characteristic of American novel, that inspires the writers on both sides of the Alps, considerably revitalising their work.