



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA (Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon) : <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne
effectuée par E. Caulet

Date : 3 février 2019

Pour citer ce document :

Hervé Bismuth, « Aragon voyageur : les voyages en Europe dans *Le Roman inachevé* », Journée d'étude ÉRITA « *Le Roman inachevé* », 19 janvier 2019.

Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article747>

Aragon voyageur : les voyages en Europe dans *Le Roman inachevé*¹

Hervé BISMUTH (Université de Bourgogne-France-Comté)

INTRODUCTION

L'idée de cette thématique m'est venue au croisement de deux cours donnés en même temps à mes étudiants de Lettres, répartis dans un séminaire de M2 sur *Le Roman inachevé* et dans un cours de Licence sur *Alcools*, et d'une réflexion sur la façon dont dans ces deux ouvrages l'homme de lettres se fait voyageur littéraire ou voyageur esthète, sur la façon dont les terres qu'il visite sont à l'avance hantées sous sa plume des images culturelles qu'il a construites au préalable, imagerie littéraire ou artistique, mais également imagerie géographique et sociale : ces images qui l'habitent avant même son voyage, l'écrivain les colle par la suite sur les images réelles des pays qu'il traverse, quitte à se retrouver déçu, éventuellement, du décalage entre ces images antérieurement formées et la réalité du territoire : c'est bien cette déception qui fait l'objet des *Antiquités de Rome* de du Bellay, premier ouvrage de langue française à construire le discours d'un poète voyageur rendant compte de la confrontation entre un pays réel et les images de ce pays qui ont antérieurement nourri la culture du voyageur (« Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'aperçois² »).

Du Bellay inaugure en effet une tradition littéraire : celle du voyage littéraire, tradition à laquelle appartiennent, pour le seul XIX^e siècle, Chateaubriand et son itinéraire de Paris à Jérusalem et retour par Grenade, Théophile Gautier et l'Espagne, Stendhal et l'Italie, Mérimée et la Méditerranée — et pour l'Allemagne Victor Hugo (*Le Rhin*, 1842), Nerval (*Lorely*, 1852) et enfin Apollinaire, qui termine en quelque sorte le XIX^e siècle avec les poèmes allemands d'*Alcools* (qui dépassent de loin ceux rassemblés dans la section « Rhénanes »), images censées provenir du séjour qu'il passa en Allemagne entre août 1901 et août 1902. Qu'en est-il de ces images littéraires, artistiques, disons globalement : « culturelles », qui habitent le voyageur avant même qu'il ait posé sa valise sur son lieu de destination ?

- a) D'une part, elles ne résultent pas vraiment d'une posture. On pourrait même dire qu'elles sont inévitables. Elles sont un avatar des idées, des images préconçues grâce auxquelles on aborde les territoires inconnus, qu'il s'agisse ou non de territoires géographiques. Elles sont notre premier savoir sur ces territoires, ce que rappelle l'association faite par Aragon visitant le midi de la France :

Uzès Le jeune Racine s'y accoude à la terrasse des clairs de lune (p. 119).

- b) D'autre part, ces images ne sont ni vraies ni fausses ; elles sont tout simplement des *clichés* et un *cliché* n'est ni vrai ni faux : un cliché est tout simplement une image figée, censée illustrer ou traduire une réalité qui, elle, n'a de cesse d'évoluer. Ni vrai ni faux, un cliché est nécessairement *inexact*. Il est sûr que la distance temporelle qui sépareit

¹ Cette communication a déjà été proposée, à quelques variantes près, à l'occasion de la journée d'études Jean-Pierre Giusto, *Une lecture vive* (21 mars 2012, Stéphane Hirschi dir., Université de Valenciennes.)

² *Les Antiquités de Rome*, sonnet 3.

chez Du Bellay les images culturelles en provenance de la culture humaniste et la réalité italienne étant extrême, il était évident — cela faisait même partie du jeu de l'écriture des *Antiquités de Rome* — que cette distance serait décevante. Mais la distance du cliché à la réalité existe aussi, même si elle est moindre, dans l'Allemagne construite par Apollinaire dans *Alcools*, une Allemagne emplie de mythes littéraires, mais également une Allemagne rurale traversée par des marginaux, et non l'Allemagne contemporaine, citadine et industrielle.

- c) Enfin, ces images culturelles préexistant aux voyages et à l'œuvre qui en découle, le fait qu'elles ont contribué à construire le savoir de l'auteur sur le pays qu'il traverse, mais aussi et surtout le fait que l'auteur les retranscrive, fournit un savoir sur l'auteur, sur sa culture et sur ce qu'il veut dire de lui. Et de ce point de vue, ces références ont la même valeur et la même fonction que les citations littéraires : s'il est vrai que citer, c'est afficher sa culture et contribuer ainsi à construire son identité de sujet écrivain, on dira qu'associer un pays à des référents culturels, c'est en quelque sorte la même chose.

C'est à partir de ces réflexions que je nous invite à traverser *Le Roman inachevé* en nous remettant dans les pas du voyageur, dans des périples dont la grande part est concentrée — et pour cause — dans la deuxième partie du livre, celle qui commence à la démobilisation en 1920 et qui finit à l'automne 1928 à la rencontre d'Elsa Triolet : c'est dans cette partie que prennent place les voyages en Europe avec Nancy Cunard (« Malles Chambres d'hôtel Ainsi font ainsi font font », p. 105).

Les voyages dans cette deuxième partie appartiennent à quatre univers : l'Angleterre, les pays rhénans, l'Espagne, l'Italie. Un cinquième univers prend place dans la partie suivante, celle du monde avec Elsa, du monde avec le communisme, évidemment l'URSS.

PAYS « RHÉNANS »

Je commencerai par ce que par commodité j'appelle « pays rhénans ». Double commodité : il s'agit de parler de la Suisse et de la Hollande, le pays où naît le Rhin et celui où il se jette dans la mer du Nord, mais j'y inclus la Belgique, que le Rhin ne traverse pas (c'est la première commodité), et il me permet aussi de parler de l'absence relative de l'Allemagne, le pays rhénan par excellence, seconde commodité. Je commence par la seconde.

Allemagne

Dans *Le Roman inachevé*, Aragon traverse l'Allemagne, mais pas en voyage : sa période allemande appartient à la section « La guerre et ce qui s'en suivit ». Notons tout de même qu'il séjourne à Berlin en 1922, qu'il y retournera avec Elsa Triolet à partir de 1929, mais *Le Roman inachevé* n'en parle pas.

Incorporé en juin 1917 (« Classe 17 »), Aragon rejoint le front en juin 1918 puis fait partie de l'armée d'occupation de novembre 1918 à juin 1919. C'est aux poèmes correspondant à cette dernière période qu'appartiennent les images de l'Allemagne.

Les références culturelles sont particulièrement rares ici, compte tenu du long séjour accompli (environ dix-huit mois), et sont puisées directement dans la réalité et non comme ce sera le cas ailleurs dans l'imaginaire du voyageur. Il y en a seulement deux :

Il n'y a pas eu Roeschwogg et la jeune fille aux yeux verts
 Dans la maison d'en face qui me disait des vers allemands
 Tandis que je tendais les mains à sa laine et Dieu sait comment
 Entre nous deux l'hiver cruel ainsi passa tranquillement
 À voir ses doigts sur le clavier jouer *La Truite* de Schubert (p. 71)

Mais il est vrai que Schubert est autrichien et non allemand...

On mentionnera aussi la fin très connue de « Bierstube Magie allemande » :

Je les voyais par la fenêtre
 Leur chant triste entrainait dans mon être
 Et je croyais y reconnaître
 Du Rainer Maria Rilke (p. 75)

Cela est peu de choses, comparé à la culture allemande que le poète a effectivement amassée sur place, dans sa bibliothèque personnelle. Dans les souvenirs de ces années d'Allemagne qui peuplent le « deuxième conte de la chemise rouge », « Le Carnaval », dans *La Mise à mort* (1965), Aragon mentionne bien cette jeune fille qui joue du piano, mais elle joue cette fois du Schumann (qui, lui, est un véritable Allemand) : « Je ne revois guère que la jeune fille qui jouait Schumann » (*La Mise à mort*, Gallimard, « Folio », p. 280). Il y mentionne également les auteurs qu'il lit :

J'avais acheté Die Weise... la veille, avec *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, un bouquin d'Arno Holz, du Wedekind et du Stefan Georg, à la Librairie de la Mésange, dans Meisengasse, à Strasbourg. [...] (*La Mise à mort*, op. cit., p. 280)

Plus loin, à Strasbourg : « Je lisais Rilke, à me faire mal aux yeux » (*Ibidem*, p. 281).

C'est dans ces souvenirs du « Carnaval » qu'il rappelle également le nombre d'auteurs allemands qu'il fréquentait déjà au moment de son incorporation :

[...] au lycée, le fait est, j'avais d'un professeur contracté le goût d'Eichendorff, précisément d'Eichendorff entre tous les poètes d'Allemagne. Je sais plus de vers d'Eichendorff que de Musset ou de Lamartine. Mais je me berce de tous les chants. Et tous les vers me font dormir, m'entraînent dans ce pays à moi du sommeil, tous les vers allemands à quoi j'ai pris goût de provocation depuis 1914, Schiller, Bürger, Rückert, Heine, Dehmel... (*Ibidem*, p. 282).

Pourquoi donc ce silence ici, dans *Le Roman inachevé*, sur ces lectures, concernant un séjour aussi long (dix-huit mois), si l'on compare aux références culturelles qui illustreront l'Angleterre, l'Espagne et l'Italie ? Et — question associée — pourquoi cet amour pour la littérature allemande attendra-t-il les années 1960 pour donner lieu à des autobiographèmes ? On notera qu'Aragon est suffisamment imprégné de culture allemande pour que Goethe soit mentionné dans les lectures des années 1920 : rappelez-vous, dans « Le mot vie » :

Te voilà quelque part au mois d'août par une chaleur torride
 Allongé dans l'herbe et tu lis Goethe *Iphigénie en Tauride* (p. 89).

C'est d'ailleurs Goethe qui préside à l'ouverture du *Roman inachevé* : mise en double faustienne, explicitée, pour que les choses et les références soient bien claires, par le titre « La beauté du diable » (NB : le film à succès de René Clair avec G. Philippe et M. Simon est sorti sur les écrans français en 1950).

Mais il est vrai que l'Allemagne et sa culture font encore en 1956 l'objet d'un tabou qui traverse dans les années 1940 à 1950 toute l'œuvre d'Aragon : dans ces années-là, l'Allemagne est un pays qui n'apparaît plus guère que par son visage politique, et *Le Roman inachevé* n'échappe pas à cette tendance qui ne s'inversera que juste après³.

Les trois autres pays : Hollande, Suisse, Belgique

Ces trois autres pays qu'Aragon et Nancy ne font que traverser (NB : Aragon fera deux voyages de Hollande) sont mentionnés *à part, en vrac*, mêlés aux voyages français, répartis sur trois poèmes des sections « Le mot "amour" » et « Les mots qui ne sont pas d'amour ». Ils sont mentionnés surtout, et en dépit de la chronologie, avant les deux « grands voyages » : Espagne, Italie. Le voyage à Anvers date de février 1927, donc avant le voyage d'octobre 1927, mais le voyage de Suisse, dont il reste une allusion dans « Vieux continent de rumeurs Promontoire hanté » (p. 119) s'était effectué en réalité dans l'entourage du voyage d'Italie : en août 1928, partis vraisemblablement d'Italie où ils étaient déjà installés depuis juillet, Aragon et Nancy Cunard ont passé quelques jours en Suisse visiter Crevel et Éluard qui s'y faisaient soigner.

Peu de référents culturels sont attachés à ces voyages rapides :

- les visites sur place des monuments et des musées (« Combien de fois ai-je été voir à Anvers la braise d'or de tes cheveux ô Pécheresse », dont la note de fin de volume nous explique qu'il s'agit de la Madeleine de Rubens, p. 119) ;
- le seul référent littéraire concerne la Suisse : c'est le poète et romancier Charles-Ferdinand Ramuz (p. 119) :

Quelque part entre Lausanne et Morges ces côteaux [sic] étayés de murs bleus où mûrissaient les vignes de Ramuz (p. 119)

Autant dire que la culture « francophone » n'habite pas le Panthéon littéraire d'Aragon : et ce d'autant plus que, quoique Suisse, Ramuz est au bout du compte un auteur français, qui s'est fait connaître à Paris avant de retourner vivre en Suisse, qui publie en France chez Grasset, notamment son succès de 1926 : *La Grande Peur sur la montagne*.

ANGLETERRE

C'est avec le voyage à Londres que commence la vie avec Nancy Cunard, ce que reproduit fidèlement la succession de tableaux du livre : le poème « Un soir de Londres » est le premier de la section « Le mot amour », et les « brouillards jaunes de février » sont ceux de février 1926 : Aragon a rencontré peu de temps avant Nancy Cunard. Et, si l'on en croit le poème, le voyage à Londres consacre la naissance de leur relation :

Un soir de Londres
Je marche dans les brouillards jaunes de Février
Seul avec un amour qui commence (p. 99)

De ce voyage, qui dure jusqu'au début du mois de mars, soit au maximum cinq semaines, découle une grappe d'associations :

Bonsoir Docteur Johnson bonsoir George Borrow
Et Moll Flanders flânait le long de la Tamise
Comment donc disais-tu Shelley de cette ville

³ À partir des *Entretiens sur le Musée de Dresde*, Éditions Cercle d'Art, 1957.

Hell is a city much like London ah c'était à l'envers (p. 99)

Et plus loin :

Un Chinois de l'East End sorti de Sherlock Holmes

[...]

On se passe de main en main la petite Doritt évanouie (p. 100)

Et deux poèmes plus loin, la liaison, qui n'est pas seulement métaphorique, mais aussi métonymique, de Nancy Cunard avec Lewis Carroll :

Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir
Les amants croisent dans la rue un monde bizarre et guindé
Des messieurs comme auparavant on ne s'en faisait pas idée
Monstres de tous les acabits sur les bus les bancs les trottoirs

Ah Seigneur Dieu le vent qu'il fait à Londres quand il fait du vent
Le chapelier perd son chapeau Les dormeurs ont le cauchemar
C'est le temps qu'il faut pour danser le quadrille avec les homards
La Tortue en entonne l'air et le Gryphon passe devant

Te souviens-tu de la chanson le ton grave de ses paroles
Le rythme en est précisément le rythme de la nursery
Mais j'ai beau comme lui mon vers exactement le mesurer
Un jour hélas tu t'en iras Alice avec Lewis Carroll (p. 102)

Métaphore : Aragon vient de passer de l'autre côté du miroir, en entamant son premier compagnonnage amoureux, qui sera suivi de peu (janvier 1927) du début de son long compagnonnage avec le Parti communiste. Métonymie : c'est à la maison d'édition fondée par Nancy Cunard au printemps 1928, *The Hours Press*, qu'Aragon destine la première traduction en français de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll, qu'il termine au printemps 1928 juste avant le voyage d'Italie et qui paraît au printemps de l'année suivante. Reste que le « Quadrille des homards » cité dans le poème provient d'*Alice au pays des merveilles* et que la traduction en quintiles réguliers d'hexadécasyllabes est évidemment une création de 1956, en même temps qu'une auto-citation allusive de la traduction de 1928.

Je reviens au premier poème, « Un soir de Londres ». Il appelle quelques commentaires. Tout d'abord, le premier intertexte « anglais » à hanter ce poème est évidemment « français » : c'est le célèbre incipit de « La Chanson du Mal-Aimé » d'Apollinaire :

Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre

Cet incipit est le souvenir d'Apollinaire des amours malheureuses du poète avec la nurse anglaise Annie Playden, et on ne se privera pas de penser que la présence de cet incipit dans le passage qui retrace la naissance de la relation d'Aragon avec Nancy Cunard est déjà la prolepse de la perte d'un amour.

C'est Dickens qu'on lit dans : « On se passe de main en main la petite Doritt évanouie » (p. 100), où Doritt est le personnage éponyme du roman *La Petite Doritt*. Ici surgissent les

lectures de jeunesse d'Aragon, qui évoquera à deux reprises⁴ la grande importance que Dickens aura eue dans sa jeunesse. *Moll Flanders* est l'héroïne et le personnage éponyme du roman picaresque de Defoe, son vrai roman anglais, dans la mesure où *Robinson Crusoe* est si l'on peut dire un roman « américain ». Il n'est pas étonnant de trouver à l'occasion de ce voyage à Londres le poète romantique Shelley, et on peut gager à coup sûr que Samuel Johnson, le « docteur Johnson », écrivain mineur du XVIII^e siècle et dont les œuvres ne font pas vraiment partie du grand patrimoine européen, n'est présent dans ces images qui préexistent à la découverte de Londres que parce qu'il est l'auteur d'un célèbre dictionnaire de la langue anglaise.

Mais l'écrivain George Borrow appelle, lui, un commentaire particulier, dans la mesure où — je ne peux que le parier, faute de preuves — il renvoie non pas à la culture du nouveau compagnon de Nancy Cunard, mais à celle du rédacteur du *Roman inachevé*, en même temps que sa présence donne lieu à quelques questions d'ordre génétique. Borrow est un vendeur de bibles, chroniqueur (*The Bible in Spain*) et écrivain anglais du XIX^e siècle, qui a également produit des chroniques judiciaires (*Celebrated Trials, and Remarkable Cases of Criminal Jurisprudence*, 1825), des récits de voyage (*The Bible in Spain*, 1841, *Wild Wales*, 1862), des fictions (*Lavengro*, 1851, *The Romany Rye*, 1857). Mais le lexique du *Fou d'Elsa* (1963) le présente comme : « surtout connu pour ses livres concernant la vie des Gypsies, Tsiganes et Gitans » (article *Borrow*)... en fait, surtout connu d'Aragon. Les ouvrages de Borrow qui sont dans la bibliothèque d'Aragon sont des ouvrages en anglais datant de... 1961, à l'exception d'un exemplaire de 1914 de *The Zincali : An Account of the Gypsies of Spain*. George Borrow est bien pour Aragon l'auteur de l'ouvrage consacré aux Gitans d'Espagne, à leurs mœurs et à leur langue : c'est le seul ouvrage qu'il ait vraisemblablement lu avant les années 1960. C'est d'ailleurs à partir de George Borrow et de cet ouvrage qu'Aragon reproduit des motifs, mais aussi des termes gitans dans *Le Fou d'Elsa*. Or, Aragon ne sera pas confronté à l'univers gitan avant son second voyage en Espagne avec Nancy Cunard, celui de l'automne 1927. On peut affirmer que l'ouvrage de Borrow n'aura pu l'intéresser au plus tôt qu'à partir de l'automne 1927 et non à l'hiver 1926, mais on peut parier (je le fais, en tout cas) que Borrow est déjà sur la table de l'écrivain en 1956 pour une raison qui jointe à d'autres appartient au chantier du *Fou d'Elsa*. « Borrow » est, en fait d'autobiographème, un anachronisme. Ce ne sera pas le seul dans ces images littéraires de voyage.

ESPAGNE

Le voyage en Espagne mentionné dans *Le Roman inachevé* est en fait le second, celui entrepris non pas « à la fin de l'automne 1926 » comme Aragon l'écrira au début du *Fou d'Elsa* (*Le Fou d'Elsa*, Gallimard, 1963, p. 14), mais à l'automne 1927. Le premier, qui semble avoir été plus rapide, date du printemps 1926. Ce voyage en Espagne est imagé au long des cinq pages du poème « À chaque gare de poussière » (p. 128), et s'organise autour de deux autobiographèmes qui ont une importance certaine dans l'œuvre d'Aragon :

— la halte dans un hôtel de Madrid :

Dans les premiers froids de Madrid
J'habitais la Puerta del Sol (p. 129)

⁴ *Les Lettres françaises*, n° 321 du 20 juillet 1950, en réponse à l'enquête « Qu'aimaient-ils lire quand ils étaient enfants ? » ; *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers 1968, p. 24.

— la descente vers l'Andalousie et son micro-climat :

Et tout à coup c'est le mois d'août
Un souffle sort on ne sait d'où
L'odeur douce des fleurs d'orange

Le grand soir maure de Cordoue (p. 131).

Ce qui frappe dans le poème « espagnol », si on le compare avec le poème « londonien », est l'absence complète d'intertextualité littéraire (la mention de Lorca n'est en rien une mention intertextuelle, j'y reviendrai)... à l'exception des *Mille et une Nuits* :

L'œil fendu de Schéhérazade
Et le pied de Boudroulboudour (p. 131)

Mais ici, les deux personnages de conte oriental ne sont là que pour la métaphore visuelle et non pour traduire ou illustrer l'Andalousie.

Pourquoi cette absence d'intertextualité ? Déjà parce qu'Aragon ne connaît pas l'espagnol, et même en 1963 dans *Le Fou d'Elsa*, après une bonne immersion dans la langue et la littérature espagnoles, il commettra des fautes assez grossières en recopiant des textes originaux. Il n'en connaît pas plus la littérature. En revanche, alors que Londres est la ville, à la différence de la Hollande et de la Belgique, qui révèle un manque de culture artistique ou d'intérêt pour les Beaux-Arts, ce sont les tableaux qui s'affirment en force dans le poème « espagnol » ; et pas seulement parce que le poète assimile les Espagnols aux sujets des tableaux de Goya et affirme apprendre l'Espagne à partir de Goya :

J'ai reconnu le garçon d'hôtel espionnant à la porte
Dans un dessin de Goya

Ce peintre apprend mieux que personne
L'Espagne et son colin-maillard (p. 139).

En fait, c'est tout ce poème, rythmé par le refrain *Primo de Rivera* qui ponctue l'omniprésence du dictateur, qui est constitué de tableaux, et de tableaux conformes sinon à l'Espagne réelle des années 1920, du moins à ce qu'en attendent les touristes qui ont déjà un savoir sur l'Espagne ; portraits figés à la façon de ceux des tableaux :

Devant les buffets de piments et d'orgeat
Des femmes sur leurs ballots sombres
Yeux d'olive visages d'huile (p. 128),

référents également : bucrânes, processions religieuses, guitares nomades... Et c'est l'Espagne tout entière qui est assimilée à un tableau de peintre :

Nous roulons sur la terre cuite Où sommes-nous
Il n'y a sur la toile énorme qu'un âne et qu'un homme
Une cruche d'ombre un pain bis un oignon
Et le vallonnement uniforme où nous nous éloignons (p. 128).

Et la réclamation : « Montrez-moi le peuple espagnol » (p. 129) n'y change rien : le « peuple espagnol » semble regardé à travers des référents culturels qui filtrent toute rencontre « réaliste ».

On notera l'absence de deux peintres contemporains espagnols qu'Aragn connaît bien alors : Picasso et Dali... En réalité, Picasso n'est espagnol que de nationalité : il vit à Paris depuis la Belle Époque. Quant à Dali, il n'est pas encore un ami du groupe surréaliste (*Le Chien andalou*, dans lequel joue Éluard, date de 1929...), mais Aragn a de bonnes raisons de ne pas même mentionner son existence : le commentaire par Dali du massacre de Guernica (1937) a causé une brouille définitive entre les deux surréalistes. Je reviens aux deux autobiographèmes : l'hôtel à Madrid et la descente en Andalousie. L'importance qu'ils auront dans l'œuvre d'Aragn est pour le premier la suppression de son premier « roman inachevé » (puisque celui de 1956 est le... troisième !) et pour le second qu'il nourrit toute la sixième partie du *Fou d'Elsa*, « La Grotte ».

Reste qu'il en est de Lorca dans ce voyage ce qu'il en était de Borrow pour le voyage à Londres : une image littéraire qui nous renseigne certes sur le scripteur de 1956 mais absolument pas sur l'autobiographé de 1927 ! Et c'est même, en quelque sorte, un double anachronisme que celui de l'apparition de Lorca dans ce poème. Dans *Le Roman inachevé*, l'été 1936, celui de la mort de F. G. Lorca, est pour l'autobiographé un été optimiste et enthousiaste, ce que rappelle le poème :

Jamais on ne se réveillait
Aux jours d'été de trente-six
Que pour un quatorze juillet
Le soleil couleur de maïs
Ne s'est pas couché de l'année
Sur nos pancartes promenées

Perpétuel temps des cerises
C'était un grand bal bleu et blanc
Dans la ville en bras de chemise
Sous un ciel plein de cerfs-volants
Prenaient de nous leur vol oblique
Les chansons de la République

C'était comme une féerie
Aujourd'hui le peuple est le maître
Il se promène dans Paris
Qui met ses drapeaux aux fenêtres
Enfants chantez et rechantez
Le pain la paix la liberté (p. 197-98).

L'autre anachronisme est qu'Aragn ne connaissait pas Lorca en 1927... Aragn ne prononcera le nom de Lorca pour la première fois qu'à l'occasion de l'annonce de sa mort, à l'été 1936. Lorca n'apparaît dans les souvenirs de 1927 que pour des raisons géographiques et thématiques, et ne compte pas dans les souvenirs du poète. Dans ses préoccupations, en revanche, il occupe déjà et occupera une place croissante jusqu'en 1963, puisque le plus grand tombeau poétique jamais écrit par un poète français est celui qu'Aragn consacre à Lorca dans *Le Fou d'Elsa*⁵.

⁵ Pour ce qui concerne la relation d'Aragn à Lorca, je renvoie immodestement à : Hervé Bismuth, « Somptueux tombeau pour un deuil tardif : Aragn et la mémoire de Federico Garcia Lorca », *Aragn et la Méditerranée. Espaces, mémoire, poétiques*, Actes du colloque de mars 2005, « Var et poésie 5 », Université de Toulon, 2006, p. 115-128.

ITALIE

La section « Italia mea » correspond au second voyage d'Italie : le premier avait eu lieu au début de l'automne 1926 et avait été un parcours de l'Italie, le second est une résidence à Venise de plusieurs semaines dans l'été 1928. Les dates du second diffèrent suivant les leçons : dans la biographie proposée par D. Bounoux (*Œuvres romanesques complètes*, tome 1, 1997), l'installation à Venise est datée de juillet ; dans celle proposée par Olivier Barbarant (*Œuvres poétiques complètes*, 2007), peut-être plus précise parce que plus tardive, l'installation à Venise est datée de début août, ce qui mène à un séjour de quelque 5 semaines au moins. Le passage consacré à cette période italienne est ample : la section entière est formée de quatre poèmes, et se place, dès son titre même, sous le signe de l'intertextualité :

ITALIA MEA : évidemment, *mon Italie*... Mais ce n'est pas ici de l'italien. « Mon Italie » se dirait *la mia Italia*. *Italia mea* est du latin : ce latin n'en démarque pas moins une citation, de la part d'un auteur (Aragon) qui connaît mal l'italien mais bien le latin. Cette citation, c'est celle d'un poème du *Canzoniere* de Pétrarque (poème 128), en toscan : *Italia mia*.

L'intertexte latin laisse immédiatement la place à une posture bien française :

Toi dont nos peupliers rêvent dans leur exil
 Plainte que j'ai portée en moi toute la vie
 Imaginaire azur je te demande asile
 Terre du long désir Italie Italie (p. 135)

Désir d'une Italie rêvée par un poète amoureux d'elle : ici, le poète du *Roman inachevé* se met dans les pas de Du Bellay et du désir de Rome qui préside à la déception, à ceci près que la déception du poète surréaliste ne sera pas du même ordre que celle du poète humaniste, car c'est une autre amertume que développe le reste du premier poème ; et ici les souvenirs littéraires s'associent aux souvenirs personnels de l'amertume amoureuse :

Car tu sais ce que c'est D'abord les gens s'amuse
 D'un jeune homme inconnu dont les mots sont de feu
 Et lui ne comprend pas qu'un baiser vous abuse
 Que c'était pour un soir et qu'on change de jeu

On l'aura trimbalé disons quelques semaines
 Avec les fournisseurs et les valets des chiens
 Il aura pour cela gagé son âme humaine
 Cette musique en lui dont il ne reste rien

Il erre On l'a pourtant gardé dans les bagages
 On s'informe parfois encore s'il est là
 Mais c'est comme un bleuet qu'on se mit au corsage
 À terre pour un geste au tournant qui roula (p. 136)

Souvenirs littéraires et souvenirs personnels se confondent dans la fin du premier poème de la section :

Et Vérone ou Vicence où je cherche la trace
 Des amours éternels et d'un amour défunt (p. 137)

— où « Vérone ou Vicence » est le lieu des amours de Roméo et Juliette, Vérone chez Shakespeare, Vicence chez da Porto, l'auteur du conte dont Shakespeare a tiré la pièce. On mentionnera également l'autre grand drame « italien » de Shakespeare, *Othello*, qui fait

— fatalement — partie du décor vénitien :

J'ai sur le quai des Esclavons croisé plus d'une Desdémone (p. 145)

Reste que l'intertextualité littéraire n'est qu'une partie de l'innutrition qui étoffe les quatre poèmes d'« Italia mea ». On mentionnera pour mémoire deux détournements de texte, qui n'ont rien d'italien : celui de « Lucie » de Musset :

« Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière »

devenu :

Mes chers amis quand je mourrai jetez mon cœur au fond des mers
Le saule ici n'a rien valu pour les pauvres gens qui s'aimèrent (p. 145)

Et celui d'Homère, où « l'aurore aux doigts de rose » devient :

Et l'aube avait des doigts de fonte (p. 146)

— ainsi qu'une allusion au drame de Victor Hugo *Lucrèce Borgia*, dans la mention des « poignards » et du « manteau des Sforza » (p. 141). Si l'Aragon de 1928 ne connaît pas plus l'italien que l'espagnol, et si l'amateur de littérature courtoise capable de citer (même inexactement) Pétrarque est bien plus l'autobiographeur de 1956 que l'autobiographé de 1928, l'Italie est de loin pour le poète le pays le plus richement habité par les images culturelles non littéraires, et ces images sont polyphoniques :

— musicales :

les luthiers de Crémone, « Amati », « Guarneri », « Stradivarius » du poème « Il régnait un clair d'anémone » (p. 138-39) ;

l'*Otello* de Verdi : « Ma mère avait une servante ». Encore que là, quoi qu'en dise Aragon (cette même citation revient dans *Les Poètes* à la fin du poème « Le Voyage d'Italie »), il ne cite pas la version française du livret d'opéra, qu'il ne connaît donc pas vraiment, mais le texte de la traduction française par François-Victor Hugo de la pièce de Shakespeare...

— et surtout picturales :

Les peintres « Carpaccio », « Tintoret » (p. 145), « Guardi » (p. 146), et les personnages de *Commedia dell'Arte* (p. 146).

On mesurera l'importance de ce long souvenir de l'Italie, outre sa résurrection presque immédiate quatre ans plus tard dans *Les Poètes*⁶. L'importance de ce souvenir est aussi, non seulement sa longueur, non seulement sa polyphonie, mais aussi la mise en tension de toutes ces images, de tous ces clichés avec le réalisme de la narration : car c'est dans cette section, dans ce que l'on appelle, à tort ou à raison, une des trois « proses » du *Roman inachevé*, que se situe la seule narration — avec dialogues — à proprement parler de ce « roman » : l'arrestation à Crémone et la nuit passée au commissariat.

⁶ Ce voyage d'Italie est un des trois autobiographèmes du *Roman inachevé* qui imprènera plus tard *Les Poètes* (1960) ; les deux autres sont l'un le souvenir de Robert Desnos du poème « Le mot "vie" » p. 94) et l'autre la fuite en France des Républicains espagnols en 1939 et la mort d'Antonio Machado des « Pages lacérées » (p. 200-01).

URSS

C'est cette tension entre les clichés et le réalisme de la vie vécue sur place que reproduit le poète dans la chronique de son long séjour de 1930 en URSS, après être passé une seconde fois « de l'autre côté du miroir » : c'est à peu près ce qu'écrira plus tard Aragon à propos de ce voyage, expliquant qu'il est passé « de l'autre côté du monde⁷ », de ce monde qui était celui de la France et de la poésie surréaliste vers celui de l'Union soviétique et des réalisations du socialisme en construction. Comme pour l'Italie, la date du retour est certaine : 10-15 décembre 1930 ; celle du départ est floue : « en août ou dans la première quinzaine de septembre » affirme prudemment Olivier Barbarant (*Œuvres poétiques complètes*, 2007, p. LXXIII). C'est en tout cas plus de trois mois.

Trois événements dont le poème ne retient que deux autobiographèmes :

- a) la visite chez les Brik cinq mois après le suicide de Maïakovski :

La mort en cinq mois aisément d'habitude on s'y habitue (p. 185)

- b) la visite du chantier de Dnieproguess organisée pour Aragon et Triolet par le pouvoir soviétique. Le Congrès de Kharkov n'appartient pas au poème.

Les trois mois ou plus du séjour en Union soviétique sont ramassés sur les deux premiers poèmes de la section « Cette vie à nous », comme si la vie avec Elsa commençait avec ce séjour en URSS, ou comme si le « nous » désignait tout simplement cette nouvelle famille à laquelle appartient Aragon et dont la geste se raconte aussi bien à travers l'édification du socialisme en URSS que dans la vie politique (incendie du Reichstag, émeutes fascistes et contre-émeutes, Front populaire) de l'Europe de l'Ouest.

Le premier de ces deux poèmes est exempt de tout collage d'images importées, et ce n'est pas seulement parce que la culture russe est presque étrangère encore à Aragon, mais parce qu'il s'agit ici pour le poète, même encore en 1956, de montrer la réalité de la vie soviétique, une réalité qu'il ne pouvait alors montrer à son retour d'Union soviétique, comme il s'en expliquera plus tard dans sa présentation de 1974 à *Front rouge* : « Il m'aurait paru indécent, intolérable, d'écrire cela en 1930⁸ ». « Cela » : il s'agit de la description du quotidien de la vie des gens en Union soviétique entreprise par le poème « À Guendrikov pereoulouk » (p. 186-87). Cette description est l'*autre* moment réaliste du livre, le pendant de la narration au réalisme burlesque de l'arrestation à Crémone, qui laisse à présent la place à une description poignante. La seule image culturelle associée à ce voyage est une image qui appartient, elle, à ce voyage : le film du cinéaste réaliste socialiste Dovjenko *La Terre*, cité page 187 est un film sorti en 1930, l'année même où Aragon visite l'URSS, et qu'il a très certainement vu à ce moment-là.

Ces deux images de l'URSS, celle de la propagande officielle et dans l'ombre de celle-ci celle du quotidien des gens, témoignent pour le poète de la même réalité à deux faces, celle qui l'amène à prononcer cette profession de foi de solidarité et de fidélité par quoi s'achève le premier poème de cette section :

Comment trouver les mots en moi pour exprimer cette chose poignante
 Ce sentiment en moi dans la chair ancré qu'il pleuve ou qu'il vente
 Que tout ce que je fais tout ce que je dis tout ce que je suis
 Même de l'autre bout du monde aide ce peuple ou bien lui nuit
 Et nuit à mon peuple avec lui Crains ah crains jusque dans tes rêves
 Quand l'outil pèse qu'on soulève d'agir comme un briseur de grève

⁷ Aragon, « Une préface morcelée », *L'Œuvre poétique, rééd.* 1989, tome 2, p. 500.

⁸ *Ibidem*, p. 504.

Et je vois les gens ricaner supérieurs indifférents
 L'architecture leur déplaît Bien sûr c'est aux chefs qu'on s'en prend
 Mais ceux qui saignent de tenir une pierre un câble une corde
 Que venez-vous leur raconter professeurs de miséricorde (p. 187-88)

C'est seulement passé ce poème grave que reprend une dernière fois le jeu récurrent de la confrontation par le poète du pays étranger à sa bibliothèque personnelle, en l'occurrence Pouchkine. « Odessa ville de poussière » : ici, ce n'est pas la poussière subie par le touriste parisien en voyage comme en Espagne (« À chaque gare de poussière »), mais un jeu intertextuel ; ce poème est une réécriture de Pouchkine, ce qu'explique la note de la page 189, p. 250 : « Je vivais alors dans la poussiéreuse Odessa⁹ ». La réécriture est celle ici du désenchantement : chez Pouchkine, à Odessa, « les cieus longtemps demeurent limpides », mais dans le poème français, c'est « Le ciel pas si clair que tout ça », le reste étant de la même eau. C'est cette fois, et cette fois seulement que cette posture du visiteur nourri d'images mais déçu est jouée — et par conséquent entièrement assumée. C'est aussi le dernier récit poème de voyageur du *Roman inachevé*.

Je proposerai trois directions pour un bilan rapide de ce parcours :

1. La première répond à une question que j'avais soulevée comme point de départ : celle de l'identité culturelle du poète voyageur. On a vu plus d'une fois (Borrow, Lorca) que les références culturelles liées au pays traversé peuvent aussi bien être celles de l'autobiographeur de 1956 que celles de l'autobiographé, question que l'on peut retourner en direction d'*Alcools* par exemple : Apollinaire n'avait que vingt-et-un ans lors de son départ en Allemagne, et on peut supposer qu'il ne possédait pas encore forcément toute la culture germanique qui imprègne les poèmes rhénans composés plus tard. L'affirmation de cette identité culturelle, dont une partie peut ainsi s'afficher de façon anachronique pourrait-on dire, est aussi *politique* chez Aragon, non pas — ou pas seulement — dans le sens où il arrive souvent (mais pas dans *Le Roman inachevé*, justement) qu'Aragon défende certaines références culturelles et littéraires pour des raisons politiques ; en matière de raisons politiques, on ne trouvera guère ici que la relative discrétion déjà remarquée sur la littérature allemande. Ce que cet affichage culturel a de *politique* est cette habitude qu'Aragon observe dans ces années-là d'offrir sa culture, livresque notamment, à des lecteurs dont il sait très bien qu'ils ne la partagent pas forcément : la trace la plus visible dans *Le Roman inachevé* est encore cet appareil de notes que rien n'appelle dans le texte et qui se place discrètement en fin de volume.
2. La deuxième remarque porte sur ce que j'ai appelé la polyphonie musicale et picturale de l'innutrition. Pour la génération d'Aragon, la culture picturale est encore une culture livresque — tant qu'on n'a pas voyagé pour visiter les vraies œuvres à leur vraie place : celle des musées — et on a vu comment la connaissance par Aragon de l'opéra de Verdi n'est pas tant musicale que littéraire. Nous sommes encore, même dans de tels cas de figure, dans le monde du livre — si l'on excepte les guitares nomades.
3. Ma troisième remarque porte sur la mise en scène des poèmes voyageurs des années 20. L'ordre Angleterre-Espagne-Italie est bien l'ordre chronologique des voyages, mais

⁹ NB : la traduction en prose de Pouchkine dans la note de fin d'ouvrage ne rend pas compte du fait que la forme même des octosyllabes du poème français essaie d'épouser celle des vers de Pouchkine.

l'isolement dans un fourre-tout distinct des autres voyages (en Belgique, en Hollande, en Suisse, mais aussi en France), ramassés entre le poème sur Londres et le poème sur l'Espagne d'une part, et la condensation des deux voyages d'Espagne et des deux voyages d'Italie d'autre part, aboutissent à présenter successivement deux épisodes situés l'un l'autre à un an de distance (de l'automne 1927 à l'été 1928), de sorte à constituer un diptyque. Ce diptyque, qui est déjà une mise en scène, ne laisse voir de deux pays traversés « comme successivement » que des faux-semblants culturels (à l'exception de la nuit passée à Crémone) à travers lesquels n'apparaît pas le pays réel, des faux-semblants révélés *a posteriori* en creux par l'éclairage des descriptions réalistes de l'Union soviétique. On rapprochera bien évidemment l'opposition entre d'une part ces pays de faux-semblants et qui n'ont pas donné lieu à une véritable connaissance de leur culture, de leur peuple et d'autre part une Union soviétique révélée par l'éclairage de descriptions réalistes de l'opposition entre ces deux périodes de la vie du poète, annoncées par les titres du *Roman inachevé* : « Le mot amour » // « L'amour qui n'est pas un mot ».