



Carnets de l'

érita

n° 3 – 2023

Numéro coordonné par Erwan CAULET

Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon

L'année 2022 marquait les 40 ans du décès d'Aragon, survenu le 24 décembre 1982.

Pour commémorer l'évènement, l'ERITA a lancé, avec la livraison de décembre 2022 de ses *Carnets*, une anthologie d'articles de chercheuses et de chercheurs sur Aragon devenus aujourd'hui difficiles à trouver.

Cette anthologie-hommage se poursuit avec le présent numéro et les trois textes suivants :

- l'étude d'Édouard Béguin consacrée à l'analyse des choix d'illustrations opérés par Aragon et Elsa Triolet dans les *Œuvres romanesques croisées*.
- l'étude de Lucien Victor analysant l'inventivité de la versification aragonienne et particulièrement le vers de seize syllabes dans *Le Roman inachevé*.
- les premières pages du roman médiéval avorté d'Aragon, présentées et éditées par les soins de Michel Apel-Muller.

Que soient ici remerciés Édouard Béguin et Lucien Victor pour avoir permis cette réédition de leur texte, ainsi que les ayants-droits qui ont autorisé les autres republications : Jean Ristat, Patrick Apel-Muller, Jean-Baptiste Para et la revue *Europe*, et les Publications de l'Université de Provence.

*

Cette livraison des *Carnets de l'ERITA* a été préparée par Erwan Caulet, avec l'aide du bureau de l'ERITA : Hervé Bismuth, Johanne Le Ray et Josette Pintueles.



Sommaire

Édouard BÉGUIN

« L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* »[4](#)

Lucien VICTOR

« Le vers de seize syllabes dans *Le Roman inachevé* »[22](#)

Michel APEL-MULLER

« De la Semaine sainte à la Pentecôte ou l'inconnu de Pont-de-l'Arche »[39](#)

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

Référence URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article876>

Pour proposer un article aux *Carnets de l'ÉRITA*, rendez-vous sur la page : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article820>

L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*

**Édouard Béguin, ancien professeur en classes préparatoires littéraires (Lyon),
ancien président de l'ERITA**

NDE : Cette étude a été publiée initialement dans *Écrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Jean Arrouye (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 65-83.

Si la critique a négligé jusqu'à présent, à ma connaissance, de s'interroger sur l'aspect matériel des *ORC*¹, cela tient sans doute à l'apparence première de cette édition, qu'on est trop facilement tenté de classer parmi ces entreprises de prestige auxquelles ont droit les écrivains consacrés, pour qui est venu le temps des « œuvres complètes ». Pourtant, la collection, en tant qu'édition nouvelle, mérite tout notre intérêt dans la mesure où son enjeu dépasse de beaucoup les ambitions habituelles de ce genre de productions. En effet, la réalisation des *ORC*, notamment en ce qui concerne leur présentation physique, a été étroitement contrôlée par Elsa Triolet et Aragon : « Il ne s'agissait aucunement de se borner à mettre ensemble des livres déjà écrits, laissant aux éditeurs le soin de leur donner une robe². » Les deux écrivains ont refusé de n'être que les auteurs des œuvres rassemblées, ils ont tenu à faire de la nouvelle édition une œuvre à part entière, en assumant pleinement son agencement.

¹ *ORC* : l'abréviation est mise pour *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974. Dans la suite, les indications entre parenthèses dans le corps du texte renvoient à cette édition avec, dans l'ordre, le numéro du volume et celui de la page citée.

² Aragon, « La preuve par l'autre – Le *comment* des *Œuvres croisées* », *Les Lettres françaises*, 6 septembre 1967.

Cette volonté manifeste en particulier une attention originale portée à l'inscription matérielle des textes et au rôle de la forme dans la production du sens des œuvres. C'est la conscience du caractère déterminant de cette dimension physique de la chose littéraire qui est à la base de la création dont l'entreprise des *ORC* a été l'occasion pour Elsa Triolet et Aragon.

Ce travail sur l'inscription matérielle des textes semble pouvoir tout particulièrement être mis en évidence sur le plan de l'illustration de la collection. L'importance quantitative et l'extrême richesse de l'iconographie utilisée désignent en effet l'illustration comme le dispositif essentiel de l'agencement nouveau que les deux romanciers ont donné à leurs œuvres. Plus de six cent quarante hors-texte, près de deux cents images intégrées directement dans le texte constituent un matériau iconographique extrêmement divers où se mêlent des documents variés, des photographies et surtout des reproductions d'œuvres dues à plus de quatre-vingt-dix peintres ou dessinateurs d'époques différentes.

Les remarques qui suivent n'ont d'autre ambition que de préparer l'étude à venir de ce trésor d'images dans ses rapports avec les textes qu'il « illustre ». En l'absence d'un travail d'ensemble sur la question, et compte tenu de la complexité de l'objet à analyser, il m'a semblé utile d'indiquer quelques-uns des problèmes qui se posent, et de proposer quelques hypothèses susceptibles d'orienter de plus amples recherches.

Je rattacherai d'abord la question de l'illustration à celle du projet global des auteurs élaborant les *ORC*, pour souligner le rôle clé de l'agencement matériel dans la production du sens et de la nouveauté de la collection. J'essaierai de montrer ensuite que cette nouveauté se manifeste, sur le plan des modalités générales de l'illustration de l'édition, par une mise en question de la forme traditionnelle du livre illustré. Pour finir, j'expliquerai dans quelle mesure on peut considérer que l'image devient ici une écriture alternative.

La forme et le sens des *Œuvres croisées*

D'emblée, dès la première phrase de l'« Ouverture » des *ORC*, Elsa Triolet laisse entrevoir la nécessité profonde de l'intervention de l'image visuelle dans ces volumes où vont se rassembler ses romans et ceux d'Aragon. Il n'est pas indifférent en effet que l'incipit de la collection place celle-ci sous le signe du regard : « Voici donc qu'il me faut regarder une partie de ma vie qui me devance et me suit : chacun de mes livres et, autour, les circonstances. » (1, p. 13) Cet énoncé métadiscursif définit l'entreprise à partir de la relation qui, à l'occasion de la collection, s'instaure entre

l'auteur et son œuvre. Mais cette relation en miroir entre le créateur et le produit de sa création a-t-elle une autre valeur que métaphorique ? La référence implicite au miroir n'a-t-elle pas simplement pour fonction de signaler la nature autobiographique de l'entreprise ? Le même vocabulaire ressurgit dans la « Postface » de *L'Âge de nylon*, où Elsa Triolet reprend le thème de l'incipit mais en y ajoutant des précisions qui en révèlent la valeur exacte. « Trois ans passés [...] à regarder notre propre image romancée » (32, p. 264) : la structure du miroir, de nouveau convoquée, cette fois au terme initialement prévu de la collection¹, produit un effet de clause qui confirme la fonction structurante du regard. Mais Elsa Triolet motive alors très précisément la référence visuelle, pour souligner la différence entre ce que signifie l'entreprise pour les deux auteurs et l'usage que peuvent en faire les lecteurs :

Vous autres, vous lisez nos romans, nous, nous revivons notre passé réel dans nos romans, nos romans sont une réalité. Ces mots, ces inventions sont là, noir sur blanc, pas moyen de les nier. (*ibid.*)

« Noir sur blanc » : c'est la réalité de la chose déjà écrite qui constitue le support de l'activité des romanciers élaborant leurs *ORC*, et qui en détermine la spécificité. La relation en miroir qui unit les auteurs à leurs œuvres est résolument située ici dans la logique matérielle de l'écriture. Le « regard » dès lors est moins l'expression figurée du repli sur soi de la subjectivité autobiographique que la description exacte du rapport objectif que la matérialité de l'écriture permet d'instaurer entre celui qui écrit et ce qu'il a écrit.

L'activité visuelle qu'évoque Elsa Triolet doit en effet se comprendre en référence à cette capacité de l'écriture de s'autonomiser et de donner une existence objective au langage qui s'offre désormais à l'examen visuel et donc à une activité réflexive approfondie. C'est là une dimension essentielle de ce qu'on a appelé « la raison graphique » :

L'écriture met une distance entre l'homme et ses actes verbaux. Il peut désormais examiner ce qu'il dit plus objectivement. Il peut s'écarter de sa propre création, la commenter et même la corriger [...]²

La thématique initiale du regard nous renvoie donc d'abord à « la dimension spatio-visuelle³ » que l'écriture introduit dans le langage, et qui pour les auteurs des *ORC* est le facteur essentiel conditionnant leur entreprise.

¹ Le projet éditorial initial prévoyait trente-deux volumes. La collection, commencée en 1964, aurait dû s'achever en 1968, avec la parution du tome 32, contenant *L'Âme* d'Elsa Triolet. L'édition sera complétée, entre 1970 et 1974, par dix volumes supplémentaires, regroupant les œuvres écrites par les romanciers depuis le démarrage de l'entreprise, ainsi que les romans d'Elsa écrits en russe et non repris dans la première série.

² J[ack] Goody, *La Raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 250.

³ *Ibid.*, p. 260.

Le visuel joue donc un rôle déterminant sur le plan de la genèse de la collection : la prise en compte de la réalité spatio-visuelle des textes déjà écrits génère effectivement des commentaires (les diverses postfaces et préfaces qui jalonnent l'édition), voire de véritables corrections (cas de la réécriture des *Communistes*). Mais l'ordre visuel et l'attitude de réflexion qu'il détermine chez les auteurs ne s'imposent-ils pas également à la composition matérielle de la collection achevée ? La présentation alternée des œuvres des deux romanciers – le « croisement » au sens concret – peut elle-même s'interpréter comme une conséquence extrême de la réorganisation du matériel verbal, que permet le jeu sur la dimension spatio-visuelle des textes. Mais bien sûr, c'est surtout l'illustration qui, dans cette perspective, constitue le signe le plus manifeste de l'intégration dans l'édition publiée du principe visuel qui règle sa genèse.

La leçon de l'incipit me semble singulièrement utile pour instruire la question de l'illustration. Ce qui est premier pour les auteurs des *ORC*, c'est une mémoire écrite (leur « image romancée »), et toute l'entreprise consiste dans un travail sur cette mémoire, qui fondamentalement fait se rencontrer l'ordre du langage et celui du visuel. C'est pourquoi on peut considérer que le principe de l'illustration dérive ici de l'attitude réflexive que les deux romanciers adoptent rétrospectivement face à leurs œuvres. S'il importe de situer la question de l'illustration par rapport au dispositif réflexif qui donne son unité au projet des auteurs, c'est que la relation texte-image ne peut révéler ici sa nécessité fonctionnelle en dehors de l'espace nouveau qui résulte de la réorganisation originale des œuvres déjà écrites. En effet, aucun des textes réunis dans la collection – à l'exception d'*Écoutez-Voir*, de *La Mise en mots* et de *Je n'ai jamais appris à écrire...* – n'a connu d'édition originale illustrée¹. L'image visuelle n'intervient aucunement dans la texture des romans et nouvelles tels que les auteurs les ont initialement conçus. Or le refus des pratiques traditionnelles de l'illustration, que nous évoquerons plus loin, interdit de comprendre la mise en images des *ORC* dans les registres habituels du livre illustré². En fait, toute analyse du rapport texte-image

¹ En fait l'un des textes avait connu une édition originale illustrée : *Dessins animés* (*ORC*, 6), paru originellement avec des illustrations de R[aymond] Peynet (voir « La bibliographie des œuvres d'Elsa Triolet », in *Europe*, n° 454-455, février-mars 1967). Curieusement, cette nouvelle est le seul texte repris dans les *ORC* à ne comporter aucune illustration.

Par ailleurs, on remarquera que pour *Mille regrets* (*ORC*, 3), Elsa Triolet reprend, partiellement, les illustrations que C[hristian] Bérard avait réalisées, en 1947, pour une édition de luxe : peut-on dire ici que le fait d'effectuer un choix dans cette illustration antérieure confirme la tendance générale des auteurs à s'approprier les illustrations originales ?

² Sur le livre illustré en général, on consultera le très riche article de S. Samson-Le Men, « Quant au livre illustré... », *Revue de l'Art*, n° 44, 1979, p. 85-111.

manquerait ici son objet, si elle méconnaissait l'essentiel : l'illustration participe à part entière de l'activité créatrice de deux auteurs qui entendent bien faire autre chose que « donner une robe » à leurs œuvres complètes.

C'est Aragon, dans un article des *Lettres françaises*, contemporain de la « Postface » de *L'Âge de nylon* et intitulé « La preuve par l'autre¹ », qui a le plus nettement revendiqué le caractère original des *ORC*. Il est significatif qu'Aragon considère que les *Œuvres croisées* doivent « ce qu'elles sont de nouveau » à leur caractère théorique. Le travail des auteurs aurait en effet abouti à la constitution d'« une véritable théorie du roman moderne », appuyée sur ce que les deux écrivains se trouvent « avoir inventé de plus précieux » : « la preuve par l'autre », cette

preuve que l'*autre* donne à Elsa et à moi, par son témoignage autant des pensées secrètes que des faits patents de notre œuvre d'écrivain et de la passion de notre vie.

On voit qu'Aragon, en 1967, s'inscrit dans la logique inaugurée par Elsa à l'incipit des *ORC* c'est une conséquence extrême de la mise en œuvre du dispositif réflexif initial que de s'achever dans une problématique théorique.

De l'illustration proprement dite, il est peu question dans « La preuve par l'autre ». Par contre, l'illustration comme métaphore y joue un rôle singulier; c'est elle qui sert à dire la nouveauté et l'unité des *ORC*. L'illustration au sens propre est assez conventionnellement définie ici comme un « éclairage » des romans. Mais ce qui retient l'attention, c'est qu'Aragon file la métaphore traditionnelle hors de son champ d'application initial, et l'utilise pour parler du système d'ensemble de la collection. Non seulement les préfaces écrites pour l'édition sont signalées pour ce qu'elles « apportent de clarté » aux textes romanesques, mais c'est le dispositif entier qui est donné pour un mécanisme générateur de « lumière ». Car toute la nouveauté des *ORC* tient au fait

que les livres de l'un et de l'autre se trouvaient réunis, alternaient, jetaient les uns sur les autres une lumière nouvelle, prenaient sens de leur proximité, de leurs reflets réciproques.

Ces effets de lumière – les « reflets réciproques » de la dernière citation le laissent déjà entendre – supposent que les *ORC* sont organisés sur le modèle d'un jeu de miroirs. Et de fait, Aragon explicite plus loin cette structure :

Je ne vais pas recommencer l'itinéraire de surprise qu'empruntent comme les stations d'un « voyage extraordinaire » les préfaces de ces trente-deux volumes, où nous avons l'un et l'autre pendant trois ans été les jouets de nos égarants miroirs.

¹ Aragon, « La preuve par l'autre... », *art. cit.*

L'allusion à Jules Verne suggère ici la rencontre entre la pratique du livre illustré, dont les « Voyages extraordinaires » [NDE : de Jules Verne] constituent l'archétype bien connu, et l'agencement général des *ORC* où le concept d'illustration se trouve comme généralisé.

L'article d'Aragon donne ainsi à comprendre le caractère créateur du travail accompli par les auteurs des *ORC*. L'essentiel, pour notre propos, est que ce travail se trouve défini en relation directe avec l'organisation matérielle de la collection. Le modèle des jeux de miroirs qui décrit métaphoriquement cette organisation fait de l'ensemble un système générateur de significations nouvelles. Et la réalisation de l'édition prend son caractère de création d'avoir été ce processus par quoi la forme matérielle devient sens. Aragon résume très précisément le mécanisme d'invention en jeu ici lorsqu'il ramène toute l'entreprise à la transformation de l'adjectif « croisées », au départ « désignation commode, physique, d'une collection de livres », en « concept » du « croisement ». On notera que l'engendrement du contenu théorique que recouvre ce concept obéit lui-même au modèle générateur des jeux de miroirs. La signification théorique est en effet présentée comme le produit de l'interaction dans le contenu des préfaces de deux lignes narratives qui font miroir l'une à l'autre :

[Les préfaces] sont à la fois notre histoire, à nous, le vrai, l'essentiel de notre histoire d'écrivains [...] et une histoire de notre temps, le vôtre. Si bien que de ces deux caractères-là se dégage le troisième, l'essentiel sans doute, une véritable théorie du roman moderne.

Cette théorie tire logiquement sa substance du processus qui l'a rendue possible. Si elle est une théorie de l'altérité romanesque, de « la preuve par l'autre » que constitue le roman, c'est que la problématique métaromanesque répond à la structure du miroir dont elle découle. Et la théorie confère en retour au miroir sa valeur propre : celui-ci devient alors le modèle de la relation à l'autre, dont Aragon nous invite à comprendre qu'elle est à la fois le fondement et l'enjeu de la création romanesque. Car si le miroir est un instrument à produire de l'autre, l'autre qui apparaît dans le miroir-roman n'est pas l'image narcissique du même, mais bien celle de l'autrui réel en tant qu'il se dresse, par la médiation de l'écriture, dans l'ordre du dialogue véritable. Le croisement, au sens conceptuel, serait d'abord ce dialogue que permet seule l'invention romanesque actualisée en texte, et qui offre la possibilité d'échapper à la clôture des consciences :

De ce qui se passe en Elsa, je ne sais rien que par ses reflets d'elle, ses romans. Aussi bien est-ce, comme on dit dans le charabia d'aujourd'hui, à ce niveau que je puis me permettre de comparer objectivement son monde intérieur et le mien, et là seulement. Là que s'établit ce que je viens d'appeler *la preuve par l'autre*.

Ainsi, pour Aragon, le miroir ne rend compte de la création romanesque que pour autant que les « reflets » romanesques renvoient au partenaire de la relation de réciprocité, dont le rapport amoureux constitue la forme privilégiée, à cet autrui réel qui doit dès lors se concevoir comme la condition *sine qua non* de la genèse du discours romanesque. Les *ORC* auraient donc pour fonction essentielle de mettre au jour ce rapport à l'autre réel, où se fonde l'expérience romanesque et dont dérive la constitution interne du texte du roman (constitution composite que l'article d'Aragon souligne en relevant la prégnance du « collage » dans ses romans et ceux d'Elsa), ainsi que la possibilité de la communication avec l'autre virtuel : le lecteur à venir.

De l'organisation matérielle de la collection à la machinerie métaphorique des textes-miroirs qui « croisent » leurs reflets, de cette machinerie à la théorie de l'altérité romanesque, c'est la même nécessité interne qui s'exerce et qui révèle finalement la profonde cohérence de la représentation qu'Aragon donne ici des *ORC*. Si l'on veut revenir à présent au problème précis de l'illustration à proprement parler, on pourra faire fond sur cette dynamique de l'entreprise, en faisant servir la problématique de l'altérité, aboutissement de l'organisation formelle de la collection, à l'analyse de cette organisation dont la caractéristique la plus remarquable est justement de « croiser » l'écrit et l'image. Mais avant de préciser en quoi l'illustration ressortit à la mise au jour du principe de l'altérité romanesque, il faut d'abord montrer que la pratique du livre illustré a été elle-même l'objet d'une réflexion critique dont l'édition porte témoignage. On vérifiera ainsi que l'illustration participe pleinement du travail d'invention des auteurs.

Quant au livre illustré ...

La volonté des auteurs de se démarquer des pratiques habituelles du livre illustré est affichée au début des deux premiers volumes de la collection, où se lit l'avis suivant :

Les auteurs ont tenu à illustrer ces œuvres à leur manière, sans chercher à se plier aux traditions courantes, ni à un souci d'apparente unité. Ils se sont d'une part adressés à des peintres et photographes contemporains, leur demandant des illustrations à l'intention d'un livre ou un autre, mais ont aussi fait usage de toiles, dessins et documents existants, qui leur semblent correspondre à l'atmosphère du texte ou y avoir trait de quelque autre façon.

Cette déclaration initiale fait dépendre les modalités générales de l'illustration des *ORC* du désir des romanciers de s'assurer la maîtrise de cette illustration. Mais les auteurs ne donnent guère ici de précisions sur les raisons qui motivent leur position ni sur les intentions qui guident la réalisation de leur projet. Cet avis liminaire vaut surtout

par les questions qu'il suscite. Nous en retiendrons deux qui paraissent essentielles. Pourquoi Elsa Triolet et Aragon refusent-ils les « traditions courantes » du livre illustré, ce refus renvoie-t-il à autre chose qu'à cette défiance des écrivains, depuis Flaubert et Mallarmé¹, à l'égard de l'illustration de l'œuvre littéraire ? D'autre part, la solution qui consiste à la fois à recourir à la collaboration d'artistes fournissant des illustrations originales – ce qui relève encore des pratiques traditionnelles – et à illustrer soi-même ses œuvres en puisant dans l'iconographie existante – ce qui est exceptionnel dans le cas d'œuvres de fiction –, cette solution hybride ne produit-elle pas une tension entre deux principes d'illustration à plusieurs égards contradictoires ? Pour essayer de répondre à ces deux questions, il faut se reporter à d'autres textes.

Le refus des pratiques courantes en matière d'illustration a surtout été explicité par Elsa Triolet. On trouve cependant chez Aragon au moins une prise de position qui permet de penser que les deux romanciers partageaient un point de vue semblable. C'est dans le texte écrit après la mort d'A[lberto] Giacometti qu'Aragon, évoquant l'illustration des *Beaux Quartiers* réalisée par le peintre pour les *ORC*, formule son aversion pour les éditions de prestige où l'image visuelle s'ajoute sans nécessité au texte littéraire. La collaboration avec Giacometti² concrétisait un « sujet de conversation » ancien entre les deux créateurs qui, « dans les années 30 », s'étaient découvert une hostilité commune pour « ce système par quoi les peintres modernes vous donnent une nature morte pour illustrer n'importe quoi, *Les Trois Mousquetaires* ! ce genre distingué ». « Nous on préférerait les Jules Verne », ajoute Aragon. Et de préciser que pour Giacometti cette collaboration était « comme une revanche contre la bibliophilie-telle-qu'on-la-parle ». Ce refus de l'illustration du « genre distingué », on le retrouve dans *La Mise en mots*, mais de manière beaucoup plus explicite.

La critique d'Elsa Triolet s'appuie sur une remise en cause du concept même d'illustration :

Les illustrations des œuvres du passé, des classiques, maintes fois diversement illustrées de nos jours, et les éditions illustrées des œuvres contemporaines connues, n'accrochent pas, on n'y croit pas, il y a d'une part le texte et d'autre part les images, un ornement qui présente un intérêt séparé, celui d'une vision particulière des choses, dont on s'est déjà fait une idée à soi. (40, p. 327-328)

¹ On se souvient de Flaubert refusant d'illustrer *La Tentation de saint Antoine*, et surtout de Mallarmé déclarant : « Je suis pour aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur » (« Sur le livre illustré », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 878).

² Aragon, « Grandeur nature », *Les Lettres françaises*, 20 janvier 1966, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 216-224.

Ce rejet très général de l'illustration conçue comme un « ornement » vise plus particulièrement les éditions de luxe, ce qu'on appelle « le livre de peintre ». Elsa cite l'exemple de Picasso illustrant *Carmen*, de Matisse dessinant « autour » des *Fleurs du Mal*. Ce qu'Elsa reproche à cette pratique du livre illustré, c'est de n'établir aucun lien nécessaire entre le texte et l'image, et d'aboutir finalement à une négation du texte qui reçoit l'image :

Dans ces éditions de grand luxe, texte et image sont véritablement détachés l'un de l'autre, et pour le lecteur, ils ne sont réunis que par le carton qui les contient. Ici, c'est l'image qui prime [...] et la typographie n'est là que pour ombrer la page voisinant avec une planche. (*ibid.*, p. 328)

Cette vigoureuse condamnation du « livre de peintre », pour être comprise, doit être replacée dans le contexte où elle intervient. C'est au nom d'une conception nouvelle du rapport texte-image dans l'œuvre littéraire que se fait ici la critique. Elsa Triolet oppose en effet l'ouvrage illustré traditionnel au « roman imagé », cette formule qu'elle a elle-même mise en œuvre dans son roman *Écoutez-voir*. Dans le « roman imagé »,

les images choisies, trouvées par l'auteur parmi celles qui existent déjà, formant un tout organique avec le roman, sont là au même titre que les mots, l'auteur seul peut les mettre à leur place dans le texte, comme il le fait des mots » (*ibid.*, p. 328-329).

À la différence du livre illustré, où l'image intervient après coup, « une fois le texte écrit », le roman imagé fait apparaître l'image « *en même temps* que l'écriture » (*ibid.*, p. 326). Les illustrations alors « s'imposent comme partie intégrante du texte » (*ibid.*) aussi bien pour l'auteur écrivant que pour le lecteur. Le rapport texte-image est donc ici nécessaire parce qu'il correspond à l'intention créatrice du romancier, pour qui l'image devient, à égalité avec la langue, un matériau de l'expression.

Cette conception du « roman imagé » nous fournit un moyen de penser l'illustration des *ORC* comme une recherche de nouvelles ressources d'expression. En effet, le projet même d'*Écoutez-voir*, œuvre conçue selon les principes du « roman imagé », est présenté par Elsa Triolet, dans la préface du volume 35 des *ORC*, comme la conséquence directe de l'élaboration de la collection :

L'idée m'en était venue du travail fait pour les *Œuvres croisées*, des recherches de toiles, de photos, de documents existants qui pouvaient illustrer [...], élargir le roman et le rêve [...]. De là m'est né le désir d'écrire un roman en l'imageant chemin faisant, et non après le roman déjà écrit. (35, p. 15-16)

Illustrer/imager : d'un verbe à l'autre se dit la transformation du rapport de l'écrivain aux images visuelles. Cette transformation, si elle doit se concevoir comme le résultat du travail fait pour les *ORC*, nous permet d'envisager l'illustration de l'édition dans une

perspective dynamique, selon un mouvement général qui pourrait se définir comme le passage du livre illustré au livre « imagé ».

Cette perspective que suggère Elsa Triolet suppose la prédominance du romancier-illustrateur sur l'illustrateur à proprement parler. L'avis initial présentait le partage entre les illustrations originales et celles choisies par les auteurs eux-mêmes, comme un rapport équilibré. Dans la préface du volume 35, Elsa Triolet fait de l'illustration directement assumée par les auteurs la règle générale : « Rares sont les volumes pour lesquels nous nous soyons adressés à un peintre contemporain, en règle générale, les *Œuvres croisées* sont illustrées par nous-mêmes [...] » (35, p. 15) L'apparition d'un déséquilibre entre les deux modalités envisagées au départ à égalité peut être le signe d'une évolution dans la pratique d'illustration des *ORC*. La perception de cette évolution suppose qu'on examine attentivement la place qu'occupe effectivement dans la collection l'illustration originale.

Cette dernière est la marque de la pratique traditionnelle avec laquelle et contre laquelle les auteurs élaborent leur propre pratique. L'édition achevée, parce qu'elle fait coexister un rappel des modalités traditionnelles avec les solutions originales des auteurs, donne à voir l'illustration de la collection comme un travail sur la forme du livre illustré. Le traitement que les romanciers font subir aux images créées par des tiers constitue un objet d'analyse prioritaire, dans la mesure où on y découvrira probablement l'activité expérimentale à partir de quoi les créateurs des *ORC* ont mis au jour les formes inédites qu'ils recherchaient. Cette analyse reste à faire, on n'a la place ici que pour quelques indications générales.

On remarquera d'abord que s'interroger sur la place occupée par l'illustration originale conduit à repérer deux grandes phases dans les modalités d'illustration. Après le volume 26, il n'est plus fait appel à la collaboration d'un illustrateur. Les lavis et dessins d'A[ndré] Masson pour les deux derniers volumes des *Communistes* (*ORC* 25, 26) sont les dernières illustrations originales qui figurent dans la collection¹. Deux périodes donc : du volume 1 au volume 26, des illustrations spécialement réalisées pour l'édition coexistent avec les images empruntées à l'iconographie existante ; au-delà du volume 26, l'illustration est entièrement assumée par les auteurs eux-mêmes.

¹ En réalité, on trouve encore, au volume 21, une illustration originale : le frontispice réalisé par Chagall pour *Le Cheval roux* d'Elsa Triolet. Mais peut-on encore parler ici d'illustrateur et d'illustration ? La contribution originale de Chagall se limite au frontispice, et le peintre se réfère au thème de *L'Apocalypse*, plutôt qu'au contenu diégétique du roman, comme le lui avait demandé expressément Elsa Triolet elle-même (voir la « Note sur l'illustration » du volume). L'artiste crée ici une image souhaitée par l'auteur mais n'illustre pas à proprement parler.

En réalité, il faudrait affiner le découpage, selon qu'on envisage l'un ou l'autre écrivain. La collaboration avec un tiers prend fin pour Elsa Triolet avec le volume 14 (*Le Monument*, illustré par A[dolf] Hoffmeister), c'est-à-dire avec le huitième volume de ses œuvres, alors que le volume 26 est le quatorzième volume des œuvres d'Aragon. Ce qui compte, en tout cas, c'est de constater globalement une coupure nette entre une première période où l'illustration originale joue en concurrence avec d'autres modalités, et la seconde où triomphe une seule solution qui fait de l'écrivain le seul maître des images. Tout se passe comme si la première étape prenait sens de préparer l'avènement du romancier-illustrateur. Mais cette hypothèse ne doit pas conduire à l'idée d'une évolution linéaire. La réalité est plus complexe et il faut remarquer tout de suite que la première série des volumes juxtapose trois modalités différentes, dont celle qui sera finalement la seule retenue.

Il faut souligner ici la valeur programmatique du volume 1. Elsa Triolet y essaye les trois systèmes d'illustration qui seront diversement utilisés par la suite. Le volume offre en effet une sorte de « mise en abyme » des solutions adoptées dans l'ensemble de la collection. On y trouve successivement : l'emploi d'images préexistantes pour *À Tahiti* (un dessin d'Elsa elle-même, contemporain de l'époque évoquée dans le récit, et *Le Rêve* du Douanier Rousseau) ; les illustrations originales de M[ax] Ernst pour *Bonsoir, Thérèse* ; et enfin un régime mixte, croisant les modalités précédentes, avec l'illustration des *Manigances* composée de photos originales de R[obert] Doisneau et de la reproduction d'un tableau de Chassériau. Les trois systèmes concurrents qui apparaissent ici se retrouvent tous dans les volumes de la première période ; la seconde période ne connaîtra que le premier système. Comprendre ce que signifie le passage d'une période à l'autre suppose qu'on évalue l'importance respective des trois systèmes dans la première série des volumes.

On constate d'abord le caractère exceptionnel du recours à l'illustration originale « pure » (le système appliqué dans *Bonsoir, Thérèse*). Si le total des images dues à un illustrateur, représentant à peu près 20 % des hors-texte de l'ensemble de l'édition, constitue une quantité moins négligeable que ne le laisse supposer Elsa Triolet dans la préface du volume 35, il faut noter inversement qu'il n'y a que quatre œuvres, en tout et pour tout, dont l'illustration soit entièrement assurée par un tiers : outre *Bonsoir, Thérèse*, c'est le cas seulement pour la nouvelle *Yvette* (3, photos de L. Clergue), et pour les romans *L'Inspecteur des ruines* et *Le Monument* (13 et 14, tous deux illustrés de collages d'Adolf Hoffmeister). Au total, sur plus de cent vingt illustrations originales, seulement trente-huit correspondent à la forme traditionnelle du livre illustré. Toutes

les autres illustrations originales sont utilisées, suivant des degrés variés, en combinaison avec les images choisies par les auteurs eux-mêmes. Le système d'À *Tahiti*, le seul utilisé dans les volumes de la seconde période, n'occupe encore quant à lui qu'une place relativement secondaire¹.

Ainsi donc, c'est le système mixte (illustrations originales/images empruntées) qui l'emporte quantitativement dans la première période du travail d'illustration. Une analyse plus fine devrait faire ressortir, à l'intérieur de ce système, les variations du rapport entre les deux types d'images. On vérifierait que l'essentiel du travail s'est d'abord joué autour de ce rapport, qui a très vite été lui-même utilisé comme facteur compositionnel privilégié de l'illustration de la plupart des textes de la première période. De plus, l'évolution du système mixte semble suivre globalement un mouvement de dilution des illustrations originales dans le corpus toujours plus étendu des images préexistantes. Cette évolution, qui conduit au livre « imagé », prend son sens si on la considère comme un travail sur la forme du livre illustré. Le dialogue avec cette forme se poursuivra, mais différemment, dans la seconde période d'élaboration : c'est dans cette perspective du moins qu'on pourrait interpréter, par exemple, l'emploi pour *Le Cheval roux* (ORC, 21, 22) d'enluminures et de gravures anciennes illustrant originellement *l'Apocalypse*, ou encore l'utilisation de gravures de G[ustave] Doré, de Grandville dans *Roses à crédit* (ORC, 31).

La mise au jour de ce travail sur la forme traditionnelle du livre illustré appelle bien des développements. Tentons simplement de dire ici ce qui nous paraît pour l'instant essentiel.

L'illustration comme collage

La part très restreinte des illustrations originales pures, et surtout le phénomène d'appropriation et de manipulation des images dues à des tiers, révèlent clairement la volonté des auteurs de refuser que leurs textes deviennent des prétextes à une entreprise éditoriale de prestige où l'image vaudrait par elle-même et pour elle-même.

Mais quelle est la contrepartie positive de ce refus ? Que vise cette maîtrise toujours plus renforcée sur l'utilisation des images ? Il ne semble pas qu'il faille interpréter cette attitude comme le désir d'auteurs soucieux d'imposer une lecture univoque de leurs œuvres. La complexité croissante du système d'illustration s'oppose à cette idée d'un emploi des images comme instruments d'un sens auctorial. L'image,

¹ On le trouve en concurrence avec les autres systèmes dans trois volumes d'Elsa (ORC 1, 3, 5), un d'Aragon (ORC 2), et utilisé seul dans cinq volumes d'Aragon (ORC 4, 7, 8, 23, 24).

ici, le plus souvent, ne se contente pas de répéter le texte, elle entre avec lui dans un rapport productif. Si les deux romanciers deviennent leurs propres illustrateurs, c'est pour jouer de l'articulation de deux systèmes de signes différents et non pour soumettre l'un à l'autre. C'est du moins ce que suggère le devenir de cette pratique qui aboutit à l'invention d'une forme nouvelle, le « roman imagé ».

« Ne regardez pas les images qui suivent sans lire le texte : l'un ne va pas sans l'autre. » : cette injonction au lecteur qui ouvre *Écoutez-voir* (36, p. 9) met l'accent sur la nouveauté formelle du « roman imagé ». Au contraire du livre illustré, le « roman imagé » aussi bien au point de vue de sa genèse qu'à celui de sa forme achevée, lie organiquement l'image et le texte, et force à une lecture simultanée englobant les mots et les images, « à la façon des bandes dessinées » (*ibid.*), ajoute Elsa Triolet. L'accompagnement visuel du texte devient partie intégrante du livre parce que les éléments imagés ont été *choisis* et ordonnés par l'écrivain au même titre que les éléments verbaux. L'image devient ainsi une écriture alternative qui se croise avec l'écriture au sens propre pour créer un objet nouveau distinct de la somme de ses deux composants, un système interactif où le visible et le lisible échangent leur puissance.

On reconnaîtra dans cette forme, aussi bien que dans le procès qui la sous-tend, un procédé de création dont on sait l'importance qu'il a toujours eue pour Aragon, et dont Aragon lui-même a mis en évidence le rôle déterminant dans l'œuvre d'Elsa Triolet, je veux parler du *collage*¹. Comme le collage pictural ou scriptural, le « roman imagé » se caractérise d'une part, en tant que résultat, par la juxtaposition d'éléments de nature sémiotique diverse, et d'autre part, en tant que procès, par l'emprunt et l'acclimatation d'éléments préexistants, non créés par l'artiste. Par rapport au collage scriptural, souvent pratiqué par Aragon et Elsa Triolet, le collage à l'œuvre dans le « roman imagé » représente une étape supérieure de l'intégration dans l'écriture littéraire d'un procédé initialement imité de l'art des peintres modernes. L'écrivain ici ne se contente plus d'un équivalent scriptural du procédé plastique, il rivalise avec le peintre non plus seulement en transposant l'une de ses techniques, mais en faisant de l'image, domaine propre du peintre, un moyen d'expression de l'écriture.

La référence à la problématique du collage nous permet de mieux faire apparaître la dimension créatrice de l'usage que font des images les auteurs des *ORC*. Leur

¹ Voir Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980 (la première édition est de 1965 et donc contemporaine des débuts de la collection), et W[olfgang] Babilas, « Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon », *Revue des Sciences Humaines*, n° 151, juillet-septembre 1973, p. 239-354 (en particulier p. 341 : « Dans le roman *Écoutez-voir*, le rôle des collages est joué par les nombreuses reproductions de tableaux et les nombreuses photos qui font partie du récit lui-même. »)

pratique d'illustrateurs s'enracine au plus profond de leurs préoccupations d'écrivains. L'examen de ce point mériterait de nombreuses précisions. Nous nous contenterons de quelques suggestions. Mais auparavant, il faut déterminer dans quelle mesure l'illustration des *ORC* en dehors du cas tout à fait à part d'*Écoutez-voir* (et de ses variantes : *La Mise en mots* et *Je n'ai jamais appris à écrire...*), peut se décrire sous les espèces du collage.

On ne peut bien sûr pas considérer que les *ORC*, en dehors des cas précités, relèvent *formellement* du collage. Une différence de forme distingue justement les textes « imagés » de tous les autres textes de la collection : les uns rejettent l'image dans ce qu'on appelle précisément des « hors-texte », alors que les autres, c'est leur nouveauté la plus apparente, abolissent ce cloisonnement rigoureux de l'espace du livre imprimé, et juxtaposent, au sein d'une même page, les images et les signes typographiques. Aussi bien ne parlerons-nous ici de collage, à propos de la majeure partie des textes des *ORC*, que comme procès et non comme forme. La forme même du collage, telle que la réalise le « roman imagé », est en effet l'aboutissement du travail fait sur l'ensemble de la collection. À l'échelle de la totalité de l'édition, et non plus à celle d'une œuvre singulière, il faut pouvoir distinguer le collage comme procès du collage comme forme où s'achève ce procès.

Deux motifs peuvent justifier cette hypothèse de l'illustration-collage. D'une part la modalité qui prédomine dans l'illustration de l'ensemble de la collection se laisse définir exactement de la même façon que la pratique qui sous-tend la forme d'*Écoutez-voir* : dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'images empruntées à l'iconographie existante, ce qui implique un facteur déterminant de la technique du collage en général, du moins telle que l'a conçue Aragon dans *La Peinture au défi*¹, à savoir « la personnalité du choix », le « colleur » ne manifestant sa personnalité qu'indirectement², dans le *choix* d'un objet préexistant créé par un autre. D'autre part, si l'on peut parler de l'utilisation de l'image dans l'ensemble des *ORC* comme d'une écriture alternative, c'est parce que l'illustration s'inscrit dans le dispositif réflexif dont nous avons signalé au début le rôle déterminant. Retournons sur ce point au témoignage d'Elsa Triolet. Le « regard » que l'écrivain pose sur ses œuvres antérieures l'amène à constater le caractère de « *digest* » de ces œuvres, le « peu de chose » de « ce qui est monté à la surface [...] par rapport à ce qui est resté au fond » (32, « Postface », p. 264). La station devant le

¹ Aragon, « La peinture au défi », in *Les Collages*, *op. cit.*, p. 53.

² Aragon qualifie le système d'illustration dominant d'« illustration indirecte » (« Note sur l'illustration », *ORC*, 11, p. 8).

miroir de l'œuvre passée déclenche la prise de conscience des « manques dont souffrent tous les romans, de l'impossibilité pour le romancier de tout dire » (35, « Préface », p. 15). Or c'est le travail d'illustration pour les *ORC* qui a conduit Elsa Triolet à l'idée que « l'image pouvait dans une certaine mesure combler les creux du roman » (*ibid.*), et au-delà à la conception d'*Écoutez-voir*. Illustrer, dès avant cette dernière œuvre, signifiait « élargir le roman et le rêve ». Ainsi, si l'on peut appliquer le concept de collage à l'illustration des *ORC*, c'est parce qu'il semble que dans ce travail de mise en images, l'interaction productive du texte et de l'image a très vite été ressentie comme une possibilité d'enrichir la création romanesque. Le même procédé est à l'œuvre dans le « roman imagé » et dans la reprise illustrée des textes antérieurs. Ce qui distingue l'un et l'autre cas, c'est que d'un côté le collage est mis au service de l'écriture d'une œuvre inédite, alors que de l'autre, il est le moyen d'une réécriture des œuvres anciennes, qui prépare elle-même la nouvelle pratique scripturale.

Concevoir l'illustration des *ORC* comme une réécriture par le moyen du collage suppose qu'on situe l'analyse dans le contexte global de la collection conçue comme un tout organique. L'hypothèse du collage aide elle-même à percevoir ce tout qu'on peut interpréter en fonction de la volonté des auteurs de constituer, par-delà les « manques » inhérents à chaque roman singulier, la cohérence d'une écriture-vie, que le « croisement » matériel permettrait de réaliser ; l'agencement de la collection instaurant des jeux réciproques entre les romans séparés qui, pris ensemble, formeraient finalement l'espace d'un seul grand roman. Il n'est pas impossible en effet de comprendre les *ORC* comme une tentative pour réaliser ce « roman intégral » qu'évoque Elsa et dont elle dit que chaque roman isolé n'est que le « *digest* » (5, « Préface », p. 22). Sans pouvoir ici autrement préciser cette dernière idée, rappelons simplement ce passage de *La Mise en mots* qui fait singulièrement écho à l'entreprise des *ORC*, et où se trouve évoquée cette possibilité de « relier toute l'œuvre d'un romancier comme si c'était un seul et même roman : ses écrits, aussi divers soient-ils, forment nécessairement un univers homogène, celui de leur créateur » (40, p. 315). Mais n'oublions pas qu'Elsa soulignait que cette homogénéité de l'univers du créateur était moins ce qu'elle-même visait que ce qu'elle redoutait comme un éternel retour du même, empêchant le dépassement de soi : car le monde que crée l'artiste « entre ses quatre murs », « rien n'est aussi douloureux pour lui que les tentatives d'en sortir pour se dépasser » (*ibid.*). Et c'est d'ailleurs un intérêt majeur de l'étude de l'illustration des *ORC* que de nous ouvrir à une juste appréciation de la cohérence en question : la diversité des images n'a-t-elle pas pour premier effet de donner à cette cohérence

souhaitée sa principale apparence, celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du choc intersémiotique, du collage en un mot, toutes choses qui s'opposent à la syntagmatique d'une narration unifiante et réductrice ?

En tout cas, c'est la reconnaissance de cette cohérence paradoxale que vise l'appréhension de l'illustration comme collage. L'élément visuel inclus dans l'écrit, parce qu'il est choisi sans souci d'*apparente unité*, privilégie l'hétérogénéité et manifeste qu'ici c'est l'hétérogénéité qui fait le sens. Plus précisément, on dira que c'est le geste de l'écrivain « colleur » d'images qui est au principe de cette hétérogénéité signifiante. Le « colleur », qui joue de l'unité de la différence et de l'identité, produit un texte à double face (typographie/image) où chaque face prend le rôle de l'autre dans une relation de présupposition réciproque, de réversibilité, l'image visuelle étant à lire, le texte à voir. Ce dédoublement interne est sous-tendu par le dédoublement de l'auteur partagé entre son activité scripturale passée et son activité présente d'« imagier », entre finalement l'écrire et le lire, car l'image est d'abord une concrétisation du *regard* de l'écrivain relisant son œuvre antérieure. Nous retrouvons ici la structure du miroir dont nous sommes partis. L'image elle-même, dans la perspective du collage, fonctionne comme un miroir, puisqu'elle reflète le texte lu dans le texte à lire. Élément étranger inclus dans le texte, elle est un réfléchissant qui renvoie à autre chose, cet autre étant l'écrivain-lecteur ou plutôt sa lecture. Le roman est donc signalé par les images qui s'y insèrent comme un message qui ne prend son sens que quand il est déchiffré¹ ; il faudrait même dire : quand il est déchiffré deux fois, une fois par l'écrivain-lecteur et une fois par le tiers lecteur. C'est ainsi que l'image établit un rapport réciproque entre celui qui écrit et celui qui lit, et fait de ce rapport à la fois le ressort et la visée de la création romanesque.

Pour finir, tirons de ces trop rapides indications quelques remarques pouvant servir à l'analyse détaillée de l'illustration des *ORC*.

La prise en compte de l'inscription de l'illustration dans le vaste espace en formation de la collection, envisagée comme une sorte de « roman intégral », devrait guider l'examen du problème du choix des images, dont nous avons vu qu'il est déterminant. Ce choix apparaît réglé par une double contrainte : celle de l'espace en construction où se manifestent les préoccupations des auteurs écrivant les *ORC*, celle

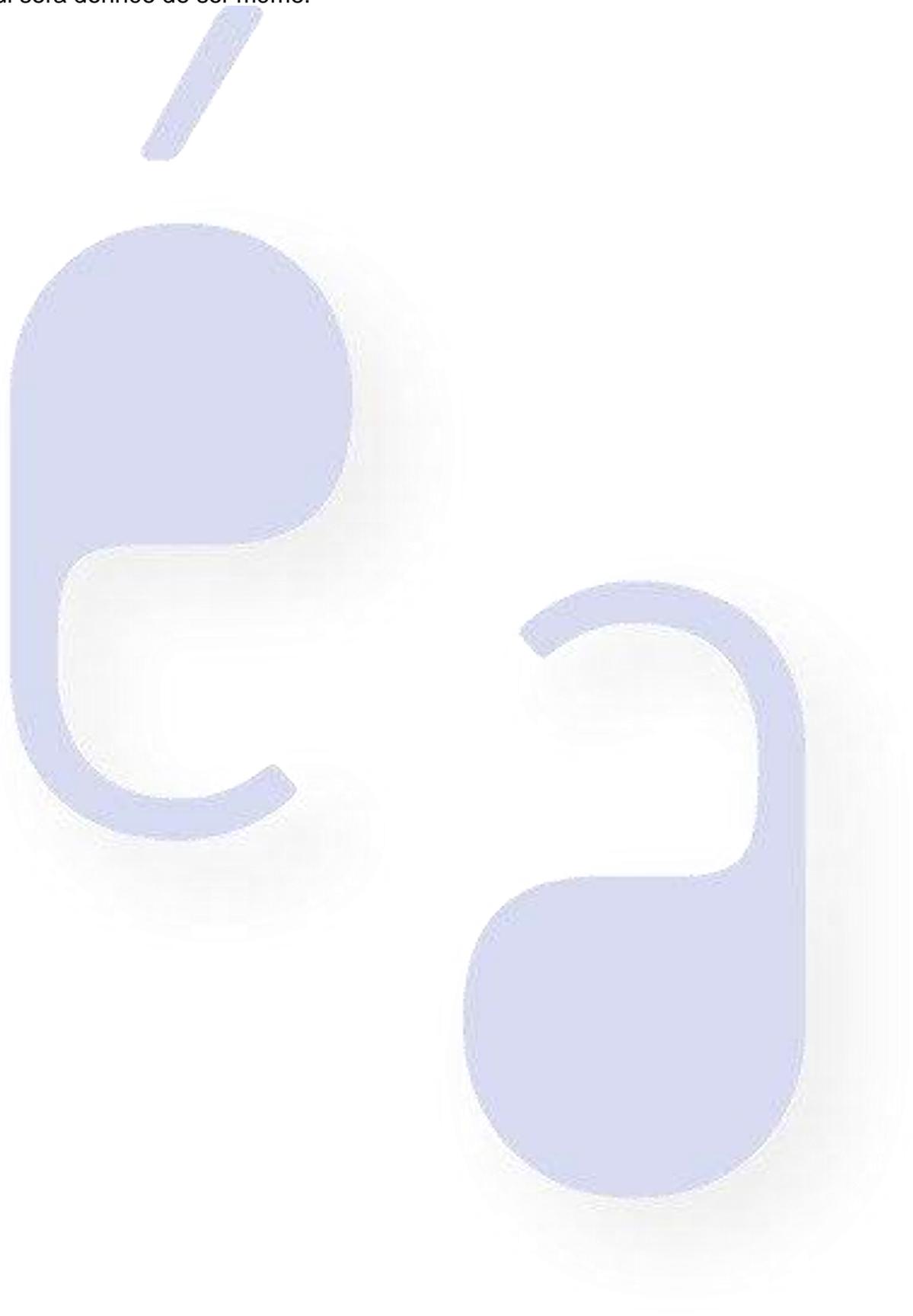
¹ Cf. Elsa Triolet, *La Mise en mots*, *ORC*, 40, p. 265 : « [...] sans l'œil du lecteur, pas de roman, il le lui faut comme pour l'image dans le miroir : pas d'œil, pas d'image. C'est pourquoi le lecteur peut être considéré comme le personnage principal du roman, à égalité avec l'auteur, sans lui, rien de fait... »

de chaque texte en tant qu'il forme un tout autonome. Cette double détermination devrait pouvoir éclairer en particulier le choix des images du point de vue de leur contenu, et peut-être conduire à distinguer deux régimes principaux de l'image, selon que celle-ci relève plus particulièrement de la dimension du « roman intégral » ou de celle de telle ou telle œuvre singulière. On pourrait ainsi classer les images en images « diégétiques », celles dont le choix privilégie le rapport à l'univers fictionnel du roman envisagé (images figurant des personnages, des lieux, des objets du récit), et en images « métaromanesques », celles qui renvoient plutôt à tel ou tel aspect de la réflexion des auteurs sur l'écriture romanesque. Pour s'en tenir à deux exemples « simples », songeons, pour les images diégétiques, aux représentations photographiques ou picturales de certains personnages du *Cheval blanc* (ORC 17, 18) et, pour les images « métaromanesques », aux différentes reproductions de tableaux qui « illustrent » l'inexistence de Sérienne dans *Les Beaux Quartiers* (ORC 1), comme pour dénoncer l'écart entre l'inventé et le réel, et à substituer à l'illusion référentielle une description proliférante. Bien sûr le dosage, à l'intérieur d'une même œuvre, des différents régimes de l'image devrait apporter d'intéressants enseignements, surtout si on le relie à l'évolution générale des modalités d'illustration.

Une seconde piste de recherche est à explorer, en visant plus directement le mode de fonctionnement du rapport texte-image qu'implique ici la pratique du collage. On pourrait par exemple examiner, sur l'axe de la succession des images d'un même texte, le procédé des mises en séries, qui projette sur la dimension horizontale de la lecture l'hybridation caractéristique du collage, notamment par l'utilisation des contrastes photos/peintures ou noir/couleur (le procédé est mis à nu dans *Blanche ou l'oubli* (ORC 37-38) par l'autonomisation des illustrations sous forme de deux « albums » qui constituent en fait deux livres de collages). On pourrait également s'intéresser aux modalités d'insertion de l'image dans le texte : les formes et les fonctions des légendes (ou leur absence) devraient permettre d'évaluer, à l'échelle de la page et de son hors-texte, le degré de motivation du rapport établi entre le texte et l'image, et de préciser ainsi comment est traitée la tension, qui est propre à la technique du collage, entre le choc et le réajustement.

Ce ne sont là que de vagues indications, utiles seulement si elles donnent le désir d'aller regarder soi-même de près dans le double miroir des mots et des images. Après tout, c'est à chaque lecteur des *ORC* de comprendre, à travers les jeux complexes de

l'illustration, que « l'un ne va pas sans l'autre », et de découvrir *l'autre* par qui *preuve* lui sera donnée de soi-même.



Le vers de seize syllabes dans *Le Roman inachevé*

Lucien Victor, Université d'Aix-Marseille

NDE : Cette étude a été publiée initialement dans *Aragon 1956*, actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, 5-8 septembre 1991, organisé par le Groupe de Recherches sur Aragon et Elsa Triolet du CNRS et le Centre aixois de recherches sur Aragon ; actes coordonnés par Suzanne Ravis, et parus à Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 189-205.

1. Une très sérieuse, et très chère, publication récente¹ de colloque en Sorbonne sous le titre *Poésie 1945-1960 : les mots, la voix*, n'a, dans sa table des matières, pas un mot sur ni pour Aragon. Aucune étude ne porte sur lui. Mieux, si on peut dire, G[eorges] E[mmanuel] Clancier, ouvrant ce colloque sous l'intitulé « France : itinéraire poétique d'une génération », cite *Fontaine, Poésie 40, Confluences*, puis dresse une liste de poètes nés approximativement entre le début du siècle et les années 20, de Tardieu à Jaccottet ou Le Quintrec, puis écrit deux pages sur la poésie des années de guerre, en réussissant à ne nommer Aragon que deux fois, et tout à fait incidemment.

Certains diront qu'il faut voir là un signe de ce que le goût et la sensibilité du public et des lecteurs avertis ont changé depuis vingt ans, et privilégient actuellement la poésie du silence et du secret, de la rupture et de l'énigme, de la densité et du fragment – toutes choses qu'on trouve aussi sans peine dans l'œuvre poétique d'Aragon, mais on préfère l'oublier –, bref, selon la vieille distinction, l'énergie de tension plutôt que l'énergie de mouvement.

¹ NDE : Marie-Claire Bancquart (dir.), *Poésie 1945-1960, les mots, la voix*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989

2. C'est oublier un peu vite qu'Aragon, dans sa poésie et dans sa poétique a été, à plusieurs reprises, l'homme d'une création et d'un renouvellement des formes qui ont marqué profondément à leur date la poésie de langue française, même si parfois sans trace durable. Et *Le Roman inachevé* en particulier apparaît à sa date un peu comme une somme, et comme un laboratoire des formes poétiques inventées en France depuis les âges classiques, et de quelques autres. En tout cas une espèce de somme de la pratique poétique d'Aragon depuis les années 20. Et davantage qu'une somme.

On se souvient que dans ses entretiens avec Dominique Arban en 1968 Aragon attirait l'attention de son interlocutrice sur ce qu'il appelait « le défi de la forme » dans le poème *Les Yeux et la Mémoire*. Il ajoutait :

Après *Les Yeux et la Mémoire*, je suis passé à une œuvre de caractère plus proprement autobiographique, *Le Roman inachevé* [...]. [...] immédiatement après intervient comme une espèce de conséquence naturelle du *Roman inachevé* le poème intitulé *Elsa*. Celui-ci va profiter à la fois des données métriques qui ont été celles de la Résistance, et des transformations de ces données dans les deux livres dont j'étais en train de parler, transformations déjà très marquées dans certains poèmes du *Roman inachevé*¹.

Et dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux*, fin 1963, il avait déjà pointé en partie ces opérations et ces recherches, lorsque, répondant à une question sur les différences entre le vers et la prose, il précise :

[...] dans cette marge entre le vers compté et rimé et la prose, j'écris également des vers d'autres mesures que les mesures jusqu'ici employées, mais qui ne diffèrent pas des vers plus courts, je veux dire du point de vue des règles. Ce sont des vers de treize, quatorze, quinze, seize, dix-sept, dix-huit, dix-neuf et vingt syllabes².

De telles remarques, en passant, ont évidemment une de leurs sources dans des textes écrits par lui, et parlés par lui à l'époque de la publication du *Roman inachevé*. Ainsi dans un projet de conférence pour les Maisons de la poésie et de la jeunesse on trouve les formules bien connues sur :

[...] le parfum de [...] diversité que le roman [m']impose. Et dans les vers employés, la diversité des mètres, des strophes. Et d'un poème à l'autre, d'un chapitre à l'autre, les diverses techniques, du vers traditionnel à la prose du poème en prose, en passant par le vers non compté, qu'on appelle curieusement libre.

Je reviendrai plus bas à ce texte qui contient quelques autres formules d'importance³.

Je rappelle en outre que bon nombre des articles ou comptes-rendus publiés par la critique ou les journalistes de service dans les mois qui suivent immédiatement *Le*

¹ Aragon parle avec Dominique Arban, Paris, Seghers, 1968, p. 156.

² Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 148.

³ On trouve ce texte sur deux feuillets manuscrits, dans les dossiers manuscrits du R.I. [*Roman inachevé*, NDE] au Fonds Aragon-Elsa Triolet, Paris.

Roman inachevé reprennent, avec quelques couacs, et sur des tons divers, la même antienne. La revue de presse que Corinne Grenouillet nous a proposée et commentée il y a deux ans, et qu'elle reprend et complète ici-même¹, montre clairement, si l'on reprend au moins les principaux grands articles parus à la réception du poème, que l'accent a été mis tout de suite, parfois en écho direct d'Aragon lui-même, sur les trouvailles de forme, sur la virtuosité de l'écriture, sur les questions de métrique et de rythme. La plupart du temps d'ailleurs sans aller loin dans l'analyse. Mais cela est d'autant plus remarquable que, très visiblement, ces textes, ceux des amis comme ceux des ennemis, ont la tête ailleurs, du côté des questions de politique, et d'idéologie. La réception est évidemment dépendante, beaucoup plus que le poème qu'elle commente, des événements de l'année 56. Comme souvent dans l'œuvre d'Aragon, dans ces années où le temps historique paraît à nouveau s'accélérer (« L'Histoire entre nos doigts file à telle vitesse / Que devant ce qui fut demain dira Qu'était-ce »), entre le poème et ses ambiguïtés conscientes et calculées ou pas d'une part, et son lectorat décalé d'autre part, il y a une marge de mal vu, mal entendu qui fausse ou empêche la compréhension claire. Non sans une certaine mauvaise foi peut-être de part et d'autre.

3. Un des aspects importants de ce « défi de la forme » dans *Le Roman inachevé* est précisément dans la mesure du vers de quelques-uns des plus importants poèmes du livre. Nous avons tous dans l'oreille, parmi les attaques de poèmes familiers à notre mémoire, le vers : « Je change ici de mètre pour dissiper en moi l'amertume ». Ce vers ouvre, on l'entend, un poème en seize syllabes, en hexadécasyllabes², et je prends appui sur lui en le détournant partiellement de son sens. *Ici* désigne ce poème même, ce début de poème, « Une respiration profonde ». Mais du même coup il attire l'attention sur la modification du mètre, et sur cette innovation métrique dans l'ensemble du livre. Nous avons déjà rencontré quelques feuillets plus haut « La beauté du diable » dans le même mètre, mais avec ce nouveau poème en seize syllabes nous sommes encore suffisamment au début du livre pour feindre un instant qu'on puisse entendre l'adverbe *ici* comme référant au *Roman inachevé* dans son

¹ NDE : il s'agit de la communication « La réception du *Roman inachevé* », in Aragon 1956, *op. cit.*, p. 259-278.

² Le terme est utilisé par Suzanne Labry dans son article « Aragon et la perfection en poésie », *La Nouvelle Critique*, n° 89, septembre-octobre 1957, p. 169, et on peut penser qu'Aragon l'autoriserait qui, lui-même, désigne son vers de dix-huit comme « octodécasyllabe », dans *Les Poètes*, « Le discours à la première personne », Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, p. 178.

entier, et qu'il y apparaisse comme le geste du poète nous désignant lui-même cet élément décisif de sa création.

Il y a là en effet une véritable innovation, une invention métrique de taille et, à relire les commentaires d'époque, ou ceux écrits depuis, j'ai toujours eu l'impression que cet événement n'a pas été perçu et analysé dans toute sa dimension.

Certes, sur ce point précis les différents documents indiqués tout à l'heure interviennent et s'expliquent. Par exemple le projet de conférence dont je parlais nous dit :

Il faudrait que je [c'est Aragon qui parle] vous explique les avantages que je trouve au grand vers de seize syllabes, assez rare dans la prosodie française, et où se réintroduit une sorte de scansion qui la rapproche des prosodies à accent tonique. Il faudrait que je vous dise comment dans ce grand vers on a la liberté de réintroduire une infinité de petits mots qui n'entrent pas dans l'alexandrin [...].

Le même passage de l'entretien cité avec F. Crémieux consacre quelques phrases au vers de seize, et à sa structure, et précise :

L'introduction des vers longs s'accompagne chez moi de vers non comptés qui constituent de longues respirations alternant avec des plus courtes, qui ne sont pas de coupures égales.

Et bien sûr les articles de journaux ou de revues que j'ai pu relire, par-delà la célébration un peu mécanique et rituelle de l'extraordinaire variété des mètres et des formes, entrent, pour quelques-uns dans un commencement d'analyse plus précise. Même ceux qui ne prennent pas le temps de s'intéresser aux formes se trouvent citer pour nourrir leur présentation plutôt des vers pris dans les poèmes en seize syllabes. Et ceux qui aperçoivent dans le vers de seize une nouveauté remarquable le mettent en relation fréquemment avec la *narration*, la *trame narrative* dans le livre. Ce qui n'est pas vraiment exact, en ce sens que d'autres mètres aussi, en particulier l'alexandrin, convoient à leur façon d'autres éléments narratifs.

L'article le plus précis et le plus juste sur ces questions me paraît avoir été celui de Jean Varloot dans *La Pensée* de mars 1957. S'appuyant sur le prière d'insérer du poème, il conclut en ces termes :

Il faut aussi parler du vers de seize pieds. Il sert à marquer les stations du chemin, la trame du « roman ». C'est la première fois qu'on use de ce mètre de façon aussi royale. S'introduira-t-il largement dans notre poésie ? L'histoire nous apprend qu'on est allé sans cesse à des mètres plus longs... Aragon, malgré son souci de souplesse et de variété, se résout très souvent à diviser en deux le vers de seize pieds ; le danger est alors de le confondre avec l'octosyllabe. Il y a risque aussi à faire attendre trop longtemps l'écho de la rime [...].

À titre de contre-exemple, et pour l'anecdote, je cite aussi le court article de Robert Goffin dans *Beaux Arts* de Bruxelles, qui montre qu'on peut être à la fois critique

littéraire, et peu au fait des modes d'existence et de réalisation de la poésie française régulière, mais en même temps parfaitement capable d'enregistrer un événement de création comme tel. Ce journaliste écrit par exemple :

Toute la narration est sur plusieurs plans personnels à la manière de *Zone*, en longs vers de quinze ou de seize pieds parfaitement harmonieux et sonores [...] Faut-il ajouter à ce catalogage technique les qualités de l'emploi de la rime où les masculines riment avec les féminines [...].

Sans commentaire !

Si l'on quitte la réception immédiate pour quelques articles un peu plus à distance de l'évènement on commence à trouver certains commentaires qui mesurent beaucoup plus justement la force et la nouveauté de l'écriture poétique, et particulièrement métrique, dans le poème. Par exemple l'article de Suzanne Labry « Notes sur Aragon et la perfection en poésie », fin 1957¹, est à ma connaissance le premier à regarder d'un peu près les éléments constitutifs de la poésie métrique dans l'œuvre d'Aragon, et à faire sa place précisément au grand vers en question dans *Le Roman inachevé*.

4. Pourtant, en dépit de ces interventions convergentes, il me semble que l'innovation métrique en question n'a pas reçu la consécration qu'elle mérite et qu'on est donc fondé à tenter d'y revenir et de regarder les choses d'un peu plus près. Il y a tout de même un petit millier de tels vers dans *Le Roman inachevé*, soit à peu près entre le quart et le cinquième du poème, en formes strophiques de trois, quatre, et cinq vers, et en vers suivis, selon une distribution sans doute calculée et significative. Soit à peu près autant qu'il y en aura dans tous les recueils de vers à suivre, avec cette différence que, dans *Le Roman inachevé*, la régularité prosodique est très grande, à peine 3 % de vers faux, ou négligés, ou libres, selon le point de vue, alors que dans les poèmes à venir, sauf *Le Fou d'Elsa*, la proportion de vers longs de mètres différents – mais ce ne sont plus alors strictement des vers métriques – apparaissant dans des suites principalement en seize syllabes est plus importante.

5. Dans mon plan de marche, je rencontre tout de suite la question des origines. Avant *Le Roman inachevé*, dans l'œuvre d'Aragon, on ne trouve pas ce mètre. C'est bien *Le Roman inachevé* qui date dans l'œuvre poétique l'émergence de ce mètre. Dans la poésie française depuis les origines, on ne trouve pas grand-chose. La bibliographie classique sur ces questions, aussi bien [Adolf] Tobler, *Le Vers français*²,

¹ *Ibid.* Cet article ouvre, à sa date, de nombreuses pistes de recherche.

² [Adolf] Tobler, *Le Vers français ancien et moderne*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 127.

que G[eorges] Lote, *Histoire du vers français*¹, nous apprend qu'on en trouve quelques traces au Moyen Âge, pas très anciennes, surtout en refrains de poèmes lyriques, mais pratiquement mort-nées. G. Lote précise que, dans ces rares exemples, on peut le considérer comme un 8 + 8, c'est-à-dire comme la conjonction de deux octosyllabes dont le premier a été privé de rime².

Et depuis, rien. Dans la poésie française contemporaine je n'ai rien trouvé, mais mes recherches ne sont pas complètes. Une trace chez Verlaine, qui a tout essayé, mais rien chez Laforgue, ni chez Supervielle, par exemple. Il faudrait des recherches minutieuses pour trancher la question³. Reste un autre aspect de la question. On a pu penser que ce vers a été soufflé à Aragon par une métrique étrangère, allemande, ou plutôt russe, ou peut-être – indirectement – polonaise. Je pense ici à l'exposé de L[éon] Robel qui voit dans le tétraïambique du poète géorgien Roustaveli, et dans les tentatives de traduction par Aragon de poètes russes, dans ces années, une origine possible du seize syllabes français. Et Ch[arles] Dobzynski nous a révélé hier la version polonaise de l'histoire⁴. Ces rencontres, ou ces indications ont certainement eu un rôle, et peut-être un rôle décisif en la matière, dans la mesure où elles proposaient une espèce d'équivalence pour la dimension et la forme d'ensemble du vers. Seulement ces métriques sont toniques ou syllabo-toniques, et il est assez difficile, je crois, d'établir et d'apprécier avec précision d'éventuelles transpositions de vers longs dans ces métriques dans notre métrique purement syllabique. Il y a bien le texte de conférence déjà cité, et sur lequel L. Robel s'était appuyé, dans lequel Aragon disait que dans son vers de seize « se réintroduit une sorte de scansion qui le rapproche des prosodies à accent tonique ». Il dit *une sorte de* et *rapproche*. Il sait

¹ Georges Lote, *Histoire du vers français*, t. I, Paris, Boivin, 1949, p. 216 et sq., et t. II, Paris, Boivin, 1951, p. 53 et sq.

² Je rappelle que la monumentale *Histoire du vers français* citée note [précédente] voit actuellement sa publication reprise et continuée pour l'époque classique aux Presses de l'Université de Provence. Seuls les trois premiers volumes avaient paru du vivant de G. Lote. En dépit de la date déjà ancienne de sa rédaction, elle est l'ouvrage le plus solide et le mieux informé en langue française sur l'histoire et les origines du vers français, et sur ses transformations en rapport avec l'histoire de la langue, et avec l'évolution du jeu dramaturgique en particulier. Les tomes 4, 5, 6 sont disponibles. Les tomes 7, 8, 9 sont en préparation.

³ Par exemple dans la masse de la production de poésie constatée en France, et autour d'Aragon, au cours des années 1950.

⁴ Voir le texte du témoignage de Ch. Dobzynski, ici même [NDE : il s'agit de la communication « Aragon 1956 : l'homme des paradoxes (témoignage) », in *Aragon 1956, op. cit.*, p. 147-161]. Il faut en effet préciser que Ch. Dobzynski a montré à Aragon en 1955 une traduction en seize syllabes français d'un texte du poète polonais A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, et qu'il a lui-même utilisé pour sa poésie le mètre de seize syllabes. Je précise aussi que la métrique polonaise est syllabique. Mais il faut dire que si on suit les analyses de L. Robel (voir « Aragon et Pouchkine : de la genèse du *Roman inachevé* », *Recherches croisées Aragon Elsa-Triolet*, n° 3, novembre 1991, p. 23-35) Aragon a déjà rencontré le seize syllabes, et travaillé autour de ce mètre, en particulier au moment du Congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques en décembre 1954.

parfaitement en effet que quand on ne compte que des accents en français, en poésie française, très vite les limites et les contours du vers se mettent à flotter et l'oreille s'y perd. Aussi ses vers de seize sont-ils syllabiques strictement et inévitablement, *comptés* comme il dit si clairement, sauf inadvertance ou négligence, passagère, isolée, et peut-être calculée ; et, quand il veut se fier seulement à l'accent, ou à la *respiration* – un de ses mots-clés dans ce domaine – il écrit du vers libre, un peu comme Reverdy ou Breton, ou plutôt comme Apollinaire, et sur le tard quelquefois quelque chose qui regarde du côté du verset claudélien.

Mon idée sur cette question des origines, tout en tenant compte des hypothèses et des informations que je viens de rappeler, est qu'en fait elle est liée à un développement, à une maturation de la pratique du poète, elle est une trouvaille interne à la forgerie métrique, et une projection de ses ressources acquises et longuement exploitées. Aragon, en métricien rompu aux ficelles du métier, sait à quel point le dodécasyllabe est fondamentalement un 6 + 6 : il essaie et réussit dans *Le Roman inachevé* une sorte de transposition du 6 + 6, vers qu'il vient d'explorer dans tous ses ressorts dans *Les Yeux et la Mémoire*, en 8 + 8. Si on admet cette explication, elle pourrait permettre de comprendre un peu mieux pourquoi Aragon, quand il parle de sa production dans les années 53-56, par-delà les liaisons de contenu, et outre le souvenir prégnant du modèle invoqué : *Châtiments – Contemplations*, envisage ce qu'il désigne comme « transformations de données métriques » comme étant à l'œuvre dans un ensemble suivi et relativement homogène qui associe étroitement le premier recueil et le second. Ce qu'on réussit à comprendre de la genèse et de l'élaboration des deux livres met en lumière aussi jusqu'à un certain point cette continuité. Je rappelle que L. Robel avait lui aussi fortement insisté sur la cohérence et la continuité du travail poétique d'Aragon dans ces années 50, sans acception de recueil. Et R[enate] Lance revient ici même sur son hypothèse d'une intrication partielle – à vrai dire difficile à argumenter – de la genèse des deux livres¹.

6. Par cette question sur les origines nous voici conduits à envisager les formes prises par ce vers dans *Le Roman inachevé*. Mon analyse va porter sur le vers en lui-même. Je laisse provisoirement de côté les différentes mises en strophes, et aussi la question de la rime partiellement liée à la mise en strophes.

¹ NDE : Renate Lance-Otterbein : « le passage du poème *Les Yeux et la Mémoire* au *Roman inachevé*, aspects génétiques », in *Aragon 1956, op. cit.*, p. 115-129.

6.1. Première remarque : la quantité arithmétique. 942 vers à un ou deux près. Sans compter les isolés, c'est-à-dire les lignes qui se laissent compter à seize selon les règles classiques du compte syllabique, mais qui se trouvent apparaître sans suite ni retour du même dans des poèmes par ailleurs en vers libres. « Le prix du printemps » par exemple. La stricte définition du vers impliquant retour, ce ne sont pas des vers métriques. En comptant tout de même les vers faux, approximatifs, ou quasi libres : une habitude, une facilité, ou une décision d'écriture fait qu'on en rencontre deux ou trois dans la plupart de ces grands poèmes. Ils ne sont « faux » que d'une ou deux syllabes, isolés dans le poème, et quasiment métrifiés par leur environnement.

Cette quantité sous le chiffre seize est un fait important. En outre, si on admet la contiguïté du vers de seize et du vers de huit, et si on fait le compte des huit syllabes et des 8 + 8 syllabes ensemble, on arrive à peu près aux deux tiers du recueil. Beaucoup de lecteurs du *Roman inachevé* ont déjà dit que le chiffre huit en était une des clés métriques.

6.2. Deuxième remarque : la quantité syllabique. Ce qu'on appelle le numérisme. Le compte à seize paraît indiscutable. Il suffit si on a un doute d'examiner ces vers du point de vue du traitement du ə, dit muet, du traitement des diérèses et synérèses, et du traitement, particulièrement intéressant pour le métricien, de la césure.

- Le ə, dit muet, est compté, ou non, dans toutes ses positions classiques. En intérieur de mot, entre consonnes. En finale de mot devant consonne initiale du mot suivant. Il est élidé en finale de mot devant voyelle initiale du mot suivant. Et évidemment à la rime. Simplement Aragon, comme Apollinaire le faisait et les surréalistes après lui, du moins ceux qui, comme Desnos, se remettent au vers régulier, compte pour zéro le ə final de mot dernière voyelle, qu'il soit suivi de consonnes muettes dans le même mot, ou d'un autre mot à consonne initiale. Mais, signe que sa poésie métrique est sur ce point d'une très classique régularité, très peu d'exemple de cela, sauf évidemment les troisièmes personnes du pluriel des verbes qui présentent cette situation graphique, mais la tolérance remonte à Malherbe !

p. 89 J'entends la douce plui(e) d'été ...

p. 90 Et la toile rèche des draps qui sentai(ent) la buanderie¹

¹ Les pages indiquées renvoient, par commodité, à l'édition Gallimard, coll. « Poésie », 1966 [du *Roman inachevé*].

- Les diérèses. Il y en a un assez grand nombre. Elles sont presque toutes dans la liste des diérèses héritées de la poésie classique, et pour quelques noms propres ou mots récents elles se font en référence autant que possible à la convention classique, cette langue des vers qui s'impose au poète dans cette tradition : *dimensi-on, possessi-on, conditi-ons, convulsi-on, proporti-on, inhumati-on, dérisi-on, humiliati-on, expressi-on, illusi-on, bénédicti-on*, mais aussi, *Bi-arritz*¹, *villégi-atures*, et *séri-eusement* imposent à la diction du poème cette articulation archaïque des deux voyelles à la suite. Elles sont le prix à payer de la régularité syllabique recherchée. Et un de ses indices décisifs.
- Dernier point intéressant, la césure. C'est sur cet aspect de la fabrique du vers que les choses ont beaucoup bougé depuis Verlaine en particulier, et depuis les poètes symbolistes. Comme il le fait pour l'alexandrin, dans un assez grand nombre de vers, Aragon laisse ici jouer les règles classiques². On peut poser comme hypothèse de travail que la grammaire métrique de ce vers repose sur une césure 8^e. Si elle est masculine, pas de problème :

p. 110 Casinos blancs cieux aveuglants / dans le soleil intarissable
Dunes de Dieppe ou Biarritz / blessures de sel et de sable
Un seul et torride juillet / poudré d'or et taché de son [...]

Si elle est féminine, il y a élision sur une voyelle initiale du mot à suivre :

Quand je me retourne en arriè/ril me semble que ces jours sont

Mais on sait que, depuis Verlaine surtout, toutes sortes de techniques ont été mises au point pour atténuer ou gommer cette coïncidence d'une césure métrique régulière et d'une coupe rythmique et syntaxique, au profit de coupes ailleurs distribuées dans le vers.

Aragon recourt régulièrement aux deux procédés-type bien connus : absorber ce qui devrait être la césure dans la liaison sémantiquement et syntaxiquement étroite de deux mots du vers, par exemple dans la liaison d'un déterminant et d'un groupe nominal :

p. 111 Un chien fuit sans demander son/reste et boîte dans le sentier
ou d'une préposition et de son régime :

p. 111 J'écoute le silence du/temps dans les villégiatures

Mais il y a plus « grave » ou plus intéressant. Aragon écrit un certain nombre de seize syllabes dans lesquels la césure se trouve devoir intervenir

¹ À moins qu'il ne faille lire : « Dunes de Di-eppe ou Biarritz » !

² Par césure je rappelle que je désigne, en accord avec les analyses de B[enoît] de Cornulier (*Théorie du vers*, Paris, Le Seuil, 1982), la place abstraite de la césure et en même temps la coupe régulière qui, dans toute la tradition classique, coïncide avec elle et la matérialise.

immédiatement après une syllabe à voyelle muette ou immédiatement avant une telle syllabe, ce qui, on s'en souvient, est strictement impossible dans le vers composé classique. C'est même cette interdiction scrupuleusement respectée, laquelle suppose en cette position un traitement particulier du ə, qui argumente le plus clairement les analyses de tous ceux qui en tiennent pour une grammaire métrique et même métrico-métrique du vers. Exemples :

- a) p. 91 Il y a quelque chose *de*
pourri dans cette vie humaine
p. 91 L'on ne sait de quel côté *se*
tourner pour chasser ce tourment
p. 95 Soulevant comme une *noire*
draperie au seuil des palais
- b) p. 89 Tout prend cette clarté des cho-
ses dans la profondeur des eaux
p. 90 Et quand tu pris sa main comme u-
ne ville une bague y brilla
- p. 91 On y dévaluait d'un mē-
me coup le mark et les idées

Ce glissement métrique va évidemment de pair avec les procédés de gommage, ou d'évacuation du sentiment de la césure régulière, et en outre il se crée sur ce point dans le vers de petites dépressions syllabiques qui ébranlent au passage la régularité métrique.

6.3. Ici se pose un problème de lecture. Aragon, comme il le fait avec une belle souplesse dans ses poèmes en vers composés de douze, fait alterner dans ses vers de seize sans régularité prévisible de parfaits vers métriques, isolés, ou le plus souvent en blocs, avec des vers syllabiquement exacts, mais métriquement plus amorphes, ou moins marqués, partiellement « démétrés » si l'on veut. Et il tire de ces alternances des effets précis. Voir par exemple le poème « Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse sur la plage », où contrôle de la mesure et abandon partiel et provisoire de la mesure claire ont bien l'air de jouer avec leurs moyens une partie que les mots du poème jouent avec leurs significations. Là est le problème. En effet certains poèmes comportent un poids plus grand de vers parfaitement métriques, et les vers « démétrés », pour le dire vite, prennent appui à cet arrière-plan métrique. Mais quand dans un poème on a pour l'essentiel des vers peu métrés, par exemple dans « la lumière qui s'achève ... », ou dans tout le début et la fin de la première pièce de « Classe 17 » ? Je peux dire les choses un peu autrement. Lorsque dans un poème nous avons une majorité de vers hypermétriques l'analyse est facile et la perception est claire : nous sommes dans du 8 + 8. Et il y a des arguments commodes pour cette

analyse. Arguments de détail : dans le début du poème « Les dames de Carpaccio... » la citation de Musset est d'un octosyllabe :

Mes chers amis quand je mourrai
Plantez un saule au cimetière...

Ou encore le fait qu'Aragon couple en strophes plusieurs vers de seize et un vers de huit, le vers court fonctionnant alors comme la cellule métrique de base. Mais l'argument est faible, il y a d'autres couplages, par exemple seize et dix. Le meilleur argument est métrique. Assez souvent Aragon joue sur plusieurs vers à la suite d'un système de rimes à l'hémistiche qui mettent en évidence la composition en 8+8. Ainsi dans le même poème :

p. 145 J'ai sur le quai des *Esclavons*
croisé plus d'une *Desdémone*
Dont les yeux et les amants *vont*
Ange enfant naïve ou *démone*...

[...]
C'est porter le masque après tout qu'avoir un visage *parfait*
Je ne dis rien des porte*faix*...
De Jésus dans un *Tintoret*...
Les femmes ont les mêmes *seins*...
Et pleurent la Vierge et les *Saints*...
[...]

p. 146 Nulle part tant l'homme est léger son pied ne peut toucher la terre
Nulle part il n'est de forêt où l'amour puisse ainsi se taire...

[...]
Ils pendent sur les parapets...
Et sur les canaux écartés la *Commedia dell'Arte*
Surgit brisant les a-parte de ses manches épouvantées
Mais ceux que l'on a rejetés
[...]
Ô *Fundamenta Nuove*...
Ces bâtiments inachevés...

Il y a effet de rime à l'hémistiche. Mais aussi parfois vers léonin, c'est-à-dire rime de l'hémistiche et de la fin du vers. Ou un effet plus subtil d'harmonie vocalique entre l'hémistiche et la rime proprement dite (*Esclavons / Desdémone / vont / démone ; léger / terre / forêt / taire*). La dernière strophe de ce poème peut être entièrement réécrite comme en vers de huit :

p. 147 Ville de verre et de chaleur
ville de cloches et d'églises
Ville de cris et de voleurs
de putains et d'écornifleurs
Places de vents venelles d'eau
Rêve de pierre ô ville éprise
Des pigeons et des beaux parleurs
Votre pain blanc jetez-le leur
Venise Venise indécise
Iles au loin barques à l'heure
Tout est sans prix L'amour sans prise

Un plaisir seul n'est pas un leurre
Et la lumière se divise
à l'arc-en-ciel rompu des pleurs
Car nulle part comme à Venise
on ne sait déchirer les fleurs
Nulle part le cœur ne se brise
comme à Venise la douleur

Chante la beauté de Venise
afin d'y taire tes malheurs

On peut trouver un exemple aussi remarquable de la même indication dans la clausule du poème « J'entends la douce pluie d'été... » :

- p. 94 Cette vie avait-elle un *sens* ou n'était-elle qu'une *danse*
Quel est ce chien noir qui me *suit* Tout n'est-il que nuit et silence
N'est pas miroir tout ce qui *luit* ce que j'aime et ce que je *suis*
- Ce monde est comme une *Hollande* et peint ses volets de *couleurs*
Car l'hiver la terre *demande* à se reposer de ses *fleurs*
Et je m'efforce à mieux *comprendre* hier de mes yeux d'aujourd' *hui*

Mais quand en majorité les vers d'un poème sont hypométriques, quelle perception réelle avons-nous d'une unité seize syllabes ? Puisque, on le sait, nous ne percevons pas clairement et immédiatement les unités métriques au-delà de huit syllabes, et que c'est cette infirmité de notre système perceptif qui est à la racine de la création des vers composés. Parlerons-nous alors d'unité de *respiration* selon un mot qu'Aragon privilégie constamment ? Peut-être, mais l'indication est floue.

Cela est à mettre en relation avec la perception de certains *beaux vers* qui ont l'air de l'être indépendamment de leur statut métrique, et de la perception exacte de leur compte syllabique, qu'il soit régulier, ou qu'il soit même irrégulier. Ce sont souvent des vers d'attaque, d'incipit, mais pas nécessairement. Dans « Le mot *vie* » par exemple :

- p. 92 Ô femme notre cœur en lambeaux si quelque chose en doit survivre...
Si longtemps entre nous deux un autre homme avait jeté son ombre...
C'est étrange un amour qui finit sans même un soupçon de plainte...

- p. 94 c'était un bal dans ce quartier où l'on mange kosher...
Il disait que l'amour est une plaie en travers de la gorge...

Ou dans « Le mot amour » :

- p. 102 Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir...
Le plein midi d'aimer mortellement porte sa lassitude...

Quel lecteur, sauf la perception d'une espèce d'équivalence, entend ici distinctement les seize syllabes, et se rend compte, à la lecture ou l'audition spontanées que le premier des vers cités en compte dix-sept ?

Ces remarques me conduisent à la proposition d'une double lecture. Si l'on admet, partout où elle peut s'argumenter comme telle, une stricte lecture syllabique (dans « Parenthèse 56 » le poète écrit : « Laisse les jeunes gens hausser l'épaule et rire aux

vers égaux »), il y a dans tous les grands poèmes en seize une sorte de balancement, lent ou rapide, à intervalles irréguliers, et selon des dosages très variables selon les textes, entre du ou des vers impeccablement métrifiés (on est alors exactement dans du 8 + 8), et des vers à métrique plus floue ou moins perceptible, liés parfois entre eux par rejets et enjambements, et dans lesquels les articulations syntaxiques prévalent sur les articulations rythmiques.

Mais on pourrait admettre aussi une lecture non strictement syllabique et métrique, caractérisée par un traitement oral du \emptyset , cette même oralisation excluant les diérèses partout où elles sont théoriquement et conventionnellement possibles. Oralisation qui ne serait après tout que l'extension logique à tous les éléments du mètre, de celle qui marque le traitement de la rime et de l'alternance à la rime repris par Aragon dès ses premiers vers réguliers à la poésie d'Apollinaire. À ce moment-là, c'est tout le système qui bouge, on n'a plus d'égalité et de régularité métrique, il n'y a plus de vers au sens strict, mais il ne faut pas s'arrêter en chemin, et admettre la même indécision métrique pour tous les autres mètres, tout au moins les mètres composés ou longs ; l'ensemble des poèmes du livre qui sont écrits selon ces mètres prend alors les formes d'une régularité un peu floue, aux contours un peu brouillés, en accord avec cette écriture de l'ambiguïté et du brouillage du sens dans laquelle s'enferment bien des textes. On pourrait argumenter cette lecture du refus par Aragon opposé à entendre ses vers de seize comme des 8 + 8. C'est dans [*Entretiens avec Francis*] Crémieux :

On a dit de mon vers de seize syllabes que c'est, en réalité, le goût de celui de huit qui me le fait employer, car ce ne serait qu'un double vers de huit que je donne pour un vers de seize. On peut effectivement ainsi le considérer. Mais comment se fait-il que personne, chez les autres comme chez moi, ne songe à considérer l'alexandrin, et ceci malgré la césure fortement marquée, comme un vers de six répété ? En réalité si, parmi mes vers de seize syllabes, il y en a où la coupure est de huit-huit, il y en a aussi de douze-quatre, de neuf-sept, etc., où l'octosyllabe est moins sensible à l'oreille.

On aura remarqué cependant la prudence et la nuance des réponses du poète, et le lien très logique qu'il établit au passage, sans le vouloir, entre l'alexandrin et le seize syllabes. Il faut en effet réfléchir sur l'un et l'autre ensemble, pour la métrique du moins. Autre argument : le vers de seize paraît avoir été très peu mis en musique, comme s'il n'offrait pas aux musiciens ou mélodistes assez de stabilité, de sécurité métrique.

En cohérence avec les analyses métriques utilisées ici je précise que, lorsqu'un vers de seize n'est pas césuré 8 + 8, il présente évidemment des coupes rythmiques en d'autres endroits du vers. Dans un vers de seize césuré 8 + 8 il y a une ou des coupes rythmiques secondaires. Dans un vers non césuré 8 + 8 ces coupes sont d'autant plus marquées que se fait sur elles un transfert de la césure matériellement

et phoniquement absente. Mais si l'on vérifie de près on s'aperçoit que ces coupes sont distribuées sans régularité, que parfois elles permettent à l'oreille de retrouver un segment familier, de 6, ou de 10, parfois même un vers segmenté en 6 + 10 ou en 10 + 6. Mais la plupart du temps les segmentations découpent tout autrement le vers privilégiant la forme syntaxique et sémantique, et il n'y a presque jamais même l'amorce d'une régularité rythmique seconde sur la base de ces coupes, par exemple plusieurs vers à la suite segmentés 6 + 10. Quelques exemples : dans le poème déjà cité, « Tu m'as trouvé comme un caillou... », dont la structure paradigmatique est fortement marquée, chaque vers apporte une caractérisation nouvelle, un nouvel élément d'identification métaphorique du *je* qui se voit dans le regard de l'autre. Ces éléments sont autant de groupes nominaux articulés par la syntaxe de *comme* comme autant de compléments du groupe verbe initial et déclencheur « Tu m'as trouvé ». Chacun de ces groupes nominaux est à son tour déterminé soit par une subordonnée relative, soit par un adjectif qui se trouve être souvent un participe passé ; une isotopie floue du désordre ou de la destruction ou de la perte se construit d'ailleurs sur ces participes. On constate que la métrique du vers tend à mettre en évidence ces groupes nominaux, et aussi leur caractérisation quand elle est adjectivale ; la césure du 8 + 8 coïncide un bon nombre de fois avec la syllabe finale masculine de l'un de ces participes passés : *perdu, dissipé, trahi, abandonnée, déchirée, égaré, laissés, échappé, dévasté*. Vingt et un vers sur trente-deux présentent cette régularité. Sur ces vingt et un vers, six présentent une coupe rythmique seconde qui détache en début de vers le groupe nominal focal : *Comme une porte/ ... Une pierre/ ... Un mal/ ... Comme la colère/ ... Comme un vagabond/ ... Comme un chien/ ...*

Les onze vers sur trente-deux qui n'offrent pas une césuration régulière sont distribués imprévisiblement dans le poème et marqués par des coupes différemment placées ; une seule parfois :

Comme le désordre d'une chambre d'hôtel	12
Un voyageur sans billet	7
Une bête des bois	6
Comme un veilleur de nuit	6
Comme l'affolement d'un	9
Comme au loin sur la mer	6
Comme une injure au soleil	7
Tu m'as trouvé dans la nuit	7

ou deux :

Un ruisseau / dans leur champ détourné	3 + 6
Le sillon pareil / du cœur et de l'arbre	5 + 5
Comme longtemps après / dans la chair	6 + 3

On voit que le poème s'ouvre sur quatre 8 + 8, en offre un bloc serré en son centre, et se termine sur trois 8 + 8. Les vers décésurés sont pour une part groupés vers le début du poème, six entre le vers cinq et le vers douze, pour une autre part relativement dispersés dans la seconde moitié du poème. Pas de règle donc. La syntaxe et le sens. Régularités métriques et rythmiques initiales et dominantes. Et alternances et dissonances prenant le lecteur et son oreille à contre-pied si j'ose dire. Autre exemple. Dans un poème comme « J'entends la douce pluie d'été... », de nombreux vers décésurés et irrégulièrement rythmés réussissent à installer dans la métrique syllabique exacte du seize syllabes le vers irrégulier et mobile de *Zone* et à l'y rappeler à certains moments. Travail réussi de télescopage de deux métriques et de surimpression de l'une sur l'autre :

Te voilà quelque part / au mois d'août / par une chaleur torride
Allongé dans l'herbe / et tu lis Goethe *Iphigénie en Tauride*...
Ailleurs / tu marchais le long d'un canal / sous des châtaigniers verts...
De temps en temps / tu te souviens / de la jeune morte d'Auteuil
Pâle sur son oreiller / Son père la regarde assis dans un fauteuil
Et toi / tu n'as qu'à sortir de la chambre / comme un étranger...
Un beau jour / tu es parti pour Berlin / la poche et le cœur vides
Spittelmarkt / tu habites chez un marchand de quatre-saisons...

Le poème passe ainsi son temps à osciller entre deux métriques et à se faire dans la réverbération de l'une sur l'autre et dans l'espace entre les deux. .

Le seize syllabes aragonien – et sans doute aussi le douze syllabes – est donc pris entre un syllabisme strict, clairement perceptible, du fait de la césuration 8 + 8, et un syllabisme exact mais amorphe métriquement, donc une *accentualité*, ce qui a pour conséquence, dans l'équilibre et le dynamisme des formes du *Roman inachevé*, que, non pas le vers, mais le poème de seize, est une sorte de forme passerelle, par certains aspects, et à certains moments, entre le vers compté, ici à son maximum de longueur, et le vers non compté, ou même la prose.

7. Quelques mots au moins aussi des éléments de signification impliqués par le choix de ce vers, par ses modes de construction, par la distribution des poèmes en seize dans les trois sections du livre. On pourrait lui reconnaître essentiellement trois fonctions. Une fonction architectonique : les poèmes en seize ménagent des contrastes et des enchaînements, et en plusieurs endroits du livre construisent des sous-ensembles de poèmes cohérents. Cela est assez facile à illustrer. Je n'y insiste pas. Une fonction poétique : mettre le recueil sous le signe du pair, et du huit ; transposer la tessiture alexandrine de *Les Yeux et la Mémoire*, en une tessiture plus étendue et plus soutenue ; en tant que tel ce grand vers est un signifiant ironique et

impertinent : à tous ceux qui lui crient « Comment peut-on chanter pendant que Rome brûle » le poète semble répondre par de tels vers : « Non seulement je chante, mais je mets le meilleur de mon temps à inventer une modulation nouvelle du chant. » Surtout par sa dimension, par son double rythme, régularité, dérégulation, sans prévision possible, ce vers crée un climat, il installe dans le livre cette *respiration* à laquelle Aragon fait si souvent référence. Une fonction heuristique. On ne peut pas dire qu'Aragon confie à ce mètre certaines préoccupations de préférence à d'autres, ni qu'il en fait plutôt le mètre des parties « narratives » par opposition aux parties « lyriques ». Mais il l'utilise comme un médium favorable à une position de commentaire, de réflexion. Vers de la méditation. Vers de la temporalité aussi. De la plongée à l'envers du temps et de la rentrée permanente dans le présent. Presque tous ces grands poèmes commencent, et se continuent, au présent, présent double, de narration, et d'écriture. Dans et par ces grands vers le temps, les temps sont envisagés et télescopés. Dans ces vers la mémoire est interrogée, et l'expérience d'une vie, avec ses nostalgies, avec ses obsessions, avec ses découvertes, s'y matérialise. Vers de la respiration, de la palpitation du temps. Une dernière remarque : le statut de ces vers n'est sans doute pas le même dans les poèmes strophiques, et dans les poèmes en vers suivis, surtout quand on observe que les premiers apparaissent dans les deux premières sections du poème, et la deuxième forme dans la troisième section. Mais l'examen détaillé de cette distribution est trop long et trop difficile pour être essayé ici. La question en reste ouverte provisoirement.

8. Ne dirait-on pas même que le grand vers de seize, avec malice et comme sans le faire exprès, nous donne une clé de la poétique d'Aragon. Une espèce d'art poétique. Il y a dans le deuxième poème en seize syllabes du livre, au premier vers souvent cité et sollicité : « Je change ici de mètre pour dissiper en moi l'amertume... », un vers apparemment plat et invisible : « Il me plaît que mon vers se mette à la taille des chaises longues », vers prosaïque, déjà isolé par Suzanne Labry dans son article de 1957, vers plein de sens et de saveur. C'est le chant, la modulation, ou la « respiration profonde » du chant qui dissipe l'amertume, l'accord du souffle avec de bien autres ambitions que celles auxquelles on veut que le poète soit ligoté, mais quel est le secret de ce chant ? Réponse humoristique : la chaise longue. Cette métaphore pose dans *Le Roman inachevé*, à l'occasion du vers de seize, une poétique de la chaise longue ! Poétique du dépli. On pose un beau monosyllabe, et si on sait y faire, pli selon pli, on en fait sortir toute la poésie syllabique française. Poétique du dépli : le

vers de douze (6 + 6) porté à l'amplitude seize (8 + 8). Poétique aussi de la sieste. Imaginons ce vers dit par Raimu, compatriote et contemporain. Un peu comme s'il était écrit quelque part : chaque atome de sieste est la chance d'un fruit mûr ! Mais il faudrait alors voir en surimpression sur la chaise longue un autre meuble, balancelle, ou, pour changer de civilisation, rocking-chair (« Il y avait une fois dans le Wiltshire une dame en jaune / Elle se balançait longtemps dans un rocking-chair sur le loan... ») ; et ainsi métaphoriser l'oscillation, plus ou moins lente, où sont pris ces grands vers, les pieds au soleil, dans le soleil du réel, du présent, la tête à l'ombre, dans l'ombre des souvenirs.

De la Semaine sainte à la Pentecôte ou l'inconnu de Pont-de-l'Arche

Michel Apel-Muller (1932-2012), ancien directeur du fonds Aragon au CNRS, de la Fondation Elsa Triolet-Aragon et de la maison Elsa Triolet-Aragon à Saint-Arnoult en Yvelines

NDE : Cette étude a été publiée initialement dans le numéro de la revue *Europe* consacré à « Aragon romancier », en janvier-février 1989, p. 40-57.

Par une étrange absence de curiosité, il semble qu'on se soit très peu interrogé sur deux confidences d'Aragon produites à neuf ans d'intervalle, l'une en 1959 dans *Il faut appeler les choses par leur nom*¹, l'autre en 1968 dans les *Entretiens avec Dominique Arban*² et reprises, presque dans les mêmes termes, dans les *Incipit*³. Le premier de ces deux témoignages est cependant suffisamment détaillé pour qu'il occupe deux pages de la publication, le second est plus bref, huit lignes, mais Dominique Arban ne s'en empare pas, il ne donne pas lieu de sa part à un questionnement. Pourtant il s'agit là de l'aveu par Aragon d'un échec, celui d'une entreprise romanesque qui se serait située « en plein douzième siècle » et dont l'interruption forcée l'aurait « amené à considérer le roman historique comme une impossibilité matérielle ». On voit se dessiner là le rapport à *La Semaine sainte*⁴ qui

¹ Aragon, *Il faut appeler les choses par leur nom*, Paris, éditions du PCF, avril 1959.

² *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968.

³ Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Skira, 1969.

⁴ Nous renvoyons une fois pour toutes à l'édition générale de l'œuvre romanesque, soit aux *Œuvres romanesques croisées d'Aragon et d'Elsa Triolet*, Paris, Robert Lafont, 42 volumes.

affirme, comme un accord de cordes avant la symphonie, sa non-appartenance au roman historique, précisément. Reprenons ces deux témoignages.

Il faut appeler les choses par leur nom :

À vrai dire, en 1945, à la fin de cette guerre, quand les déportés revinrent, j'avais voulu matérialiser ce courant de pensée en moi dans la foulée de cette tradition médiévale retrouvée, qui traverse ma poésie des années de l'occupation, et sur laquelle était venue encore insister sous le titre *Les poissons noirs*, la préface au poème *Le Musée Grévin*, à l'édition légale, après la Libération, de ce poème clandestin de 1943.

Je voulais écrire, et j'ai commencé à écrire alors, un roman *historique* qui débutait un jour de Pentecôte, en plein 12^e siècle, à Pont-de-l'Arche, où le roi de France venait de donner un banquet fastueux à ses vassaux, à la limite même de son royaume, face aux Normands, c'est-à-dire aux Anglais. Je savais ce que je faisais et la bataille que j'allais livrer, n'ayant l'intention de rééditer ici ni Walter Scott, ni Dumas père. Mon propos était d'étendre le réalisme moderne dans ce cadre paradoxal, de donner une démonstration de la méthode scientifique du réalisme, précisément là où on ne l'attendait point. C'était jouer la difficulté au maximum, et battre en brèche les incompréhensions qui devaient m'accueillir, jusque parmi mes amis.

Je dois avouer que j'ai échoué dans cette entreprise, mais qu'elle ne m'a pas été inutile, parce qu'elle m'a fait sentir mes limites d'une part, et les exigences du réalisme de l'autre. L'écart était trop grand entre le monde que je vois, l'observation directement praticable et le monde qu'il me fallait reconstituer, un peu comme le savant fait un plésiosaure à partir de sa clavicule. Dès les premiers pas, je mesurais mes ignorances, et l'impossibilité de les surmonter, de me représenter dans sa complexité une humanité, une société à ce point différente des nôtres, où tout mon langage devait sans cesse être criblé, parce que chaque image spontanée risquait d'emprunter ses éléments les plus naïfs à une réalité anachronique pour l'époque adoptée. Le nombre de verbes, par exemple, dont j'aurais dû me passer pour écrire parce que, pour nous du langage courant, ils n'apparaissent en réalité dans la langue française que des siècles après Philippe-Auguste à la faveur d'un petit aménagement de la technique, d'une modification de l'outillage agricole, et cela nous l'avons oublié. Il est aussi difficile d'écrire le roman d'une époque si limitée dans ses instruments et ses produits que d'écrire des romans d'anticipation. En tout cas, ne pas savoir comment s'attachaient alors les vêtements, ne pas avoir une représentation exacte du bouton au 12^e siècle, devoir étudier l'exact état du tissage à cette époque, la nature des étoffes, pour m'en tenir à l'exemple de l'habillement, sans parler de l'état des routes et de la technique de leur construction, c'était déjà pour mon réalisme une raison suffisante d'échec. J'échouai donc.

J'ai écrit *Les Communistes* avec le sentiment constant de ce qui m'avait été impossible, des limites de ma vision. Avec l'espèce d'ivresse que le contrôle possible de la réalité contemporaine me donnait en contre-partie. Et contrairement à ce qu'on en a écrit, ici l'auteur s'exerce à plein, il ne s'efface point, même s'il ne dit pas *je*, il ne parle que de ce qu'il a vu ou pu voir, de ce qu'il a vérifié, touché, contrôlé de première main, il est le Saint Thomas de notre époque, il a mis sa main dans la plaie du côté.

Aragon parle avec Dominique Arban :

... j'ai cantonné mon roman dans une semaine, *La Semaine Sainte*, de 1815.

Remarquez que j'entreprenais ce qui passe, malgré mes dénégations, pour un roman historique, après l'échec d'une première entreprise (laquelle doit se situer vers 1947) à peine ébauchée, un roman qui se passait sous Louis VIII... mais il est inutile de s'attarder à ce projet et ce qu'il avait pu signifier pour moi. Son importance ne demeure qu'en ce fait que cette expérience m'avait amené à considérer le roman historique comme une impossibilité matérielle.

Je n'ai jamais appris à écrire :

Il suffirait de rapprocher ces deux commencements d'histoire pour saisir un de mes *secrets* d'alors : et qui y était que j'avais longuement réfléchi sur la façon d'aborder un récit, ayant remarqué que, dans le passé, pendant de longues périodes, les auteurs les plus divers s'en étaient toujours tenus à la mode de leur temps, comme tous les romans en vers du Moyen Âge qui commençaient à *la Pentecoste – qui tant costé**, ou par référence au roi régnant sur le pays où va se situer l'aventure : *En ce temps là, régnait en (Normandie) un (souverain) aimé (ou détesté) de ses sujets...* Ce qui aboutit au plus célèbre des incipit, que les contes de fées tinrent pour le seul acceptable : *Il y avait une fois...*

* C'est sur cet incipit classique dans le Moyen Âge français que j'avais commencé à bâtir le « roman historique » que j'ai eu en tête d'écrire après *Aurélien* et avant *Les Communistes*, lequel débutait en plein 12^e siècle, à Pont-de-l'Arche, où le roi de France donnait un banquet à ses vassaux, face aux Normands, c'est-à-dire aux Anglais. J'ai raconté dans *J'abats mon jeu* comment j'ai échoué dans cette entreprise, mais comme elle m'avait paradoxalement conduit à écrire *Les Communistes*¹.

*

On observera qu'à neuf ans de distance la mémoire d'Aragon semble hésiter sur la datation de cette tentative romanesque entre 1945 et 1947. Nous avons de bonnes raisons de croire que la seconde des dates fournies est la bonne. Quant aux repères chronologiques qui permettraient de situer aussi précisément que possible l'époque du récit manqué, ils vacillent autour de l'évocation de deux princes, Philippe-Auguste et Louis VIII, ce qui contredit dans un cas comme dans l'autre le renvoi en plein 12^e siècle. En fait c'est du 13^e siècle qu'il s'agit. Inadvertance aragonienne sans doute. Qu'on se soit si peu préoccupé de cette entreprise s'explique évidemment par le fait que, de ce roman mort-né, Aragon n'a livré aucune trace. Le seul témoignage aragonien n'en est pas moins d'une importance capitale dans la mesure où le roman « médiéval » est évoqué chaque fois en référence à *La Semaine sainte* et, de façon plus générale, comme un jalon dans une démarche philosophique et scripturale qui coud, dans la longue durée, *Les Communistes*, à *La Semaine sainte*, *Les*

¹ NDE : cette note est d'Aragon.

Communistes à Aurélien et aux romans précédents, mais aussi à toutes les réflexions sur la civilisation du Moyen-Âge et sur la naissance de l'unité française dont témoignent amplement la poésie d'Aragon entre 1940 et 1945 et les textes qui l'accompagnent pour la commenter.

Toute confirmation d'une approche romanesque du 13^e siècle, annonciatrice très tôt de celle du 19^e siècle naissant, et parallèle à l'écriture des *Communistes*, viendrait ébranler un peu plus l'idée simplette mais pas innocente d'un écart aragonien, d'un aveuglement politique qui auraient produit son roman *Les Communistes*, dont, malgré les protestations de son auteur, *La Semaine sainte* eût constitué le rachat. Elle contribuerait à arracher *Les Communistes* à une exclusion extraordinairement mutilante en ce qu'elle oblitére toute la cohérence de l'œuvre et leur rendrait un peu plus la place qui est la leur, soit une place centrale, tellement centrale qu'on ne comprendrait plus sans cela l'immense travail de réécriture dont elle fut l'objet vers 1965.

Or ces pages existent bien. Elles appartiennent au trésor confié par Aragon au CNRS en 1976-1977 et représentent plus que l'incipit du roman abandonné, en fait l'équivalent d'un premier chapitre, six pages manuscrites qui paraissent avoir été écrites d'un seul jet, avec cette caractéristique de la prose aragonienne qui fait le désespoir du chercheur, d'une extrême vitesse de rédaction, sans ou avec très peu de repentirs, de corrections, bref de variantes. Comme dans quelques autres manuscrits, chronologiquement, eux, attestés, le stylo produit une graphie épaisse qui témoigne d'une grande usure de la plume (ou d'une mauvaise qualité du bec) et qui conduit Aragon à remonter ses caractères contrairement à sa pratique coutumière. Ces données, certes un peu fragiles et qui devront être confirmées par des analyses techniques méticuleuses, plaident en faveur d'une datation proche de la fin de la guerre, soit fin 1946 ou début 1947. Un élément de datation plus précis tient au support lui-même. Le texte est rédigé au verso d'un papier à en-tête pour le compte de l'Union nationale des intellectuels et de son congrès pour la paix (1947). Dès les premières semaines de 1947, Aragon, alors secrétaire du Comité national des Écrivains, informe ce dernier qu'il a été chargé par l'UNI de la préparation de ce congrès dans les milieux littéraires. Il pouvait donc disposer de ce papier à en-tête fin 1946. Il est difficile d'en dire davantage.

Aragon n'a donné aucun titre à ces pages, seules retrouvées. S'était-il engagé plus avant dans sa tentative romanesque ? Rien ne permet de l'affirmer ni de le démentir. Aucune note de travail ne les accompagne, aucune trace des lectures qui ont dû

précéder l'écriture. La seule affirmation possible, c'est que l'écrivain avait conservé par devers lui ces six pages-là. Les voici.

« IL Y AVAIT EU DE GRANDS SIGNES DANS LE CIEL »

Il y avait eu de grands signes dans le ciel, mais pour ce qu'il en fallait déduire, et de cette grosse étoile chevelue qui était apparue au début de l'année et bizarrement semblait marcher à reculons, de toute façon tout allait au plus mal, nul n'aurait rien su dire. Les hommes d'âge et de sens hochaient la tête, grondant qu'on avait bien, l'autre siècle, échappé de peu la fin du monde, et pour le payer depuis ce temps-là on faisait maigre le samedi, mais tout dépendait de ce qu'on entendait par fin du monde : car les désordres étaient tels, les malheurs publics depuis cent ans et plus, qu'après tout il se pouvait très bien qu'on fût entré en apocalypse sans le savoir. Toute autorité était niée, toute loyauté perdue, les jeunes gens ne croyaient plus qu'en contrats écrits, comme les moines, il y avait alors abus de chansons, de chiens, d'oiseaux, il se faisait marché de tout, les prélats donnaient spectacle de goinfrerie, les vilains jouaient du roi contre leurs seigneurs et de leurs seigneurs contre le roi : les femmes depuis cette croisade ne connaissaient plus de pudeur... Enfin que vous dirais-je ? C'était quasiment l'anarchie, et pour un peu soulagé qu'on fût de tous ces mauvais gaillards qui avaient pris le chemin de Terre Sainte, il n'en restait pas moins qu'il y avait toujours la guerre ici ou là et que villes et châteaux brûlaient pour le mal et pour le bien, tant que la coutume commençait de rebâtir en pierre, qui était nouvelle, et ne se pouvait que pour riches et hauts hommes, qui regardaient brûler les maisons de bois de leurs vassaux, puis se rendaient à l'ennemi, et faisaient alors grands banquets et fêtes exemplaires, juraient plège au devastateur et recommençaient à lever dîmes, impôts, prébendes, tailles, corvées, aides, ou comme il vous plaira les appeler.

La justice du roi Louis n'avait pas été sans grands massacres dans les domaines de ceux qui contestaient le pouvoir de la maison de France, ou avaient enfreint les règles de Dieu et des hommes en quelque manière. Avant même qu'il fût monté sur le trône, ce jeune prince avait bien montré combien il était différent du roi son père, tout adonné à la débauche, et qui avait encouru, avec tout son royaume, l'excommunication apostolique, pour le scandale de sa vie. Le roi Louis semblait avoir compris quels avantages la royauté pouvait tirer de cette contagion qui avait jeté dans l'aventure du Sépulcre à délivrer ses plus turbulents adversaires, et même l'un de ses frères, dont l'ambition était ainsi pieusement détournée. Il avait racheté beaucoup de terres à des croisés qui avaient à leur départ un besoin pressant de monnaie sonnante, et Louis qui la faisait y voyait double avantage, empilant les parchemins et garantissant l'avenir. Sans parler du grand désir qu'il avait que le tombeau de Notre Seigneur fût libéré des Infidèles, à la plus grande gloire de la chevalerie française.

La chevalerie était alors institution toute naissante dont les femmes et les jeunes gens s'enivraient. Les ménestrels en mêlaient toute leur poésie et leurs jeux. La grandeur et la beauté de ses principes donnaient à tous espoir que changeraient la violence et la bestialité des mœurs, d'autant qu'on voyait s'en réclamer ceux-là même qui semblaient par toute leur vie nier la neuve courtoisie. C'était une épidémie surprenante, qui eût frisé l'hérésie, n'était que les prêtres, prudents, et sentant le vent venir, un peu partout en semblaient vouloir devancer la mode. Si bien qu'ils n'étaient pas les derniers à convoquer aux tournois les

vaillants chevaliers, mêlant les fêtes Dieu aux épreuves d'armes, et les chasses aux processions. Il y avait une telle vanité d'y tenir son rang, que nombreux étaient ceux qui, n'ayant point eu la folie de Jérusalem, se ruinaient cette fois pour paraître à quelque cour ducale, ou aux joutes galantes qui ne demandaient pas que rivaliser de la force du bras, mais aussi des vêtements, des chevaux et des armes.

Le roi Louis, quand guerre ne se faisait, aimait ainsi s'attacher ses vassaux, que ses libéralités mêmes accablaient, si bien que ce n'était pas que l'entraînement de la rime qui faisait écrire inmanquablement aux poètes, s'ils parlaient de la Pentecôte, au vers suivant « qui tant coste », car à chaque Pentecôte le roi Louis dépensait plus que ne coûte une guerre pour tenir cour, comme il appert de ses livres. Mais il y gagnait plus qu'à deux ou trois guerres de front menées, s'attachant comtes et barons, et les entraînant à sa suite dans des dépenses qui n'étaient pas de leur bornage. Et donc cette année-là, au temps de Pentecôte, légende vint qu'à Pont-de-l'Arche le roi de France appellât dames et seigneurs pour fête grande et pleine qui devait dépasser tout ce qu'on avait vu pour l'ampleur et la munificence.

Toute la plaine qui est sur la rive gauche du fleuve grouillait de gens du roi. Les bûcherons dans la guerre de l'été précoce, nus jusqu'à la ceinture, mais portant bonnet, achevaient de déblayer l'espace nécessaire à l'établissement du camp royal. Des arbres tombaient ici et là dans deux sens et on attelait des bœufs à les tirer vers le rivage. Déjà les tentes se montaient au milieu des jonchées de toiles et de piquets, et les enfants blonds du pays rôdant au milieu de la bousculade de mulets, de chevaux, de charrettes, regardaient d'yeux émerveillés le mélange d'hommes disparates qui fondaient cette Babylone provisoire, desquels il en était de si bruns que c'était épouvante, envoyés de Syrie par le comte de Flandres, et des sarrazins d'Espagne, et des Anglais tachés de roux et brûlés de plaies roses pelantes, et des vilains amenés de Paris et de Bourgogne, petits et râblés, rapides à enfoncer les pieux et pendre les cordes. L'herbe aux pieds était foulée comme dit l'Écriture où a passé l'Amalécite. Et bien que l'espace choisi eût été pour part majeure de terres vaines et vagues, il avait fallu abattre maisons de rustre pour parfaire harmonieusement l'aire, sans égards aux cultures, à l'exception toutefois des pommiers, pour respecter la loi normande. Il y avait sur tout cela si grand soleil qui pourrait, qu'il fallait cligner des yeux pour voir le paysage vert, les collines feuillues de part et d'autre, et l'eau de Seine où jouaient les lumières.

Les deux jeunes gens avaient grand peine à se frayer passage avec leurs chevaux, le chevalier sur son courtaut, de peu suivi de l'écuyer monté sur un roussin de Zélande, et tenant à main droite le grand cheval du comte de Nevers. Gérard allait l'amble, nu-tête et si brûlé qu'il fût du grand soleil, on voyait qu'il avait la peau naturellement blanche, à cette place fraîchement rasée, pour ne point gêner le casque, sur le devant de ses cheveux, qui révélait le chevalier de jeune date. Les gens s'écartaient de son chemin, moins par la crainte de ses armes, que pour mieux le regarder, tant il était gentil, encore que pour ses dix-sept ans, il fût d'une stature peu commune ; son visage tout enfantin, avec des yeux très clairs, contrastait avec la double cotte de mailles, sur quoi flottait sa cotte d'armes qui était de soie paille brodée de bourre brune. Il laissait flotter ses rênes, et sur son épaule à côté de ses cheveux noirs et bouclés, juchait un épervier dont la tête était encapuchée d'écarlate. « Thibaut, dit-il, en se retournant vers l'écuyer, as-tu jamais rien vu de pareil ? Si grande fût la cour de Monseigneur de Savoie, je ne

pouvais imaginer qu'une simple fête demandât un tel dérangement et un tel vacarme... »

Pour le vacarme, apparemment, Thibaut était d'accord, car il cria « Que dites-vous, Monseigneur ? » en se haussant dans ses étrières. Il était plus grand et plus large que son maître, sans en avoir la noblesse, les yeux petits, mais le visage beau pour un vilain, tout le sang de la jeunesse sous la peau. Son cheval, lourd pourtant comme ses pareils, pommelé rose, semblait faire pièce avec lui et ce géant centaure menait le haut destrier de Gérard de Nevers, chargé des pièces de son équipement, comme il eût mené un lévrier. Il avait armure de cuir, et chausses fauves, avec une simple genouillère d'acier, l'écu brillant au bras gauche rivé, portant lance, et sur le col de son roussin était jetée la bourse de sel sans laquelle chevalier n'entreprend pas d'aventure. Bien qu'il portât le casque, et qu'on ne pût voir ses cheveux qui étaient frisés, la couleur des sourcils et de la peau disait assez qu'il avait cette blondeur du peuple qui fonce avec les années. Le nez court comme un comte d'Orange, disait par raillerie Monseigneur Gérard, et c'était presque la seule chose que l'écuyer ne lui pardonnait pas. Car ils étaient compagnons de jeux depuis la petite enfance, et il avait fallu tout l'entêtement du jeune comte de Nevers, pour qu'on acceptât qu'il prît un vilain comme Thibaut pour écuyer, quand à la mort de son père et de sa mère, M. de Savoie à qui Gérard était confié fit chevalier le jeune homme auquel il destinait sa fille, la belle Euriant.

Ce n'était point que Thibaut eût l'oreille dure, mais le charroi qui se faisait, les juréments, les grincements d'essieu, les bœufs meuglant, le bruit régulier des haches sur les souches, le va-et-vient des serfs portant sur leurs têtes les faix les plus divers, se mêlaient des cris affreux des porcs égorgés. Car les premières, avaient été installées les cuisines, et entre deux épieux fichés, on voyait déjà dépecer un bœuf écartelé. Les charrettes se succédaient portant tonneaux et victuailles, choux et volailles, sous la garde d'hommes d'armes, et il y eut un grand mouvement de curiosité parmi les Normands, hommes et femmes, qui faisaient la haie à l'issue du pont, quand passèrent les charrettes où l'on disait que sous les bâches dormait la vaisselle d'or et d'argent, flanquées de soudoyers portant cette arme nouvelle et si meurtrière qu'on appelait l'arbalète, et dont les prêtres demandaient qu'elle fût mise hors la loi. Si bien que le premier officier de fruiterie qui avait garde de la vaisselle du dessert, qui est la plus riche, et des chandeliers de table et de buffet, caracolait le long du convoi, pannoyant de son épée, et cela fit quelque clameur parce qu'une femme avait été assez sotte pour s'en laisser blesser, par écarter toute cette foule dont il ne comprenait pas, accablé qu'il était de la responsabilité de la vaisselle, que l'intérêt allait tout aux arbalètes.

On disait que les traits de ces armes pouvaient percer non seulement les cottes de maille mais les murs, et qu'ainsi fut en pleine église, à porte fermée, tué Guy, sire de La Roche Guyon. On disait que le plus maladroit des archers avec cette invention neuve ne pouvait manquer son homme, et ainsi à chaque flèche tirée se faisait œuvre de mort, sans que le doigt de Dieu pût écarter le fer, et c'était damnation, bien sûr, si bien que les vieilles femmes se signaient, regardant passer ces arbalétriers fiers de porter à leur côté cette arme dont on assurait qu'elle allait amener à brève date la fin de l'humanité toute entière.

Gérard renonçait à se faire entendre de Thibaut, car ils s'étaient avancés jusqu'au centre d'une façon de bagarre qui avait éclaté pour raisons de préséance entre officiers des cuisines et écuyers de vénerie, et ceux-ci, avec leurs chiens, exigeaient passage dans le tumulte des aboiements, et hurlaient que chiens sont

de bonne noblesse et ont le pas sur les viandes et les épices, et ceux qui n'ont d'armes que broche et service qu'à peler les navets. Pour la confusion, dans un petit bosquet dont on n'avait pas encore abattu les saules, les musiciens du roi s'étaient établis et essayaient fifres et trompettes par ci, violes par là. C'était à se boucher les oreilles. Alors Gérard, puisant dans le fond de sa jeunesse, fit entendre soudain trois notes hautes et puissantes qui montèrent au-dessus de la cacophonie, et l'épervier secoua ses ailes, et les trois chevaux de Nevers hennirent, et Thibaut l'écuyer allongea le pas du roussin pour se placer aux côtés de son seigneur.

« Regarde, lui dit Gérard, ce poudroient... »

Ils s'étaient retournés sur leurs selles, et tout le long de la route sur la droite de la Seine vers Paris, on voyait arriver gens à chevaux et véhicules sans fin, et des moutons poussés parmi les roues et la cavalerie, et là-bas brillaient les armures.

« Vous avez voulu devancer le cortège, Monseigneur, dit Thibaut. Il vous faut supporter le désordre, et voir s'organiser toute cette société où votre place est de plaisance. Vous allez toujours aux ennuis par trop de hâte, nous voici parmi les porcs, les musiciens et les porteurs de farine. À vous en croire, nous prenions le chemin d'aventure... »

Gérard l'interrompt : « Laisse... Je brûle d'éprouver ma chevalerie nouvelle, et tu me fais souvenir que ceci ne peut être d'instinct, mais si tu veux, ce soir, nous pousserons dans les bois, dormir à l'étoile, tandis qu'ici se dresse la ville le Roi... Nous avons encore le temps de chasser quelque oiseau, il y a peut-être des daims près d'ici, et j'ai l'envie de goûter cette viande pressée dont les chevaliers se nourrissent... Tu n'as oublié ni le sel ni les herbes, Thibaut ? » L'écuyer se prit à rire : « Cela fait vingt fois que vous me le demandez, Monseigneur. Là, j'ai le sel, ici, le reste. Mais n'êtes-vous pas fatigué de cette grande chaleur ? »

Gérard ne répondit pas. Un chevalier n'avoue point la fatigue.

ARAGON

Un jeu de gammes

Tout se passe, dans ce texte, comme si nous avions affaire à un galop d'essai, à une pure démarche intime qui vaut comme un exercice. C'est si vrai que, contrairement à l'habitude, l'information historique ne semble pas assurée.

Passons sur le lapsus ultérieur qui fait dire à Aragon que nous nous situons là en plein 12^e siècle. En fait, l'espace diégétique concerné renvoie au premier tiers du 13^e siècle. Un élément précis de datation nous est fourni dès les premières lignes, l'allusion au phénomène cosmique qu'est le passage d'une comète qui ne s'appelle pas encore la comète de Halley. Or c'est bien d'elle qu'il s'agit, dans sa progression apparemment inversée. Sauf erreur et compte tenu de la périodicité de soixante-seize ans qui la caractérise, son passage est datable à 1227, ce qui fixe le présent romanesque aragonien. Il ne s'agirait donc plus du règne de Louis VIII, mort en 1226, (et qui fut effectivement excommunié, moins pour « la débauche de sa vie » que pour des

raisons politiques liées à l'inquiétude du Saint-Siège devant sa tentative de conquête de l'Angleterre). Nous sommes bien aux toutes premières années du règne de Louis IX : il a, en 1227, quelque chose comme douze ans, et il est piloté par sa mère, Blanche de Castille, laquelle gouverne effectivement sans porter encore le titre de régente.

Ambiguïté évidente. On voit mal comment on pourrait prêter à un enfant de douze ans les comportements politiques adultes antérieurs auxquels le texte fait allusion. Ils conviennent davantage à son père, Louis VIII, qui, s'il n'a régné effectivement que trois ans à la mort de Philippe-Auguste, n'en fut pas moins un prince particulièrement entreprenant. De la même façon les allusions aux Croisades, au frère qu'on laisse s'éternuer en terres lointaines comme premier des grands féodaux à abattre ne peuvent guère s'appliquer à Saint-Louis dont le frère Robert d'Artois, s'il meurt bien en Terre Sainte, – mais beaucoup plus tard – lors de la croisade de 1248-1254, meurt sous le commandement du roi qui dirige lui-même l'entreprise, pas plus qu'à Alphonse de Poitiers qui, lui, meurt après le roi, au retour de la croisade de Tunis.

Plus qu'à une reconstitution historique rigoureuse, Aragon paraît se livrer à la contraction d'une chronologie symbolique mettant en lumière un certain nombre de traits que les historiens ont soulignés : les progrès de l'unité nationale et de la centralisation de l'État sous le règne de trois grands princes, Philippe-Auguste, Louis VIII, mais aussi Louis IX.

Quand je vous disais la France...

En quoi le texte participe bien d'une préoccupation aragonienne majeure qui émerge dès l'avant-dernier poème du *Crève-cœur*¹, soit fin 1940, à travers le poème *Les croisés* où apparaît la figure d'Éléonore d'Aquitaine identifiée à la liberté, dans un renversement complet du célèbre point de vue exprimé par Michelet : « La véritable Mélusine, mêlée de natures contradictoires, mère et fille d'une génération diabolique, c'est Éléonore de Guyenne » (*La Sorcière*).

On sait qu'Éléonore, petite-fille du duc Guillaume IX, premier troubadour attesté, avait épousé le roi de France Louis VII en 1137, et l'avait accompagné en croisade. Au retour le couple royal se sépara, l'annulation du mariage étant prononcée en 1152. Éléonore épousa ensuite Henri Plantagenet, roi d'Angleterre, créant ainsi les conditions du formidable conflit qui devait opposer les deux royaumes de France et d'Angleterre et produire la guerre de Cent Ans.

¹ De la même façon [que dans la note précédente et pour les recueils de poésie cités, NDE] nous renvoyons à l'*Œuvre poétique* en 15 volumes, Paris, Livre Club Diderot.

Et on sait comment, polémiquant avec les idéologues de la collaboration, Aragon devait relever et actualiser les valeurs de la vieille civilisation occitane, et notamment les valeurs de la courtoisie, opposant le culte de la femme et l'univers des cours d'amour aux brutales exaltations de la virilité chères aux nazis et à leurs disciples français. Du même coup, en désignant la France comme source civilisatrice de l'Europe, comme foyer rayonnant d'humanité, il répondait directement à des hommes comme Montherlant, et, sans les nommer, Drieu la Rochelle ou Chardonne qui se répandaient alors dans la *NRF*. La tentative de 1946-1947 s'inscrit dans cette perspective, elle prolonge *La Leçon de Ribérac* ou *Les Poissons noirs*¹ en transférant ou en essayant de transférer le discours théorique ou poétique au plan romanesque lui-même.

Il n'est pas douteux que dans cette ambitieuse entreprise Aragon entendait approfondir une réflexion collective, celle du Parti communiste français, telle qu'elle s'était exprimée par exemple lors des deux congrès du Parti contemporains de la période du Front populaire, à Villeurbanne en 1936, à Arles en 1938. Les interventions de Jacques Duclos et de Maurice Thorez constituaient autant d'invitations à creuser le rapport de filiation entre le mouvement ouvrier moderne et l'histoire nationale, à désigner le mouvement ouvrier révolutionnaire non comme celui qui du passé national fait table rase, mais en prolonge les traits les plus positifs et les traditions les plus fortes. L'immense culture d'Aragon se trouvait à l'aise dans une semblable entreprise.

« Il y a dans le vent qui vient d'Arles des songes... »

Ces songes-là le conduisent en même temps à se remettre lui-même en question, à repenser sa propre histoire personnelle, quitte à garder la réflexion pour lui². Ils l'amènent surtout à totaliser tous les possibles de son écriture, à baliser très tôt ce que l'œuvre ultérieure développera, à construire un véritable programme. C'est ainsi que, dès 1943, toutes les virtualités aragoniennes paraissent recensées. À côté des grands textes théoriques et poétiques, c'est *Aurélien* qui s'écrit et, en même temps qu'*Aurélien*, le premier cahier de ce qui deviendra *Les Communistes*, eux-mêmes greffés à *Aurélien* par l'épilogue. Les années qui suivent accentuent encore cette étonnante totalisation, avec, ensemble ou presque, *La Diane française* (1945),

¹ « La leçon de Ribérac ou l'Europe française », in *Les Yeux d'Elsa* ; « Les poissons noirs », in *Le musée Grévin*.

² Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, Paris, Gallimard, 1989.

Servitude et grandeur des Français (1945) et, en 1946, le premier volume de *L'Homme communiste*¹ et *L'Enseigne de Gersaint*² (encore ne cité-je pas tout !).

Revenons au 13^e siècle. C'est donc fin 1946 début 1947 que les pages qu'on vient de lire ont été écrites, et la question qui pourrait être posée se ramène à ceci : avons-nous affaire à l'épuisement du grand thème médiéval commandé par l'occupation et la résistance, avons-nous affaire à la fin d'un cycle ou à une étape nouvelle, à la genèse (interrompue momentanément) d'une nouvelle entreprise ?

De Gérard à Théodore

Première observation : nous ne saurions rien de ce texte, longtemps demeuré comme un « secret de fabrication », si Aragon soudainement ne s'était mis à l'évoquer, loin derrière, à propos de *La Semaine sainte* (1958). Il s'agit ici des pages de *Il faut appeler les choses par leur nom* (1959) qui commentent, après publication, le roman décisif que nous venons de citer. Allons vite en besogne.

En 1958, *La Semaine sainte* consacre totalement Aragon – comme une sorte de revanche – après dix années de privation des droits civiques³. C'est seulement à partir de ce roman qu'il peut songer à vivre de ses droits d'auteur. Le succès est total, d'autant plus total qu'il vient parachever celui du *Roman inachevé* (1956) à propos duquel, dans *L'Express*, François Mauriac avait lancé toute une campagne pour faire du poète un membre de l'Académie française. Reconnaissance relativement tardive à laquelle, du reste, Aragon avait très vite fait un sort par un retentissant article des *Lettres françaises*, mais, comme toujours, reconnaissance ambiguë, où, devant le chef d'œuvre, on s'efforçait ici ou là d'arracher l'auteur à ses fidélités idéologiques et politiques. Tout se passait en somme, pour nombre de critiques, comme si Aragon prenait distance avec les siens et s'éloignait du rapport jusqu'alors revendiqué d'un combat pour une certaine conception de la littérature qu'il appelait, dans la plus grande souplesse, « réalisme », avec les batailles du quotidien. Et revenaient alors en force toutes les interprétations possibles. *La Semaine sainte* comme distanciation d'Aragon devant l'histoire présente, fuite en arrière au profit d'une reconstruction onirique d'un passé qui n'engageait pas, etc.

Aragon avait réagi très vite. C'est dans *Il faut appeler les choses par leur nom* que, pour la première fois, il fait allusion à cette tentative (à cette tentation ?) médiévale, en

¹ Aragon, *L'Homme communiste*, t. 1, Paris, Gallimard, 1946.

² Aragon, *L'enseigne de Gersaint*, Neufchâtel, Ides et Calendes, 1946.

³ Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, Messidor, 1985, p. II.

établissant une filiation de caractère direct entre cet essai et *La Semaine sainte* elle-même, en posant le problème de l'impossibilité du roman historique, de son ambiguïté de nature, et finalement du peu d'intérêt qu'il présente. *La Semaine sainte*, dans cette lumière, apparaissait comme l'aboutissement d'un processus engagé très tôt, et parallèle, significativement, à l'écriture des *Communistes* et d'*Aurélien*, comme le produit d'une immense réflexion qu'on pourrait, au moins partiellement, ramener à cette formulation : comment penser le concept de nation, de culture nationale, à partir d'une position révolutionnaire, alors que le patriotisme radical-socialiste dans lequel on a été formé (et qu'incarne le père !) a fait faillite. Le monde réel, il a été autopsié. Quelle affirmation positive substituer à cette faillite, qui puisse dépasser le nihilisme de la jeunesse ou le cri agitateur, disons de *Front rouge*¹ ? La double réponse des *Communistes* et de *La Semaine sainte* s'inscrit dans cette problématique-là.

La Semaine sainte, quant à elle, est la résolution achevée, prestigieuse, d'une bonne quinzaine d'années d'expériences, le produit de plusieurs approches abandonnées dont Gérard de Nevers est la première attestée, le roman de David d'Angers la seconde².

Il ne s'agit pas, bien entendu, de faire dire aux quelques pages d'Aragon ici présentées plus qu'elles ne le peuvent. Nous ne saurons sans doute jamais, sauf découvertes nouvelles (peu probables), à quel dessein elles entendaient répondre. Nous ne pouvons guère qu'en observer quelques traits, qui confirment suffisamment la thèse d'une approche embryonnaire du grand roman de 1958.

À commencer par celui-ci, très aragonien, son goût pour l'évocation de l'univers des armes, des choses militaires, dans un environnement populaire. Ainsi dans ces assez étonnants paragraphes (« Toute la plaine qui est sur la rive gauche... », etc.) qui portent comme dans un filigrane l'espérance des « Quatre vues de Paris », second chapitre de *La Semaine sainte*, avec le fourmillement des activités humaines évoquées par l'incomparable effet de halètement du style.

Ou bien encore la suggestion recherchée, dans l'imaginaire du lecteur, de l'ordre figuratif, non point ici de la peinture de Géricault ou du Caravage, mais bien plutôt des kermesses de Breughel et des batailles d'Uccello, l'attention portée à l'univers des

¹ *Front rouge*, poème écrit en 1930.

² Voir Patricia Principalli, « Du roman de David d'Angers à *La Semaine sainte* », *Histoire/roman*, *La Semaine sainte d'Aragon*, actes du colloque d'Aix-en-Provence de septembre 1987 sur *La Semaine sainte*, organisé par le CARA, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988, p. 61-69.

couleurs (blond, brun, roux, rose, vert, blanc) magnifié par les jeux de la lumière sur l'eau de la Seine, la description de Gérard de Nevers sous les armes...

Son visage tout enfantin, avec des yeux très clairs, contrastait avec la double cotte de mailles, sur quoi flottait sa cotte d'armes qui était de soie paille brodée de bourre brune. Il laissait flotter ses rênes, et sur son épaule à côté de ses cheveux noirs et bouclés, juchait un épervier dont la tête était encapuchée d'écarlate...

Comparons avec *La Semaine sainte* :

Si râblé, sur son cheval, engoncé dans son collet, le Vicomte d'Aubigny, sous son bonnet d'ourson, bien qu'il fût aussi grand que Théodore, en avait l'air de petite taille, et l'ampleur de ses épaules menaçait de faire éclater ce vêtement rouge dont on n'apercevait maintenant que les manches par l'ouverture du manteau, il soufflait comme un bœuf, avec ce visage rond, constellé de taches de rousseur qui le faisaient ressembler à Ney...

Le jeu pourrait ainsi se poursuivre.

Dernier trait, qui appellerait du reste bien d'autres remarques, la volupté aragonienne à jongler avec la langue, à télescoper dans le même mouvement d'écriture les états anciens et les formes les plus modernes du français, la syntaxe médiévale et le parler populaire du 20^e siècle. Ainsi dans la même phrase : « [...] ils s'étaient avancés jusqu'au centre d'une façon de bagarre [...] et [...] hurlaient que chiens sont de bonne noblesse [...] » Cet épanouissement plus que dans *La Semaine sainte*, me paraît culminer en son aval, dans *La Mise à mort* notamment. Ainsi :

Des types jeunes, le cuir, les genoux nus, les mitraillettes, le cirque de leurs petits chevaux de fer penchés. Ils ne doivent pas être nombreux, mais l'armée suit, c'est une question de minutes. Nous autres toubibs, on n'est pas armés. Le pensant, je tâtai dans ma poche le revolver chipé près d'Angers dans le camp des Polonais où j'avais pris cet imperméable qui me donnait un air de général, avec ma demi-ficelle de méd. aux. Pas régulier. Il faudrait s'en débarrasser... Ces gaillards en un clin d'œil nous avaient tous ramassés sur la place, ceux qui s'égaillaient, cherchant où prendre un verre, les badauds le nez en l'air devant Saint-Pierre, qui n'a qu'une bouche et un seul œil, comme Regnault le quint enfant de Mélusine et de Raimondin, car toutes autres fenêtres y sont aveugles et bordées de figures à la gloire du Christ au dernier jour des hommes. C'était bien le temps de se souvenir que fut Angoulême capitale aussi de Lusignan après les Taillefer. Mais le bruit ici n'est point de Mélusine changée en serpent volant, avec ses ailes d'émail vert et bleu...

Avec cette réserve toutefois qu'il est plus facile au médecin auxiliaire de 1939-1940 de jouer sur la langue des chambrées de 1815 que sur celle de tournois de 1227. L'archaïsme est alors guetté par la concurrence de l'anachronisme, et l'anachronisme saborde l'entreprise. C'est du reste pour ces raisons qu'Aragon semble avoir abandonné son projet. Le détail sans lequel le mentir-vrai ne produit pas ses mirages lui manque, dans la référence au quotidien du 13^e siècle, mais dans la langue et le lexique également. La tension entre le discours et le récit du 20^e siècle et la simulation de la langue du 13^e siècle peut se révéler meurtrière.

L'intertexte

Dernier point à élucider, les sources éventuelles d'Aragon. L'indice de sources textuelles antérieures apparaît dans la structure du procès descriptif ici engagé, dans ce qu'il peut avoir de très canonique et par là-même de lointain par rapport aux pratiques habituelles d'Aragon, telles qu'il les a définies dans les *Incipit*.

La focalisation progressive sur le personnage de Gérard de Nevers, puis sur le discours direct qui lui est prêté, ainsi qu'à son écuyer Thibaut, est effectuée par l'enchaînement très classique entre, d'abord, un propos didactique sur le temps, l'histoire politique d'un moment de la monarchie ancienne, et des séries descriptives qui vont du général, du panoramique, au gros plan rapproché libérant enfin la possibilité du dialogue. Démarche qu'on attendrait davantage de Balzac que de l'auteur d'*Aurélien*. Cette relative anomalie invite à en chercher davantage, bien sûr du côté des personnages ici convoqués.

Ils sont trois : le comte Gérard de Nevers, protégé de Monsieur de Savoie, et son écuyer Thibaut. Le troisième est absent, c'est le personnage féminin d'Euriant. Et ce ne sont pas des inconnus, sinon dans l'histoire, du moins dans la poésie. Le connaisseur très fin de la littérature médiévale qu'est Aragon, les reprend en effet à un roman du 13^e siècle, l'œuvre du plus connu des continuateurs de Chrétien de Troyes et du cycle du Graal, à savoir Gerbert (ou Gibert) de Montreuil, auteur d'une continuation du *Perceval* mais aussi de *Girart de Nevers ou le roman de la violette*. Gerbert, qui semble emprunter là son thème à des sources orientales, devait d'ailleurs être à son tour réutilisé, notamment par Boccace dans *Le Décameron*, et par Shakespeare lui-même dans *Cymbeline*. *Le roman de la violette* est l'histoire du pari entre deux chevaliers sur la vertu de la femme aimée par l'un d'entre eux, ici Euriant. Liziart, comte de Forez, fait contre Girart, comte de Nevers, le pari de séduire la belle Euriant, amie de Girart. Il échoue dans son entreprise mais réussit à obtenir d'une duègne vénale une information décisive. Euriant porte, sous son sein droit, un signe en forme de violette qui, par serment entre les deux amants, doit demeurer leur secret d'amour. Liziart fait état, à la cour, devant le roi, de l'existence de ce signe et se targue de la conquête de la jeune fille. Girart abandonne alors Euriant dans une forêt, la suite du roman conduisant en parallèle les aventures des deux amants (avec tout ce que la descendance de l'œuvre de Chrétien peut compter d'épisodes : dragons, géants, tournois, philtres d'amour, accusations non fondées, condamnations, etc.), avant qu'ils se retrouvent et s'épousent, une fois le traître et la duègne dûment châtiés.

Ce roman de Gerbert de Montreuil n'est sans doute pas, au moins dans l'instant où Aragon s'en inspire, l'œuvre la plus connue d'un poète souvent recensé et valorisé comme le continuateur du *Perceval*. Il nous a même fallu des recherches assez longues pour en trouver la trace dans la bibliothèque d'Aragon, pourtant très exhaustive des grandes publications des textes médiévaux depuis le début du 19^e siècle. Pour une fois, il ne s'agit pas de la publication du texte original, celle qui fut donnée en 1834 par Francisque Michel, mais de la traduction en prose de René de Lespinasse, Paris, G. de Graët-Delalain, librairie 1, rue Méhul, imprimée à Nevers en 1875. (Ajoutons vite que l'information donnée ici ne doit pas être considérée comme définitive, l'inventaire systématique de la bibliothèque d'Aragon et d'Elsa Triolet étant à ce jour tout juste entrepris ; elle contient plusieurs dizaines de milliers de volumes et se trouve encore en état de dispersion, puisque huit à dix mille livres sont toujours déposés pour inventaire à la Bibliothèque nationale.) La traduction en prose de René de Lespinasse, pour maladroite et datée qu'elle soit, n'en fournit pas moins d'intéressants éléments d'appréciation, au moins en creux. Elle livre la lecture qu'Aragon en a faite : l'ouvrage broché n'est coupé que jusqu'à la page soixante, avec une reprise d'une dizaine de pages dans la série 170-180. Il ne porte aucune annotation de la main d'Aragon, ce qui est conforme à une règle générale. Aragon n'annotait pas, ou très rarement.

Ces quelques considérations semblent indiquer que l'intérêt d'Aragon n'allait pas d'abord aux épisodes finalement assez répétitifs du vieux roman. Ce qui paraît le retenir, c'est l'effet de déclic, l'effet imaginaire produit par les premières pages du texte ancien, notamment deux paragraphes que nous donnons ici dans l'adaptation en prose de Lespinasse :

Or un jour de Pâques, en avril, le roi tint cour plénière. Il voulait lui donner un éclat extraordinaire et convoquer les ducs, les comtes et autres grands seigneurs de son royaume. Le monde arrivait en foule ; à la suite des barons venaient leurs dames, riches et puissantes chatelaines, qui profitaient de la circonstance pour étaler leur richesse et s'attirer les cœurs. La cour se réunit à Pont-de-l'Arche ; depuis le déluge on n'avait jamais vu plus nombreuse assemblée d'illustres personnages. Noble et beau entre tous, le roi les reçut splendidement ; ce n'était qu'une succession continuelle de repas et de danses entre lesquelles les dames avaient à peine le temps de faire leur toilette pour chaque représentation [...]

Ou encore cette entrée en scène du beau damoiseau qu'est Girart :

Puis il fait signe de s'avancer à un jeune damoiseau qui tenait un faucon sur son poing. Les dames admirent ce beau jeune homme, sa taille ravissante, son visage frais comme une rose de mai, ses bras, ses mains.

Je ne saurais dire combien il était séduisant. De plus, il chantait mieux que tout autre. Il possédait de grandes terres et une belle amie, qui n'était point pour lors à

la cour. Ce jeune seigneur qui jouissait d'une brillante réputation s'appelait Girart [...]

Libre à chacun de rêver sur ce qui fait à la fois la différence et la parenté entre le texte ancien et le texte moderne, de rêver aussi sur le transfert des dates opéré par Aragon, de Pâques à la Pentecôte, sur la part accordée dans le texte de 1946-1947 aux gens du peuple qui sont les artisans de la fête royale. On pourrait rêver toujours, jusqu'à l'imprudence, jusqu'à suggérer un rapport de paléontologie entre le cavalier aragonien du 13^e siècle et cet autre cavalier du 19^e siècle naissant, ce Théodore qui en fera bien d'autres et qui posera en termes décisifs tous les problèmes de la représentation d'un temps.

Représentation. Ou récapitulation. Il y a dans le mouvement aragonien de réécriture du texte ancien une démarche analogue à celle de Picasso redessinant, repeignant et repensant Vélasquez ou Delacroix. L'étrange est que là où le peintre exhibe toutes les esquisses de sa réflexion, l'écrivain, lui, ne livre pas ses ébauches. Comme si, du moins en 1947 encore, il n'avait droit qu'à l'œuvre accomplie, définitive. Comme si l'approximation, l'approche, l'inachevé, la quête ne relevaient pas de ce qui s'expose... Un pan d'écriture forclos, un peu de la ville d'Ys ou d'une Atlantide... Et ce qui émergera, sera une construction autre, dans la nuit des Arbrisseaux.

L'auteur de cet article remercie Lysiane Bénier pour son aide.

Carnets de l'ÉRITA est une publication de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon (ÉRITA).

Depuis 1988, l'ÉRITA, qui regroupe des enseignants, des étudiants et des chercheurs de plusieurs universités françaises et étrangères, développe une connaissance scientifique des œuvres et des actions politiques ou culturelles d'Aragon et d'Elsa Triolet.

Outre *Carnets de l'ÉRITA*, l'ÉRITA développe ses activités sur son site internet : www.louisaragon-elsatriolet.org et dans sa collection aux Presses universitaires de Strasbourg : Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet

LES RECHERCHES CROISÉES ARAGON / ELSA TRIOLET AUX PUS

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 8, sous la dir. de C. Grenouillet et M. Vassevière, avec la collab. de Luc Vigier, 2002, 308 p.
Autour du *Paysan de Paris* – Correspondance inédite Aragon-Max Pol Fouchet – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 9, sous la dir. de C. Grenouillet et M. Vassevière, 2004, 288 p.
Les Communistes ont raison (pages inédites) – Dossier Témoignages – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 10, sous la dir. de C. Grenouillet et M. Vassevière, avec la collab. d'Alain Trouvé, 2006, 272 p.
Dossier Témoignages – *Madame à sa tour monte* (pages inédites) – *Les Manigances* d'Elsa Triolet – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 11 : *Aragon politique*, sous la dir. de L. Vigier et R. Lahanque, 2007, 244 p.

Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet n° 12, coord. : C. Grenouillet avec la collab. de M. Vassevière et M. Delranc-Gaudric, 2009, 288 p.
Correspondance Aragon / George Besson – Actualités d'Aragon – Elsa Triolet à Nuremberg – *Les Manigances* – *Varia*

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 13, coord. : C. Grenouillet, 2011, 254 p.
Aragon et l'histoire – Elsa Triolet 1968 – Aragon, arts et intertextes – Interview inédite (*Rinascita*, 1968) – Aragon et les jeunes gens (Correspondances inédites)

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 14 : *Les Lettres françaises*, coord. M. Vassevière et L. Vigier, 2013, 248 p.

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 15 : *Aragon, trente ans après*, coord. C. Grenouillet, E. Caulet et P. Principalli, 2014, 276 p.

Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet n° 16 : *Le rayonnement international d'Aragon : un premier état des lieux*, coord. E. Caulet, C. Grenouillet et P. Principalli, 2018, 284 p.

LES NUMEROS 1 A 7 SONT PUBLIES AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCHE-COMTE



Équipe de Recherche
Interdisciplinaire
Triolet / Aragon

