

Aragon, la parole ou l'énigme

Actes du colloque organisé par la Bpi
le vendredi 11 et le samedi 12 juin 2004,
dans la Petite Salle du Centre Pompidou.

**Président
du Centre Pompidou**
Bruno Racine

**Directeur général
du Centre Pompidou**
Bruno Maquart

Directeur de la Bpi
Gérald Grunberg

**Responsable du pôle
Action culturelle
et communication**
Dominique Tabah

**Responsable
Édition/Diffusion**
Arielle Rousselle

**Débat
Organisation**
Emmanuèle Payen
(Bpi)

Conseil scientifique
Daniel Bougnoux

**Publication
Coordination**
Daniel Bougnoux

Chargées d'édition
Fabienne Charraire
Arielle Rousselle

Mise en page
Fabienne Charraire

Catalogue disponible sur
<http://www.bpi.fr>, rubrique
Publications de la Bibliothèque
publique d'information
Distribution numérique
par GiantChair.com

© Éditions de la Bibliothèque
publique d'information/Centre
Pompidou, 2005.
ISBN 2-84246-093-6
ISSN 1765-2782

Sommaire

5 **Discours d'ouverture**
Dominique Tabah

6 **Introduction**
Daniel Bougnoux

1^{re} journée

8 **Le « mentir-vrai », inexpugnable contemporain**
Julia Kristeva

21 **Du « je » au « nous » : Aragon en ses métamorphoses**
Bernard Vasseur

28 **Une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe**
Roselyne Waller

36 **Modernité d'Aragon?**
Philippe Forest

45 **Le marrane de sa propre jeunesse.**
Notes sur Aragon au début des années cinquante
Jean-Baptiste Para

49 **Il n'y avait pas de rupture**
Jean Ristat

52 **La tragédie politique**
Daniel Bougnoux

62 **Le prix de la fraternité**
Régis Debray

65 **La conquête de la responsabilité**
François Eychart

69 **Aragon et ses peintres**
Dominique Massonnaud

75 **La seconde chambre ou le roman des peintres**
Dominique Vaugeois

2^e journée

- 84 Le « tombeau des songes »
Nathalie Piégay
- 95 De *La Semaine sainte* aux métaromans
Cécile Narjoux
- 99 Passages et continuité
Jack Ralite
- 105 Une œuvre vraiment croisée :
Babel des voix et des textes
Maryse Vassevière
- 119 Croisements et contrebande
Pierre Daix
- 123 La mise en voix
Olivier Barbarant
- 135 Au commencement la voix (non disponible pour le moment)
Daniel Mesguich
- 140 De l'oralité d'Aragon
Éloi Recoing
- 148 Aragon et le théâtre
Marjolaine Vallin
- 151 Aragon et la chanson
Stéphane Hischi
- 151 Pour plus d'informations...

Discours d'ouverture

Dominique Tabah, responsable du pôle Action culturelle et communication à la Bpi

Ouvrons cette séance si vous le voulez bien, et merci à vous d'être ici pour ce rendez-vous avec Aragon, à l'occasion de ce colloque que la Bibliothèque publique d'information lui consacre. Il était normal que cette bibliothèque du xx^e siècle rende hommage à cette grande figure qui a marqué le siècle, en croisant à la fois son engagement et son intimité.

Je voudrais tout de suite, au nom de notre directeur, Gérard Grunberg, qui vous prie de l'excuser car il ne pourra nous rejoindre que demain, remercier Daniel Bougnoux, qui porte cette parole d'Aragon, et qui a le désir qu'elle se poursuive et atteigne le plus grand nombre. Aragon et les bibliothèques, Aragon dans les bibliothèques, c'est important. Il est important que ses œuvres continuent à être sur les rayons des bibliothèques et qu'il continue ainsi à s'adresser à un jeune public. Je ne peux oublier la façon dont les lectures incomparables des poèmes d'Aragon par Jack Ralite, lors des inaugurations des bibliothèques de Seine-Saint-Denis, remuaient l'assistance. Je me réjouis donc tout particulièrement que Jack Ralite soit présent parmi nous aujourd'hui. Je remercie aussi tous les intervenants qui nous ont fait le plaisir de répondre à notre invitation à participer à un colloque qui devrait être riche car il abordera tous les aspects d'une œuvre très diversifiée que le grand public connaît essentiellement par la chanson.

Pour ma part, j'ai été une lectrice ordinaire d'Aragon, mais mon premier souvenir remonte à l'enfance, au poème « [La Rose et le Réséda](#) » que j'avais choisi de lire et qui m'avait beaucoup émue :

« [...] Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Tous deux adoraient la belle
Prisonnière des soldats [...] »

5

Discours d'ouverture
par Dominique Tabah

Et puis, dès qu'il fait beau, je pense à ce poème, « Le cri du butor »... La fin terrible donne la chair de poule :

« [...] Il fait beau comme jamais un temps à rire et à courir
Un temps à ne pas mourir
Un temps à craindre le pire [...] »

Mais le texte qui me touche peut-être le plus est le passage sur la jalousie et la voix de Fougère dans *La Mise à mort*, que j'ai relu très vite ce matin, avant de venir ici.

C'est vrai que l'on oublie un peu Aragon et que l'on met quelquefois en cause sa modernité, mais, en relisant ce texte, on trouve justement que son écriture est d'une modernité exceptionnelle. Avec le temps, entendre encore Aragon, c'est formidable. Léguons-le aux jeunes générations !

Introduction

Daniel Bournoux, directeur de l'édition *Pléiade* des romans d'Aragon

Nous avons organisé ces rencontres comme on prépare une fête – avec la part de surprise ou d'improvisation nécessaire, pour ménager ce qu'Aragon lui-même, traitant du roman, pointe comme la chance d'un *bordel*. Autrement dit, nous ne voulions pas faire ici un colloque trop universitaire. Même si nos collègues enseignants et chercheurs y sont largement présents, le cadre du Centre Pompidou permettait d'arranger un peu autrement les choses en accueillant des écrivains, des images, des chansons, du théâtre, des voix – « la voix Ferré/la voix Ferrat », chante Serge Reggiani dans *Le boulevard Aragon*.

Je dois remercier Aragon de m'avoir aidé à supporter la morosité de nos disciplines, ou d'avoir été, pour moi comme pour d'autres ici rassemblés, *notre université*. Une université idéale ou chimérique, quelque peu baroque et charnelle, où le « dialogue des facultés » initié dans *Le Paysan de Paris* s'élargit au fil de quatre-vingts ouvrages par le croisement incessant des genres, des langues, des arts, des cultures..., dialogue toujours soutenu par l'exigence d'une voix.

C'est l'énigme de cette voix, ou de ces voix d'Aragon, que nous tenterons d'interroger et de répercuter diversement. Elle nous envoûte, nous arrache à nous-mêmes, mais personne n'en tient la clé. Mon Aragon n'est pas le vôtre, et nul ne lit tout à fait le même texte. Mais s'il est vrai, comme le suggère Breton dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*, que « la médiocrité de notre univers [...] dépend essentiellement de notre pouvoir d'énonciation », demandons-nous quels mondes furent mieux remplis que ceux de Dante, Shakespeare, Hugo, Aragon. Le ou les mondes, car nous cheminerons ici tantôt dans un monde sonore (poèmes, musiques, chansons), tantôt dans celui des images, dans le monde du théâtre, dans l'univers parfois atroce du militant politique, et toujours dans le monde amoureux...

Ne simplifions pas, n'édulcorons pas notre auteur! Rendons-le à ses combats, à sa souffrance mais aussi à ses émerveillements et à ses enfances successives. « On entend un enfant », et ce n'est pas le moindre charme, cher vieux Louis, de tes poèmes ou de tes grands romans. L'expérience accumulée dans ceux-ci peut-elle encore servir? Aragon éducateur, Aragon penseur et témoin malmené est revenu sur cette question de la transmission, notamment dans l'« Épilogue » des *Poètes* et diverses adresses aux jeunes gens. Qui souvent le rejettent. Nous-mêmes ne pouvons sans doute accueillir ni approuver sans réserves tout Aragon, et une ambivalence se mêle presque nécessairement à l'amour qu'inspire cet auteur passionnel, et qui remue si bien nos propres passions.

Ces rencontres devaient d'abord s'intituler « Aragon et le mensonge », puis « Aragon, songes et mensonges », en écho à des journées précédemment consacrées ici à Albert Camus, en novembre 2002, mais c'étaient des titres qui fâchent. L'analyse du mensonge montre le sujet pris en certains liens – liens de la parole, de la famille, ou d'intraitables circonstances; et, de l'aveu même d'Aragon, le *mentir-vrai* nourrit toute création. Au fond, *énigme* pointe la même question; son choix s'est imposé pour la remarque qui ouvre l'*Œuvre poétique*:

« que parole en grec est
le radical d'énigme »

Ouvrons à notre tour, œuvrons.

6

Introduction
de Daniel Bournoux

1^{re} journée

- 8 Le « mentir-vrai », inexpugnable contemporain
Julia Kristeva
- 21 Du « je » au « nous » : Aragon en ses métamorphoses
Bernard Vasseur
- 28 Une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe
Roselyne Waller
- 36 Modernité d'Aragon ?
Philippe Forest
- 45 Le marrane de sa propre jeunesse.
Notes sur Aragon au début des années cinquante
Jean-Baptiste Para
- 49 Il n'y avait pas de rupture
Jean Ristat
- 52 La tragédie politique
Daniel Bougnoux
- 62 Le prix de la fraternité
Régis Debray
- 65 La conquête de la responsabilité
François Eychart
- 66 Aragon et ses peintres
Dominique Massonnaud
- 74 La seconde chambre ou le roman des peintres
Dominique Vaugeois

Le « mentir-vrai », inexpugnable contemporain

Julia Kristeva, professeur à l'institut universitaire de France, écrivain, psychanalyste

Lorsque j'apprenais le français dans *Aurélien* ou la *Semaine sainte*, je n'imaginai pas que je vous parlerai un jour d'Aragon, de sa superbe et de ses mensonges, à une époque où l'Europe libérée du rideau de fer intègre les anciens pays communistes.

Il va sans dire qu'une figure aussi singulière que celle de l'écrivain multi-face Louis Aragon ne saurait se confondre ni avec les exaltations ni avec les abjections d'une idéologie. Quant à la psychanalyse, aussi attentive qu'elle soit à l'alchimie de l'imaginaire, elle ne saurait à elle seule interpréter une aventure humaine dans laquelle se croisent le destin familial, la mémoire nationale et l'histoire mondiale. Je remercie Daniel Bougnoux pour son amicale confiance et pour ses talentueux travaux, qui m'ont souvent guidée dans mes réflexions, et je réponds à son invitation à venir vous parler de l'écrivain et de l'homme en interrogeant l'*origine*; c'est pourtant aux impasses de la *révolte* que me conduira cette interrogation. Nous verrons que, pour être spécifiques à l'individu Aragon, à sa singularité incommensurable, des thèmes essentiels à son engagement et à son œuvre éclairent, peut-être, les drames du *xx^e* siècle pris en tenailles entre la plus extravagante exigence de liberté et l'oppression la plus massive de cette même liberté que les humains aient jamais connue. Nous verrons aussi qu'au-delà de l'aventure communiste, le « mentir-vrai » – formulé et pratiqué par le « fou d'Elsa » – prend aujourd'hui de nouveaux visages, vulgarisés par les médias, exploités par les intégrismes religieux et leurs conflits suicidaires. Le « mentir-vrai » serait-il notre inexpugnable contemporain ?

J'aurais pu esquisser la psychopathologie d'un imposteur né, sans père ni mère, destiné depuis le berceau à la mascarade et au « faux-self » : avide de femmes au point de vouloir se tuer pour l'une d'elles, de croire survivre pour les beaux yeux d'une autre, de prétendre jouir et écrire comme il imaginait qu'écrivaient les femmes, jusqu'à se prendre pour une femelle avant de mourir ; avide d'hommes au point d'acclamer le pouvoir d'un dictateur, de le servir, de s'en servir ; et capable cependant de se moquer de ces avidités comme de ces certitudes et de ces services, de ces rôles, de tous les rôles, de tous les pouvoirs. Le « cas Aragon » exige cependant bien plus. Au-delà de la psychopathologie qu'il mobilise, l'écrivain convoque le génie de la langue française dans laquelle il trouve sa véritable famille, son *alter ego*. Les mœurs de la Troisième République, qu'il déteste, sont ses géniteurs patentés. Et c'est dans l'histoire politique du totalitarisme que le directeur des *Lettres françaises* réalisera son imaginaire de traître intouchable. C'est dire que, pour être aragonien, le drame du « mentir-vrai » est aussi bien celui de l'imaginaire français que celui du communisme. Convergences fortuites ? Ou inévitable complicité ? Remontons donc aux « origines », et ouvrons deux livres : *La Défense de l'infini* (1923-1927, partiellement brûlé en 1927, publié par Édouard Ruiz, Gallimard, 1986, et enfin en 1997 par Lionel Follet), et *Blanche ou l'Oubli* (Gallimard, 1967).

8

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

Aux origines familiales du « mentir vrai »

« Je ne connais rien de plus cruel en ce bas monde que les optimistes de décision. Ce sont des êtres d'une méchanceté tapageuse, et dont on jurerait qu'ils se sont donnés pour mission d'imposer

le règne aveugle de la sottise./*Parle-t-il de lui-même?* Je crois au pouvoir de la douleur, de la blessure et du désespoir/.../J'ai gâché ma vie et c'est tout. » (« La Valse des adieux », *Les Lettres françaises*, 11 octobre 1972.)

Dans l'homme qui foule les tapis rouges des palaces staliniens, dans la plume qui signe des oukazes du PCF, dans les compromis et les fulgurances du poète, j'entrevois-j'entends « la douleur, la blessure, le désespoir » de l'enfant Louis. Blindé par la ruse et l'oubli du même enfant Louis. Qui est-il? Combien sont-ils?

Aragon est né le 3 octobre 1897, mort le 24 décembre 1982. On connaît surtout sa mère, célibataire, Marguerite Toucas, et les sœurs de celle-ci, Marie et Madeleine, leur mère née Massillon : l'écrivain se réfère souvent, dans ses notes autobiographiques – fort lacunaires et surveillées cependant –, à la configuration maternelle formée par la grand-mère et les trois filles. Une tribu de femmes, des ascendants illustres, un grand-père bourlingueur absent, et un seul homme concret, l'oncle Edmond, le frère des trois sœurs, assez peu présent. Non seulement Marguerite a dissimulé qu'elle attendait un enfant, mais elle a même feint de ne l'avoir pas conçu. Le nourrisson disparaît pendant treize mois en Bretagne, chez une nourrice. Il est supposé ne pas être né dans la famille Toucas-Massillon, de telle sorte que, quand il rencontre sa mère, il passe pour son jeune frère, et c'est la grand-mère qui est présentée comme la mère. L'enfance d'Aragon, à la fois abritée et dramatique, est soumise au « mentir-vrai » dès l'origine. Un poème, publié pendant la Deuxième Guerre mondiale, après la mort de sa mère, dans un recueil de textes sur la Résistance (1942), et intitulé « Le mot », évoque pour la seule et unique fois, à ma connaissance, une image lyrique et bouleversée de cette mère, immédiatement associée à la naissance incertaine de la *parole* (« le mot ») au bord du « mensonge » :

« Le mot n'a pas franchi mes lèvres/Le mot n'a pas touché mon cœur/Est-ce un lait dont la mort nous sèvre/Est-ce une drogue, une liqueur/Jamais je ne l'ai dit qu'en songe/Ce lourd secret pèse entre nous/Et tu me vouais au mensonge/À tes genoux/Nous le portions comme une honte/Quand mes yeux n'étaient pas ouverts/[...]/Te nommer ma sœur me désarme/Que si j'ai feint c'est pour toi seule/Jusqu'à la fin fait l'innocent/Pour toi seule jusqu'au linceul/Caché mon sang/J'irai jusqu'au bout de mes torts/J'avais naissant le tort de vivre¹. »

La mère du poète : tel est l'innommable magistral qui ne cessa de hanter ce virtuose des rythmes français. Mais son château nostalgique cachait aussi un autre mystère : le père invisible, présenté comme un parrain ou un tuteur qui, dans ses rares souvenirs, brusquait Marguerite Toucas-Massillon, et que l'enfant ne croisait que rarement. Le voilà qui se dévoile, dans *Souvenirs d'un préfet de police*, mémoires de Louis Andrieux². Né en 1840, mort en 1931, il devient préfet de Paris après la chute de Napoléon III, et conçoit son fils naturel, prénommé comme lui Louis, à l'âge de cinquante-sept ans. Les tourbillons de la Troisième République, dite « des Jules », revivent dans

9
Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

les mémoires du père, et nous savourons sous sa plume l'anticléricisme militant qui la caractérise, avec la fragilité administrative, la maçonnerie omniprésente à laquelle Andrieux participe et qu'il nargue. Grandiloquent, solennel, le père Aragon, pardon, Louis Andrieux réprime l'insurrection des communards lyonnais en 1871, poursuit de sa hargne Bakounine lui-même, noyauté les anarchistes autour de Louise Michel... Cynique? Certainement. Ennuyeux, jamais. À quatre-vingt-sept ans, nous sommes en 1927, alors que le fils est en plein surréalisme, monsieur Andrieux continue à publier et à apprendre, et même à disserter savamment sur Alphonse Rabbe et Gassendi, en conséquence de quoi on lui décerne le titre de docteur *ès lettres*! Et il publie, deux ans avant sa mort, un mémoire consacré à Mme du Châtelet, l'amie de Voltaire. C'est à se demander qui, du père ou du fils, est le surréaliste?

Cette descendance insolite, qui fait remonter le dandy moscoutaire, l'auteur du *Paysan de Paris* et du *Traité du style* à un préfet qui « a du jus » et incarne à la perfection la France bourgeoise, n'est pas sans se parer, pour finir, d'une certaine beauté. Au sens de Lautréamont qui fut, pour les surréalistes, un précurseur et une source d'inspiration constante, et auquel nous devons la fameuse formule : « Le beau est la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection. » En effet, quel abîme entre les deux personnages, Louis Andrieux et Louis Aragon, et quelle rencontre cependant, si l'on parvient à saisir leur style respectif comme un endroit et son envers, ce qui, après tout, n'est donné qu'à un véritable esprit de dissection, auquel il serait bon de soumettre le père comme le fils. Des « Jules » de la Troisième République au Père des Peuples que fut Staline ; de la France libertine et puritaine à la dictature du prolétariat ; de la rhétorique faisandée et farcie de citations latines à la *Défense de l'infini* et vice versa, le chemin n'est certainement pas le plus court. Mais il en existe un, torturé et fulgurant, si vous le suivez en écriture automatique, et si vous le défaites en fin de parcours dans une explosion, comme l'a fait Aragon. Un siècle s'y dévoile, grandiose et cocasse, qui n'a pas fini de dévoiler la complicité de ses adversaires avec lui, et la fascination qu'exercent sur nous et les pères et les fils, et les flics et les poètes.

Nous sommes au début 1920 : « À chaque instant je me trahis, je me démens, je me contredis. Je ne suis pas celui en qui je placerai ma confiance. » C'est Louis Aragon qui signe, « Révélations sensationnelles », dans la revue *Littérature*³. Il y a eu la Première Guerre mondiale, la mobilisation, le désastre. Aragon est médecin auxiliaire, il rencontre Breton au Val-de-Grâce, il se lie d'amitié avec les membres du futur groupe surréaliste, fonde le groupe dadaïste... En mars 1919, il avait signé un pacte secret avec Breton dont on appréciera la rage nihiliste :

« Celui qui renonce, le ruiner, le discréditer, tous les moyens sont bons. Il n'y a qu'une morale à ce niveau d'«incapabilité» : celle des bandits. Une loi qui ne tolère pas la moindre faiblesse, qui est dans le refus de la loi écrite/.../Nous briserons les autres. Jusqu'au jour où il nous faudra même aller plus loin, l'un ou l'autre à son tour abandonnera l'autre ou l'un./ Le programme des ruptures est d'ores et déjà énoncé/Savoir que l'autre te happera. Savoir. Là est la condition de l'action⁴. »

10

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

C'est dans ce contexte de rejet de « la loi écrite » – celle de la norme sociale, familiale et nationale – que vont paraître les premiers écrits : *Feu de joie* (1919) – une tentative de reconstitution de soi à travers le personnage imaginaire de Jean-Baptiste A. (A. comme Andrieu, comme Aragon) ; *Anicet ou le Panorama* (1921), chronique ironique d'un apprentissage de la révolte dans un groupe de conspirateurs auquel s'oppose l'artiste ; *Les Aventures de Télémaque* (1922), un dialogue entre le projet dadaïste et le Télémaque de Fénelon, où apparaissent des sentiments paradoxaux, non codés par la psychologie classique ; *Le Libertinage* (1922) qui se donne comme un débat avec un autre texte, comme un masque, comme une imitation critique, avec un fort aspect mimétique et un effet de décollement subtil. Aragon cherche sa voie à travers des dédicataires, il singe, s'en démarque ; *Le Paysan de Paris* (1924-26), avec le merveilleux de la ville, de la nuit, du féminin.

L'écriture d'Aragon, à l'état naissant, est en prise sur les joies et les angoisses personnelles tout autant qu'elle répond aux révoltes d'une génération ébranlée par la Première Guerre mondiale, par le désastre de Verdun, par la crise économique et politique. Mais loin de se fixer dans une contestation sociale ou une narration naturaliste, Aragon, avec ses amis, emprunte la voie de ce que j'ai appelé *l'a-pensée* : « a » privatif. À l'écoute de Rimbaud et de Lautréamont, il s'agit de récuser « l'action [qui] n'est pas la sœur du rêve » (Baudelaire), en même temps que de libérer la pensée des contraintes de l'action et du jugement. On exècre les formes figées de la civilisation bourgeoise, mais au-delà de l'ordre social, c'est une révolte « métaphysique » qu'on esquisse : « Mon affaire est métaphysique », telle est la profession de foi du *Paysan de Paris*. En s'attaquant non seulement à *l'Homo faber*, à l'activisme pragmatique du travailleur toujours déjà en voie de robotisation, mais tout aussi violemment à l'art conventionnel lui-même : « Il rôde actuellement dans le monde quelques individus pour qui l'art, par exemple, a cessé d'être une fin » (conférence de Breton à l'Atenea, Barcelone, 1922). Il s'agit de poursuivre une pensée qui, désir inconscient et destructivité intransigeante, s'échappe vers le sensible, qui désavoue l'expérience littéraire elle-même comme une futilité amoralisée, et réclame une nouvelle pensée qui n'advient qu'en écrivant et touche à « l'essence même du verbe » (Apollinaire) : « J'appartenais donc, dès le plus jeune âge, à cette espèce zoologique d'écrivains pour qui la pensée se forme en écrivant⁵. »

L'éphémère, l'humour, l'image, le scandale et un style en métaphores secouées par les associations libres de l'onirisme vont tisser cette *a-pensée* révoltée : « J'appelle style l'accent que prend à l'occasion d'un homme donné le flot par lui répercuté de l'océan symbolique qui mine universellement la terre par métaphore⁶. » Écoutons ce credo poétique : celui qui parle, « je », appelle « style » le « flot » de l'« océan symbolique », un flot qui est « répercuté » « à l'occasion » par un « homme donné ». Aragon écrit « Océan symbolique » pour le « Verbe » des chrétiens, pour « Dieu ». L'homme « donné », un homme indifférent, anonyme, comme Louis A., Andrieu-Aragon, peut-être. Et une terre minée universellement. Par métaphore, par déplacement, par transports-transferts-images. Écriture du tourbillon, du vortex, qu'appelle un « je » provisoirement pacifié par elle, témoignage d'un « homme donné », lancé à la dérive des dieux et des terres minées, percutés, tremblement des terres et des eaux, vertiges de nos repères, instabilité de moi, d'eux, des mots – il nous reste la métaphore.

11

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

L'instabilité des origines comme celle de la société, le chavirement de la famille, des familles, de la terre ou de l'océan symbolique ne pourront se dire que par le vortex de *l'a-pensée* qui s'écrit. Une *a-pensée* qui s'écrit dans l'espoir dramatique de se saisir tout en s'échappant elle-même d'elle-même, d'être tout en se désidentifiant, en s'annulant. Cette aventure, à la fois révolte subjective et projet métaphysique, va s'énoncer en trois thèmes majeurs : le merveilleux, la crise de confiance dans l'imaginaire, et le culte affolant de la jouissance féminine. Tous les trois répondent à l'immense et terrifiante ambition de l'homme – de l'homme surréaliste, et de Louis Aragon en particulier, avec son histoire infantile telle que nous la connaissons maintenant –, ambition de s'insurger contre la Loi paternelle innommable, et de reconduire cette insurrection jusqu'à embraser l'Océan symbolique lui-même. « Vous voyez que changer de Dieu n'est pas si simple », dira plus tard Marie-Noire dans *Blanche ou l'Oubli*⁷.

La « transsubstantiation de chaque chose en miracle⁸ » participe de cette transmutation, de même que le culte de La Femme « kleptomane de la volupté », habitée par une violence acéphale, archaïque et indomptable, qui a choisi « le vagabondage de l'incertitude », et qui impose une nouvelle version de l'amour fondé sur « un principe hors la loi, un sens irrépressible du délit, le mépris de l'interdiction et le goût du saccage ». À la place du maternel féminin inavoué, caché, mensonger, démultiplié dans le contexte familial Toucas-Massillon, et peut-être, pour cela même, un féminin maternel plus énigmatique que celui des familles classiques, plus séducteur donc, plus ravageant, plus indépassable, sans protection paternelle, Aragon propose l'image d'une féminité qui fuit, instable et insaisissable : « Ni le visage humain, ni les soupirs ne retrouvent le miroir et l'écho cherché. » La femme n'est personne, rien que le rimbaldien « dérèglement de tous les sens » : « La femme est dans le feu, dans le fond des flots, dans la fuite des feuilles, dans la feinte solitaire où comme un voyageur sans guide et sans cheval j'égare ma fatigue en une féerie sans fin⁹. »

La Défense de l'infini s'inscrit dans ce contexte. Sur le fond de la relation orageuse avec Nancy Cunard, des difficultés sexuelles et financières auxquelles l'auteur est soumis dans cette liaison, les risques de la révolte imaginaire et de *l'a-pensée* surréaliste lui apparaissent brutalement. Alors que Breton continue à croire que l'expérience intérieure doit se poursuivre et qu'il est possible de changer les droits de l'homme par l'art (comme le suggérait le premier numéro de la *Révolution surréaliste*, 1^{er} décembre 1924), Aragon stigmatise l'activité littéraire comme « vanité », et bien qu'il publie en 1927 *Le Pèse-nerfs* d'Artaud, avec l'argent de Doucet, il cherche dans la politique une solution à la contradiction entre efficacité sociale et activité littéraire toujours irrécupérable.

La Défense de l'infini

En somme, c'est d'une crise de confiance en l'imaginaire qu'il s'agit : la simultanéité de l'adhésion au Parti communiste et de l'écriture de *La Défense de l'infini* laisse penser que le choix politique a pu jouer un rôle de contrepoids inconscient par rapport aux risques de l'imaginaire. En effet, en 1927, Aragon adhère au Parti et traverse une part très importante de sa vie sentimentale. Tout se passe comme si l'adhésion politique venait équilibrer

12

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

un désordre affectif et passionnel insoutenable. C'est la période où prennent place une liaison tumultueuse avec Nancy Cunard, dans un monde élégant et cosmopolite à Paris, ainsi que des voyages dans différents pays d'Europe (Angleterre, Hollande, Allemagne, Espagne, Italie). Puis, c'est la rupture. L'écrivain traverse une crise de dépression, détruit une grande partie du manuscrit de son roman *La Défense de l'infini* à Madrid, vers la fin 1927, et fait une tentative de suicide en septembre 1928 à Venise.

Deux motivations animent ce texte. La première est explicitement rhétorique et littéraire; elle se donne comme un rejet de l'ennui bourgeois et de la nausée que provoque l'habitude de raconter « (des) histoire(s) [...] pour les cons », comme les diagnostique sans ambages le narrateur. Néanmoins cette colère s'exprime encore dans un style romanesque. Vous noterez cependant que si narration il y a, elle est subordonnée à l'acte d'écrire dans ce qu'il a de singulier, solitaire et onirique, ainsi qu'à l'emprise des mots qui, tel un succédané de l'écriture automatique, génère les personnages et la structure fragmentaire d'un récit fait de « collages ».

« C'était un roman où l'on entrait par autant de portes qu'il y avait de personnages différenciés. Je ne connaissais rien de l'histoire de chacun des personnages, chacun était déterminé à partir d'une de ces constellations de mots dont je parlais, par sa bizarrerie, son improbabilité, je veux dire le caractère improbable de son développement [...]. Toute cette foule de personnages allait se retrouver, chacun par la logique ou plutôt l'illogisme de son destin, finalement dans une sorte d'immense défaite de toutes les morales, dans une sorte d'immense orgie¹⁰. »

La seconde motivation concerne l'appropriation du féminin comme révolte contre la déchéance de l'homme (ou du père, ou de l'Homme, si vous voulez). L'infini en question est en définitive le récit d'une jouissance exorbitante qui, de *la femme*, sera transférée à *l'écriture* du narrateur. La partie intitulée « Le con d'Irène » en témoigne.

Un jeune homme qui s'ennuie dans une ville de province – thème dadaïste, surréaliste, mais aussi thème de départ de maints romans d'initiation – maudit, mord et voit rouge à l'heure de son insoutenable réveil, avant d'aller noyer son oubli au bordel dans une scène orgiaque. Suivent des pages d'un érotisme à la fois exalté et défait : le jeune homme restera frustré par l'expérience érotique, peut-être à cause de sa propre impuissance. Ce qui va le sauver, c'est une histoire au sens rudimentaire d'histoire familiale, et, au-delà, l'aventure du langage comme seul salut possible. Cette histoire est celle d'Irène, une paysanne qui vit entre sa mère et un grand-père impotent. En contrepoint de l'image féminine virile et lesbienne de la mère patronne, Victoire, qui gouverne son monde de paysans, l'image masculine du père de Victoire, qui est donc le grand-père d'Irène, est une image dévaluée.

Insistons sur cette forme de tragique moderne qui se plaît à présenter l'homme comme le contraire d'un héros. Ce sont les maladies contractées au cours d'expériences sexuelles peu glorieuses qui ont rendu le vieil homme à son état d'invalidité. L'homme actif, l'homme pensant-travaillant-agissant, l'homme avec « sa petite raison virile » (Mallarmé), et pas davantage l'homme

13

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

préfet de police, surtout pas lui, ne peut être le héros: *exit* le héros. À la place douloureuse de cette sortie demeure le goût amer d'une déception: la castration, l'impotence, signes avant-coureurs de la dépression. L'Un est annulé; demeure l'excitabilité hystérique. De cette féerie sorcière, qui pourrait dire quoi que ce soit? Quelqu'un? Un poème? Non, un récit polymorphe, le vertige nommé à la place d'une seule qui jouit sans le savoir. À la sortie impotente du Héros succède une narration en collage, consacrée à la jouissance féminine. L'équivalent en mots du miroir brisé qui reflète les spasmes magnifiques d'Irène et ses rôles.

Aragon, comme Breton et les surréalistes, ont tous glorifié le féminin comme une nouvelle divinité, je le répète, mais Aragon a infléchi cette perspective dans une direction particulière. Irène est un personnage ambigu, double du narrateur, une libertine, un écho magnifié de la prostituée; cependant, et de surcroît, elle exerce un pouvoir sur les autres, et jusque sur le narrateur, grâce aux mots – un pouvoir infini, un pouvoir contre le fini de l'amour. Cet amour qui, exalté au début, se dévalorise à son tour au profit du seul infini qui vaille: l'infini des mots d'Irène. Crée-t-elle des mots d'elle-même, ou bien les inspire-t-elle au narrateur? L'ambiguïté demeure; l'écrivain et la muse sont presque assimilés, il est femme ou elle est lui; un dédoublement projette la libertine dans le rôle de créatrice et assigne l'écrivain au rôle féminin, avouant par là la nature bisexuelle du créateur. Seul Joyce, dans *Ulysse*, mais par une polyphonie qui rivalise avec la *Somme athéologique*, a tenté une telle appropriation orphique de la jouissance féminine. Quant au désenchantement de l'érotisme, il est assez rare dans une littérature française qui, ayant placé le libertinage du XVIII^e siècle au zénith de l'expérience de la liberté, préfère glorifier l'exploit sexuel. Cet aveu aragonien de faiblesse, d'impuissance, de dégoût n'est pas dans le style de la libération sexuelle, de l'exaltation de l'acte érotique prôné par d'autres écrivains à la même époque, et qui imprègne la littérature et l'art anarchistes jusqu'à l'époque récente (on ne commence à s'interroger sur les bienfaits de cette « liberté » que depuis peu; depuis que l'image médiatisée a imposé le *hard-sex* comme norme de la « bien-pensance »). La jouissance, chez le narrateur de *La Défense de l'infini*, est en définitive transposée sur un autre plan; confronté à la tristesse de l'érotisme, le narrateur valorise la magie du verbe, « la prodigieuse valeur métaphorique que moi, je ne prête qu'aux mots ¹¹ ».

Et la jouissance féminine peut désormais être décrite dans l'une des plus belles pages de la littérature française sur ce sujet. Lisons cette belle description toute pleine de détails physiologiques, de sensations, d'émotion et de désir :

« Si petit et si grand! C'est ici que tu es à ton aise, homme enfin digne de ton nom, c'est ici que tu te retrouves à l'échelle de tes désirs. Ce lieu, ne crains pas d'en approcher ta figure, et déjà ta langue, la bavarde, ne tient plus en place, ce lieu de délice et d'ombre, ce patio d'ardeur, dans ses limites nacrées, la belle image du pessimisme. Ô fente, fente humide et douce, cher abîme vertigineux. [...] Touchez ce sourire voluptueux, dessinez de vos doigts l'hiatus ravissant [...] Et maintenant, salut à toi, palais rose, écrin pâle, alcôve

14

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

un peu défaite par la joie grave de l'amour, vulve dans son ampleur à l'instant apparue. Sous le satin griffé de l'aurore, la couleur de l'été quand on ferme les yeux [...] Han, han, Irène appelle son amant. Son amant qui bande à distance. Han, han. Irène agonise et se tord. Il bande comme un dieu au dessus de l'abîme. Elle bouge, il la fuit, elle bouge et se tend. Han. L'oasis se penche avec ses hautes palmes. Voyageurs vos burnous tournent dans les sablons. Irène à se briser halète. Il la contemple. Le con est embué par l'attente du vit. Sur le chott illusoire, une ombre de gazelle... Enfer, que tes damnés se branlent, Irène a déchargé¹². »

La violence de la rhétorique surréaliste fait ici écho à la littérature libertine du XVIII^e siècle et atteint un des sommets de la prose française. Défiant donc la norme et la pensée pragmatique, la littérature se mesure à l'expérience sensorielle dans ce qu'elle a de plus excessif et dont l'exemple est pris dans la jouissance féminine. Car il faudrait bien évaluer le risque de cette révolte contre la Norme-Raison : elle confronte à l'innommable, à la psychose, à l'aphasie – tel est l'envers de l'absolu qu'incarne Irène aux confins de l'humain. L'écrivain souhaiterait que les mots, dans leur dynamique, dans leurs jeux métaphorico-métonymiques, dans les évocations mythologiques dont ils sont connotés, dans leurs allitérations – puissent être à l'unisson de ce qu'il perçoit comme la jouissance féminine. La difficulté ou l'impossibilité de cette transposition ne peut que le conduire à poursuivre l'expérience littéraire ou à tout brûler.

« C'est une manie bourgeoise de tout arranger en histoire [...] il y a des gens qui racontent la vie des autres, ou la leur. Par quel bout la prennent-ils? [...] Mélancolie inconnue [...], immense désespoir métaphysique [...]. Le même numéro de *Paris-Soir*. [...] Je m'abandonne au découragement quand je pense à la multiplicité des faits¹³. »

En clair, l'imaginaire est mis en faillite devant l'immensité du projet que représente la traduction, non de la « multiplicité des faits », mais de la jouissance féminine : fantasmatique, certes, mais maintenue comme la variante incarnée du divin.

Le stalinisme contre l'infini sensible

L'insensé de la révolte consiste dans l'ambition de traduire en langage cette appropriation du paradis originel, cette perte des frontières entre le moi et l'autre, l'homme et la femme, cet effacement des limites et des interdits qui excèdent le sujet parlant, et dont la jouissance féminine peut être la représentation fantasmatique. En contrepoint, la rencontre avec Elsa, à l'automne 1928, l'adhésion au PCF en 1927 stabilisent et rassurent. L'adhésion sera effective en 1930 et consolidera, en effet, l'identité de l'écrivain. L'impossible mission littéraire, consistant à rivaliser avec la *fantasmatique jouissance féminine*, sera remplacée par le *culte du peuple* : par la mission consolatrice auprès du peuple souverain et cependant miséreux, continent noir de la sensibilité opprimée, de la puissance organique, refoulée. Si le

15

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

miracle populaire remplace le merveilleux féminin, en revanche le Préfet de Police n'aura pas de mal à se métamorphoser en Dictateur, culte de la personnalité mâle oblige.

Ce replâtrage de *l'a-pensée* littéraire, de la révolte imaginaire dans l'adhésion, dans l'appartenance, est-il un mentir-vrai, un faux-semblant, un masque, un artefact? Les dernières années d'Aragon pourraient le laisser penser, puisqu'il finit alors par se débarrasser de sa respectabilité. Il n'en reste pas moins qu'il tient très longtemps ce rôle d'adhérent, de militant, de dirigeant dogmatique, et s'attire les critiques de ceux qui, bourgeois intégrés ou anarchistes libéraux, l'accusent de cynisme et de conformisme. L'adhésion au Parti, comme l'« amour fou » conjugal ont sans doute été la bouée de sauvetage après la brûlure, le miroir nécessaire à l'assurance identitaire: « j »'appartiens, car « je » ne sais pas qui « je » suis; et parce que « je » ne veux pas être happé par la jouissance de l'autre, « j »'adhère, « je » me stabilise, ne serait-ce que provisoirement, « j »'en profite pour continuer à vivre et à écrire. L'alternance entre révolte et adhésion structure la période surréaliste elle-même, le « groupe » assumant le rôle de support identitaire – avant que le Parti n'en prenne la place et obture l'intransigeance de la *révolte* en *revendication sociale*. Avec le stalinisme, Aragon abandonne la *révolte* au nom d'un *engagement* parfois critique, parfois servile, voulant tout le temps (« toujours tout l'arc-en-ciel », disait de lui Breton), et cependant sans appartenir tout à fait à aucune identité, à aucune vérité précise. C'est ce que certains de ses commentateurs ont appelé les « trahisons » successives et permanentes d'Aragon. Des trahisons qui lui permettent aussi de poursuivre son itinéraire d'écrivain – aussi. Après avoir brûlé l'infini, l'écriture ne peut d'ailleurs être qu'une permanente trahison/traduction de styles, genres, postures, tonalités.

Au point où nous en sommes, en 1928, les impasses du stalinisme ne font que commencer. Il y aura 1930 et le congrès de Kharkov avec cette redoutable adhésion au réalisme socialiste; puis 1932 et la rupture avec le surréalisme; *Le Monde réel* à partir de 1933 et jusqu'aux *Communistes* de 1949; le pathos conjugal et patriotique du cycle poétique de la Résistance – mais fallait-il ne pas le faire? Qui jettera la première pierre aux alexandrins? Puis *Aurélien* en 1945; et enfin – je dis « enfin » pour moi, car ce fut le soulagement de retrouver une écriture reprenant son large souffle –, *La Semaine sainte* en 1958. Mais personne n'entend plus parler de *La Défense de l'infini*, qui ne sera republiée, je vous l'ai dit, qu'en 1986 (en 1969, dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, bien que décrivant le style du roman brûlé, Aragon ne cite toujours pas Irène).

La virtuosité dans le roman, qui va caractériser les dernières années de l'écrivain, rappelle de loin l'explosion fantasmatique qui embrase *La Défense de l'infini*. Je retiens *Blanche ou l'Oubli* (1967) car le livre nous confronte aussi et d'une nouvelle façon avec l'envie du féminin et l'incommunicabilité entre les sexes. La fascination qu'exerce Blanche (je note au passage que Blanche est déjà un personnage présent dans *La Défense de l'infini*¹⁴) mais aussi Marie-Noire sur le linguiste Geoffroy Gaiffier s'accompagnant d'une nouvelle fusion entre le masculin et le féminin, le narrateur usurpant la place de ses héroïnes. À cette différence près qu'ici Aragon, tout en continuant à vouloir saisir l'infini sensible, hors langage: « Je voudrais décrire

16

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

l'oubli hors langage¹⁵ », avoue cependant comme une défaite. Le monde sensible résiste au narrateur, il manquera toujours au filet du langage, l'oubli en tiendra lieu, le blanc est inévitable, absolu : le féminin serait ce blanc insaisissable – cette Blanche, à moins que ce ne soit un noir – cette Marie-Noire. L'écriture est certes un pouvoir, mais il s'agit surtout de pouvoir avouer son impuissance, un aveu de manque : « Le roman commence où la règle est bafouée, la loi hors jeu... Le roman est une science de l'anomalie¹⁶. » Une autre différence, fondamentale, avec les textes des années vingt : la lettre d'Elsa, qui est insérée telle quelle dans le texte d'Aragon, clame le désastre du couple et l'impossible communication entre les sexes. « Il y avait entre nous, parlant l'un à l'autre, ce grand drame d'un silence au-delà des paroles¹⁷ », dit le linguiste, alors que Elsa-Blanche accuse le narrateur Narcisse qui s'approprie tout son être, sa langue et jusqu'à sa mort : « Même ma mort, c'est à toi que cela arriverait¹⁸. » Et surtout, ces propos du narrateur qui s'adressent à la femme, mais qui sonnent comme si une conscience coupable les adressait à son engagement partisan ; comme si le narrateur s'était trompé de couple, comme s'il s'était trompé de... Parti, et qu'au lieu de s'expliquer, il préférerait dans les deux cas oublier. Écoutez le merveilleux féminin, suivi par le merveilleux du Parti : seraient-ce les deux pièges de celui qui a « raté sa vie » ? « J'étais toujours si prêt à croire m'être trompé, ou que simplement il n'y avait qu'à plier l'épaule et ça serait fini... Aucune phrase ne jouait ici le rôle médiateur, simplement en moi comme un renoncement, le tort que je me reconnaissais même si je ne savais plus de quoi¹⁹... » ; « C'est l'acte d'accusation le plus terrible qu'un homme puisse entendre du banc des criminels²⁰... » ; ou «... ce caractère d'inexplicabilité, l'absence même de tentative sérieuse pour justifier la chose, tout cela contribue à donner au roman cette lumière de l'anomalie, qui règne parfois sur les scènes de la télévision²¹... » Anomalie du roman, du Parti, de la télévision ?

17

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

Quand « adhérer » remplace « être »

Pour finir, quelques réflexions afin de nouer les fils de ce « mentir-vrai » qui ne cessent de se tisser jusqu'à nous et ne nous épargnent pas, comme aimeraient le penser les ténors de l'*establishment* libéral.

D'abord, la révolte d'Aragon contre l'innommable familial ne pouvait pas être une révolte œdipienne : elle est plus proche de l'anti-Cedipe (de Deleuze et Guattari, 1972) qui ouvre à la psychose. Pourtant, loin de l'exclusion asilaire que connaît Artaud, la position surréaliste apparaît bien séductrice et plutôt intégrée, encadrée dans l'ésotérisme par Breton, et dans l'appareil du Parti en ce qui concerne Aragon. Toutefois, c'est dans la tonalité non-œdipienne, aux frontières de la dépersonnalisation suicidaire, que se déploie l'instabilité polymorphe de ce Narcisse moderne qu'est l'explorateur de la langue maternelle. L'engagement politique apparaît comme une relève de la révolte tragique, comme son replâtrage dans le culte du peuple – cette mère de toutes les souffrances, sous la férule du Père des peuples et/ou de la Police du Parti. À la déconstruction de l'identité incertaine, à « l'Être » insoutenable de plaisir et d'angoisse, que se proposait de rejoindre l'écriture automatique, vient s'opposer l'« adhésion ». Ce retournement de la quête de l'Être en Adhésion est soutenu par une volonté de réparer le père et la

loi, pour lutter contre la déception de la dépression, contre l'envahissement par le féminin, contre le chavirement dans *l'a-pensée*, dont *La Défense de l'infini* était un si parfait exemple, et dont *Blanche ou l'Oubli* caresse encore les cicatrices.

Ainsi donc, adhérer au stalinisme s'est révélé une passion aux racines beaucoup plus sournoises. Prenez l'homme invalide dans *La Défense de l'infini*. On peut imaginer qu'un bonhomme comme ça se répare en adhérant à quelque chose de fort : il n'y a plus de raison d'être, mais il existe un groupe qui incarne la raison de l'Histoire. La raison de l'Histoire est le contrepois de la dépression, et le parti des masses populaires devient la version maniaque de la mélancolie. Un « homme donné », percuté par les flots de l'océan symbolique, voit le communisme comme une « conscience incarnée », comme l'esprit absolu « remis sur pied ».

J'ajouterai qu'une certaine tradition matérialiste française ne répugne pas non plus au culte de l'« incarnation » de la raison historique que représente le Parti. Qu'un groupe humain puisse matérialiser le pouvoir absolu que l'idéalisme allemand avait attribué à l'Idée, voilà qui ne manque pas de séduire les descendants de ceux qui se réclament du sensualisme et qui honnissent l'obscurantisme des cathédrales. Le culte du merveilleux irrationnel substantifié par la femme frise l'inconstance et le pluriel du baroque. Mais le culte du merveilleux rationnel que représente le matérialisme dialectique, en contrepoint au précédent, rassure, solidifie et enthousiasme à la fois.

Sans doute sommes-nous ici au cœur de ce qui sous-tend toute appartenance : « je » ne sais pas *qui* « je » suis, « je » ne sais pas *si* « je » suis (un homme ou une femme) ; mais « j' » *en suis*, de l'adhésion. Hannah Arendt, à la suite de Proust, écrit que les Français ont transformé la maxime d'Hamlet « être ou ne pas être » en « en être ou ne pas en être » ; les Français ou les communistes ? Ou encore : plus on est français, mieux on est communistes ? Cette logique de la conversion, du « manque à être » en *adhésion*, est-elle si éloignée de nous, les habitants de la globalisation, comme voudraient le croire les pourfendeurs du mentir-vrai ? Certains adhèrent aux certitudes religieuses, d'autres aux éphémères séductions médiatiques – une autre version du mentir-vrai.

Le dégel après la guerre froide, le révisionnisme, la critique du totalitarisme, la chute du mur de Berlin représentent autant de mutations de l'histoire qui ont réactivé les moments forts d'une révolte bien plus personnelle, plus subjective que ne l'était l'engagement militant, et qui montrent que les affrontements avec le maternel sacré, d'une part, et la ceinture de sécurité du langage, d'autre part, sont la véritable doublure secrète de l'engagement politique, sa mise en abîme. L'engagement politique est apparu comme un repère et un masque, le naufrage de l'océan symbolique, la vie d'Aragon en est la preuve.

Cependant, avec et par-delà le mentir-vrai qui fut le lot d'Aragon, mais aussi de beaucoup d'autres, ce travail du négatif a pris aussi, dans le même courant de pensée ou dans ses parages, l'aspect d'*une interrogation profonde des fondements du sens et de la morale*. Je pense aux diverses expériences en peinture, musique, littérature qui, aux antipodes du « réalisme socialiste », questionnaient le déjà-là de la signification, de l'image, de la forme – pour en dévoiler les logiques conflictuelles, l'intenable identité (Khlebnikov,

18

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

Maïakovski, Picasso, Malevitch, Tatline, etc.). La révolution freudienne a révélé le sens inconscient de cette trajectoire, en découvrant dans le rêve l'endémique folie du genre humain. La prise au sérieux de ces fondements, il faut bien le dire psychotiques, de l'être parlant lorsqu'il s'aventure – par accident (la folie) ou par audace (dans l'art et la pensée) – aux frontières des interdits, des limites et des identités, voilà ce qui caractérise la culture du xx^e siècle.

L'artiste – pour ne parler que de lui – peut difficilement soutenir seul tous ces risques. Dans l'épreuve en effet démentielle de cette expérience, il est tenté de s'assurer une stabilité, une identité, une sécurité : en bloquant à son tour le travail du négatif, en se figeant dans la pose du disciple, du fidèle, du militant, et aujourd'hui de l'artiste ou de l'intellectuel médiatique. Il opte alors pour une « autre morale », arbitraire elle aussi, et encore plus que la précédente rejetée, parce qu'« on » n'y interroge plus l'événement, « on » a suspendu le doute, et le doute se dissout en oubli de douter... Brûlée *La Défense de l'infini*, jugulée *Blanche ou l'Oubli*. L'infini se risque alors dans la révolte œdipienne-orestienne, ou bien s'oublie dans le blanchiment de l'adhésion rouge. Plus meurtrière, souvent, que la morale bien contrôlée des sociétés antérieures qui s'étaient munies des filtres de la démocratie et de la religion pour canaliser la pulsion de mort, la nouvelle morale d'intégrisme politique met à mort. Dans la réalité. Et dans la culture, en niant l'intrinsèque négativité du sens, sa dynamique imaginaire. Le nouveau croyant, fût-il écrivain, abandonne de fait son expérience imaginaire et la soumet à la Cause. La cause du peuple, la cause d'Allah, quand ce n'est pas la plus infantile, et donc la plus protectrice : la cause de l'autopromotion dans la société du spectacle, sans aucun garde-fou.

Pour confronter le drame d'Aragon au nôtre, on pourrait poser la question autrement : l'expérience imaginaire d'Aragon est-elle audible, lisible sans le support politique, sans la « médiatisation » avant la lettre que la popularité communiste lui procurait et qui lui donnait une de ses raisons d'être ?

Ou encore : s'agit-il vraiment et seulement d'une manipulation amoralisée de la part d'un imposteur ? Ou d'un état limite de l'identité insoutenable : celle du soi, celle des groupes ? Ou d'une période critique de la conscience occidentale où le refus de ce couple que forment la conscience et la norme s'est figé dans une anti-norme et une anti-conscience institutionnalisées, plus contraignantes et plus meurtrières encore que leurs cibles traditionnelles ? La révolte échouant ainsi dans une oppression radicale, faute de pouvoir suivre dans la pensée seule, dans la seule pensée, cette archéologie du sensible et du sensé, ce débat dans la métaphysique, et contre elle, qu'Aragon avait annoncé dans *Le Paysan de Paris* ?

Une chose est sûre : si nous avons dépassé cette période critique et si nous en voyons aujourd'hui les impasses (qui ne concernent pas seulement les compromis d'Aragon, mais tout engagement dogmatique), il n'est pas certain que nous n'en ayons pas perdu aussi l'inquiétante vitalité des révoltes du xx^e siècle. Et qu'une ouverture de l'*a*-pensée ne se soit provisoirement fermée, dans cette version soft du mentir-vrai qu'est le badinage médiatique.

19

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

Notes

1. ARAGON, Louis, *En étrange pays dans mon pays lui-même* (1942), *La Diane française*, Paris, Seghers, 1979, p. 135. Cf. DAIX, Pierre, *Aragon, une vie à changer*, Paris, Seuil, 1975.
2. Mémoire du livre, 2001, livre préfacé et ordonné par Paul Morel, lequel propose des morceaux choisis tirés des deux précédents volumes, publiés originellement en 1885, par ce personnage étonnant que fut Louis Andrieux.
3. *Littérature*, n° 13 (mars 1919-août 1921), Paris, éd. Jean-Michel Place, 1978, p. 22.
4. ARAGON, Louis, « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, juin 1967, et Seghers, 1992.
5. Préface tardive, de 1964, au *Libertinage*, de 1924.
6. *Le Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, p. 210.
7. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1967, p. 121.
8. ARAGON, Louis, *Le Traité du style*, *op. cit.*, p. 209.
9. ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 66, 135, 66, 205, 249.
10. ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Skira, 1969, p. 46-48.
11. ARAGON, Louis, *La Défense de l'infini*, 1986, p. 55
12. ARAGON, Louis, *Le Con d'Irène*, 1^{re} édition clandestine, puis avec *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard, 1986, p. 77-79.
13. ARAGON, Louis, *La Défense de l'infini*, *op. cit.*, p. 94-95.
14. ARAGON, Louis, *La Défense de l'infini*, *op. cit.*, p. 224 sq.
15. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 133.
16. ARAGON, Louis, *La Défense de l'infini*, *op. cit.*, p. 250-251.
17. ARAGON, Louis, *La Défense de l'infini*, *op. cit.*, p. 274.
18. KRISTEVA, Julia, *La Révolte intime*, Paris, Fayard, 1997, p. 393.
19. *id.*, p. 274.
20. *id.*, p. 498.
21. *id.*, p. 479.

20

Le « mentir-vrai »,
inexpugnable
contemporain
par Julia Kristeva

Du « je » au « nous » :

Aragon en ses métamorphoses

Bernard Vasseur, directeur de la [Maison Elsa Triolet-Aragon](#), (Saint-Arnoult-en-Yvelines)

La question de l'identité rapportée à celle des conditions particulières de son origine familiale hante l'œuvre d'Aragon. Dans son premier livre, qui est aussi le premier ouvrage écrit après la révélation du secret « mentir-vrai » de vingt ans de sa vie, on voit Anicet brûler en pleurant une lettre de sa mère implorant son retour dans sa famille, près d'elle, tandis que le père menace de lui couper les vivres. Et le jeune héros de dire : « Je viens de regarder consumer ce qui fut jadis tout mon amour... Je trahis l'enfant que je fus, avec décision, et je ne crains pas de m'avouer la mort des affections anciennes. Les fers tombent : je cesse d'être esclave de mon passé » (*Anicet ou le panorama, roman*, Pléiade I¹, p. 58). À l'autre extrémité, dans son dernier livre, *Théâtre/Roman*², il y a l'*incipit* : « Et si j'avais été je ne sais qu'importe mais pas ce que je suis », tandis que plus loin l'acteur de « ce théâtre de moi, d'en moi » (p. 345) scande : « son père Je m'y perds De qui père Qui fait la paire. » En sorte que le parcours serait bouclé et celui d'une délivrance impossible. Anicet annonçait fièrement : « Voici donc tous les liens rompus avec ce que je traînais derrière moi. Désormais mon ombre marchera la première. » (*Anicet ou le panorama, roman*, Pléiade I, p. 71). Mais, à l'autre bout, le comédien, Romain Raphaël, avoue au contraire : « Depuis quelques temps, j'ai ce sentiment de traîner derrière moi cette ombre, une ombre » (p. 40).

À peu près au mi-temps de l'œuvre, en 1942, il y a le poème intitulé « Le mot ». Cette fois sans le masque des personnages, mais dans un poème rapporté explicitement au « Domaine privé », au cercle de l'intime, il y a cet aveu, « ce lourd secret » qui peut enfin par la mort de sa mère se formuler publiquement. La question de l'identité en son principe (« Permits-moi devant tous de dire/Que le soleil est le soleil ») y est rapportée au mot « maman » qui lui fut refusé (« Le mot n'a pas franchi mes lèvres ») et au mensonge qui en tint place (« Et tu me vouais au mensonge/À tes genoux ») (*En français dans le texte, Œuvre poétique 2*³, IV, p. 159-160).

21

Du « je » au « nous » :
Aragon en ses
métamorphoses
par Bernard Vasseur

On pourrait citer bien d'autres occurrences, et, après les nombreux ouvrages qui l'ont fouillée ou remarquée, on voit bien que la question qui nous réunit (celle du poids familial origine dans l'ensemble de l'œuvre) est primordiale, même si elle doit affronter les propos d'Aragon lui-même rapportés par Jean Ristat dans *Qui sont les contemporains ?* : « S'il s'agit de la biographie, j'ai cent fois tenté d'expliquer qu'il était absurde, indécent, inconvenant de toujours pouvoir chercher à déshabiller le romancier pour trouver dans ses personnages une image de lui-même » (p. 303)⁴.

Il me semble, pour ma part, qu'on peut affirmer sur ce point deux choses contradictoires, ce qui n'est pas gênant s'agissant d'un homme comme Aragon qui s'est défini lui-même comme « mouvement perpétuel » :

- Aragon a bravé la censure du mot interdit (« maman ») en devenant écrivain, en se donnant le pouvoir de jouer avec tous les mots pour leur faire dire ce qu'ils n'avaient jamais dit avant lui, et avec quelle luxuriance d'écriture !
- Aragon a écrit sous la permanence de cette blessure originelle – il n'en est donc jamais sorti – et cela peut se repérer après coup, tant le retour du refoulé est violent, dans nombre de pages de son écriture, dans ses personnages et dans ses thèmes. Outre les textes-jalons que je viens de citer, je renvoie sur ce point, parmi beaucoup d'autres, aux recherches de Julia

Kristeva (*Sens et non sens de la révolte, la Révolte intime*), de Roselyne Waller (*Aragon et le père, romans*), de François Taillandier (*Aragon (1897-1982)*). « *Quel est celui qu'on prend pour moi ?* »).

Cependant il me semble que, pour comprendre Aragon, un seul événement fondateur comme celui, familial, dont je viens de parler est très insuffisant. Il faut multiplier les rencontres décisives, les brisures et les fusions avec leurs effets de seuil, autrement dit le poids de l'histoire. La blessure familiale originelle porte sur le trajet qui va du « je » au « nous », qui l'englobe, le dépasse, le situe dans une lignée, une filiation, et le reconnaît. Mais il en est d'autres qui portent sur le même vecteur, tout en mobilisant d'autres affects.

En premier lieu, je crois qu'il faut compléter la blessure intime originelle (je) par une autre blessure sociale (nous) ressentie avec force alors même que la première était ignorée : la honte d'être pauvre ! Un seul exemple entre beaucoup d'autres :

« Il y a *des sentiments d'enfance ainsi qui se perpétuent*
La honte d'un costume ou d'un mot de travers T'en souviens-tu
Les autres demeuraient entre eux Ça te faisait tout misérable
Et tu comprenais bien que pour eux tu n'étais guère montrable
Même aujourd'hui d'y penser ça me tue »
(*Roman inachevé*, p. 95-96.)

En deuxième lieu, je crois qu'il faut souligner un autre événement fondateur qui incombe à l'histoire, la Première Guerre mondiale :

« *J'ai buté sur le seuil atroce de la guerre*
Et de la féerie il n'est resté plus rien »
(*Roman inachevé*, p. 45.)

Pour m'en tenir à l'œuvre romanesque, *Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux Quartiers*, *Les Voyageurs de l'impériale* conduisent à ce « seuil atroce », et *Aurélien* l'exprime après coup dans l'impossibilité du couple. Ce n'est pas rien. Le « roman familial » originel avait brouillé le lien et l'existence des générations, avait escamoté une génération (la mère passant pour la sœur, la grand-mère pour la mère...). Ici, la fracture des générations est clairement désignée et revendiquée.

« Ce sont eux qui nous ont mené là, *nos pères*, avec leur aveuglement, leur superbe dédain de la politique »
(*Les Voyageurs de l'impériale*, Pléiade II⁵, p. 1115.)

« C'était une guerre des vieux, pour des raisons qui avaient exalté les vieux, qui ne touchaient pas les jeunes, et c'étaient les jeunes qui la faisaient pour les vieux »
(*Pour expliquer ce que j'étais*, p. 35-36⁶.)

Il est frappant de voir combien, à cette hésitation entre « les pères » et « les vieux », entre « fin de siècle » et « xx^e siècle », répond chez Aragon une hésitation

22

Du « je » au « nous » :
Aragon en ses
métamorphoses
par Bernard Vasseur

entre le « je » et le « nous ». « Non je n'ai pas envie que ma propre famille soit un argument qui me justifie » écrit-il (*Pour expliquer ce que j'étais*, p. 22), avant de banaliser sa propre révolte en révolte des garçons de sa sorte à l'époque, et de poursuivre: « J'hésite à cesser de dire "je" pour dire "nous". Ce que je devrais pourtant honnêtement faire » (p. 26). Et plus loin: « faisant mon portrait daté, j'y retrouve comme sur un timbre avec surcharge, plus la marque des années vingt que le secret d'un individu » (p. 48).

La guerre 14-18 donc est un événement fondateur en ce qu'elle va engendrer un sentiment d'appartenance à un « nous »: celui de « *Lautréamont et nous* », celui de « la génération de 1917 », celui de « ma génération », celui de « ce sera l'apport de ma génération dans la littérature, de ma génération formée au contact des réalités de la Grande Guerre et s'exprimant à leur lendemain » (*Un Roman immense sous vos yeux*, Pléiade II, p. 483), une génération qui deviendra ensuite pour toujours « mes amis d'alors ».

Cette grille de lecture en terme de « génération », née de la guerre, va se trouver constamment reprise chez Aragon pour des générations nées après lui en d'autres circonstances. Je pense à tous ces textes où le vieil homme, à son tour, s'adresse à ses « cadets », aux « jeunes gens couleur de l'orgueil » (*Chant des vauriens. Le Fou d'Elsa*), aux « jeunes gens qui parlez – tout bas quand je passe », aux « hommes de demain, à vous de dire ce que je vois », et plus concrètement par exemple aux jeunes étudiants de mai 1968, quand il publie dans *Les Lettres Françaises*, un texte de Jef Jaquier qui commence par: « On ne tue jamais les papas sans dégâts », et où il termine son propre texte en assurant aux étudiants que ce qui confère « à leur liberté un caractère sacré, c'est qu'ils sont l'avenir et que demain il leur faudra avoir devant leurs cadets l'attitude qu'ils ont raison d'exiger de nous. Sans quoi, il deviendraient leurs propres ennemis » (*Œuvre poétique 2*, 7, p. 250).

Autre glissement du « je » au « nous » provoqué par un événement fondateur: la découverte *in vivo* de l'URSS, c'est-à-dire autre chose, me semble-t-il que l'adhésion au Parti, à laquelle je vais venir ensuite. Comme la Grande Guerre, elle a une dimension de « seuil », de choc intense, de « crudité d'éclairage », de sans précédent. Vécue dans l'ombre de Maïakovski, elle se dit, elle aussi, sur le mode de ce qui ne passe pas: « J'aurai toujours devant les yeux le Mostorg de 1930 » (« Le grand magasin de Moscou » – *Roman inachevé*, p. 186).

« Pourtant c'est dans ces heures-là cette crudité d'éclairage
Je ne m'explique aucunement comment s'est produit ce mirage
Que j'ai pour la première fois senti sur moi des yeux humains

Frémi des mots que prononçaient des inconnus sur mon chemin
...
Comment trouver les mots pour expliquer cette chose poignante
Ce sentiment en moi dans la chair ancré qu'il pleuve ou qu'il vente
Que tout ce que je fais tout ce que je dis tout ce que je suis
Même à l'autre bout du monde aide ce peuple ou bien lui nuit
Et nuit à mon peuple avec lui »
(*Roman inachevé*, p187-188.)

23

Du « je » au « nous »:
Aragon en ses
métamorphoses
par Bernard Vasseur

« Mirage » écrit-il ici, « vertige » écrira-t-il ensuite [« J'ai payé très cher le vertige soviétique et je n'ai pas été le seul à pouvoir, à devoir le dire. Il est curieux de songer que ce soit du côté des surréalistes que dût me venir la critique d'un vertige... » (*Œuvre poétique* 2, 2, p. 647)], qui fondent une appartenance de type fusionnelle, comme une « flamme » fascinante qui attire et dévore. Ce qui se dira ensuite dans le *nous* du communiste, quand, à la « crudité d'éclairage » succèdera, dans le même ouvrage, « la nuit de Moscou » :

« On sourira de nous d'avoir aimé la flamme
Au point d'en devenir nous-même l'aliment
Et comme il est facile après coup de conclure
Contre la main brûlée en voyant sa brûlure »

J'en arrive ainsi à un autre « nous » : à la politique et au Parti, avec les célèbres citations où ressurgissent les mots de la famille originelle, que tout le monde a cités, pour les aimer ou les détester :

« Salut à toi Parti ma famille nouvelle
Salut à toi Parti mon père désormais
J'entre dans ta demeure où la lumière est belle
Comme un matin de Premier Mai »
(*Les Yeux et la Mémoire*, p. 85.)

Et comme il est facile après coup de conclure... que le Parti est bien pour l'enfant bâtard une famille et Staline un père de substitution ! Car c'est bien ce que disent ces vers. On pourrait même leur ajouter ce texte de 1953, à la même époque, dans l'article des *Lettres françaises* écrit pour la mort de Staline, où Aragon évoque l'abîme que fut pour lui la mort de sa mère et révèle le secret du nom du (petit) Père des peuples qui fut presque le dernier des mots qu'il ait entendu sur les lèvres de sa mère ! L'adhésion, puis la fidélité d'Aragon à son parti renverraient donc à son indépassable blessure identitaire et joueraient en quelque sorte le rôle de « bouée de sauvetage ». Ajoutons que le fonctionnement même du Parti, avec l'usage du secret, du non-dit, par exemple dans la scission entre le discours pour l'extérieur et le discours interne, semble comme la répétition du mensonge du « roman familial » initial et de sa lourde charge d'indicible.

J'ai évidemment envie de dire : dont acte, puisque c'est bien ce qu'Aragon dit lui-même explicitement. Et pourtant, je crois que c'est loin de rendre compte de la complexité de la vie d'Aragon communiste et de l'écriture de ses textes. Je voudrais m'y arrêter en trois points.

- D'abord, l'adhésion.

Elle précède la découverte de l'URSS et n'a rien à voir avec elle dans ce que dit Aragon, mais avec la guerre. L'adhésion manquée de janvier 1921, un mois seulement après le congrès de Tours (dont on ne parle jamais et qui est donc bien antérieure à *La Défense de l'infini*) tient à la présence de

Clara Zedkin, une femme, une Allemande, condamnant la guerre devant le congrès d'un parti français :

« Il m'eût fallu vraiment une âme bien mesquine
Pour ne pas me sentir cet hiver-là saisi
Quand au congrès de Tours parut Clara Zedkin
D'un frisson que je crus être la poésie »
(*Les Yeux et la Mémoire*, p. 68.)

L'adhésion effective, celle du jour des rois de 1927, tient elle aussi à la guerre : celle que la France engage alors au Maroc, en avril 1925, sept ans après une autre guerre dont on avait dit qu'elle serait la dernière, et, note Aragon, « je suis allé directement vers le seul parti qui se dressât contre cette guerre » (Entretien avec Dominique Arban). Autrement dit, l'adhésion au parti renvoie non pas à la constellation d'affects de la famille originelle, mais à celle de la génération qui a eu 20 ans en 14-18 et a fait la guerre. C'est ce que dit Aragon :

« Nous sommes des hommes dont la jeunesse s'est formée dans les conditions de la guerre de 14-18, pour qui la lutte contre la guerre a été l'essentiel. »
(*Ibid.*, p 87.)

- Ensuite la famille, le Parti comme famille.

Dans un texte de 1946, « Écrit pour une réunion de quartier », publié dans *L'Homme communiste*, Aragon remarque : « c'est dans le langage familier des communistes l'habitude d'appeler le Parti, la Famille. Dans les conditions de l'illégalité, cette expression remplaçait presque toujours dans les conversations, les lettres, le nom même du Parti. Et toute allusion à un communiste se faisait disant : un cousin, un oncle, etc. » Autrement dit il n'y a rien dans l'appellation du Parti comme famille qui renvoie au secret originel d'Aragon, c'est une pratique courante du discours militant, née dans les conditions de l'Occupation, et poursuivie après coup. J'ai envie de dire : Le Parti comme famille, Aragon le formule comme tous les militants à l'époque.

On pourrait même ajouter que *Les Yeux et la Mémoire* où figurent les fameux vers sur le Parti-famille et le Parti-Père, et qui passe pour un texte de stricte orthodoxie, est un recueil où Aragon est bien loin de ne dire que cela. Il y combat clairement – c'est-à-dire sans contrebande – et dès 1954 (donc bien avant les derniers romans) le dogmatisme dans son Parti et demande la liberté des beaux-arts et de la science : « Cessez le feu sur la statue au corps durable/sur le peintre qui fait un verre désirable.../ Cessez cessez le feu sur ceux qui vont chanter. » Et même, quelques mois après « l'affaire » de la publication du portrait de Staline par Picasso dans *Les Lettres françaises*, il y dénonce les douleurs que lui imposent ses propres camarades :

« Malgré l'âge et lorsque soudain le cœur vous flanche
L'entourage prêt à tout croire à donner tort
Indifférent à cette chose qui vous mord
Simple histoire de prendre sur vous sa revanche

25

Du « je » au « nous » :
Aragon en ses
métamorphoses
par Bernard Vasseur

La cruauté générale et les saloperies
Qu'on vous jette on ne sait trop qui faisant école
Malgré ce qu'on a pensé souffert les idées folles
Sans pouvoir soulager d'une injure ou d'un cri. »

On est bien là dans un parti, qui est tout autre chose qu'une famille!

- Enfin, la fidélité d'Aragon à son parti.

On peut, bien sûr, l'apprécier de notre point de vue à nous, hommes d'aujourd'hui, qui arrivent après coup et qui savent bien des choses qu'Aragon ignorait et notamment comment « la pièce » finit (l'écroulement de l'URSS et des régimes communistes). Mais on peut aussi l'envisager au fil du temps d'Aragon, en tentant d'y retrouver les yeux qui étaient les siens, à lui qui avait choisi d'y participer, de « mettre ses doigts vivants, ses mains de chair dans l'engrenage/pour que cela change », en songeant comme lui « à ceux qui ne discutaient même pas leur cage/Est-ce qu'on peut avoir le droit au désespoir le droit de s'arrêter un moment » (*Les Poètes*, « Épilogue »).

Si l'on prend ce second point de vue, on ne peut manquer, me semble-t-il, de relativiser la conception du Parti comme « famille de substitution », car il y a bien chez Aragon la mythologie communiste, le Parti, la classe, et tout un temps Staline, mais il y a aussi un combat mené au sein du Parti, celui d'un militant, d'un dirigeant, d'un homme de presse, d'un intellectuel, qui nous entraîne bien loin de ce vocabulaire et de ces affects.

On dit parfois qu'Aragon, passé une certaine période, eut recours à « la contrebande », non plus contre « l'ennemi » comme au temps de la Résistance, mais contre les siens. Sans doute. Mais ce qui me frappe tout autant, ce sont les textes où sans contrebande aucune, il dit ce qu'il a à dire, et qui mêlent l'espérance et la désespérance, piétinent ses illusions et celle de son parti, tout en conservant son choix de l'action politique et du « nous », de l'organisation, avec ses rituels et ses mythes, qui est nécessaire pour cela.

Ainsi, par exemple, il écrit dans *Le Roman inachevé*: « Étoile on oublie les douleurs et la crainte/Le minotaure à ce détour du labyrinthe » (*Œuvre Poétique 2*, V, p. 621). Contrebande puisque Staline n'est pas nommé. Mais, dans le même texte, il y a aussi: « Vint l'an mille neuf cent cinquante-six comme un poignard sur mes paupières/Tout ce que je vois est ma croix tout ce que j'aime est en danger » (*Œuvre poétique 2*, V, p. 633). Ou bien encore la prose de « *Parenthèse 56* » [« et le pis est que la déchirure passe par ce que j'aime et que c'est dans ce que j'aime que je gémiss, dans ce que j'aime que je saigne... » (*Œuvre poétique 2*, V, p. 444)]. Et là, plus de contrebande: la plainte douloureuse, le déchirement du chant, de l'être, du « je ».

C'est la même chose si l'on prend un texte postérieur et presque ultime: 1972, le dernier numéro des *Lettres Françaises* et *La Valse des adieux* où il faut rapprocher les premières lignes des dernières. Premières lignes:

« Depuis des mois, je savais à quoi m'en tenir, je connaissais le fond de l'abîme... Qui parle? Mais qui vous voudrez. J'ai l'habitude de parler à la première personne. Pas vous? De toute façon, dire je, dire moi est le plus simple: le lecteur, ensuite, en dispose. »

26

Du « je » au « nous »:
Aragon en ses
métamorphoses
par Bernard Vasseur

Dernières lignes :

« Dans la vie, il y a certes un dangereux quotient de rêves, mais dans les rêves aussi il faut savoir lire sa vie, voir plus loin qu'elle. Voir plus loin que soi. »

Aragon communiste, c'est à la fois « cette vie gâchée » pour l'individu et « voir plus loin que soi », le fini et la défense de l'infini, le sens du présent et celui de l'avenir. Une sorte de tragique du courage pour ne pas céder au plus facile : la désillusion, le désenchantement.

On ne peut donc pas, me semble-t-il, figer le « nous » du Parti dans une essence immuable, mimant la douleur de la privation d'un « nous » familial originel en la redisant sans cesse comme fidélité, même si « c'est rien rusé un inconscient. » (*Théâtre/Roman*, p. 50.)

Et puisque je viens d'évoquer le sens de l'avenir, je terminerai sans conclure, en évoquant un autre « nous » qui est bien l'anti-famille originelle, c'est le « nous » issu de la rencontre d'Elsa et le rôle du couple pour l'avenir. Comme une image du dépassement de « l'homme double » des *Beaux Quartiers* et la métaphore d'une humanité enfin réconciliée avec elle-même. Car ici tout s'inverse par rapport à la famille : « Ma femme sans fin que j'enfante/Au monde par qui je suis mis » (*Le Fou d'Elsa*, p. 89) et pour s'ouvrir à l'avenir : « Il est assez de deux amants pour changer la vie et ses normes » (*ibid.*, p. 359).

L'amour comme dépassement de l'individu pour que l'avenir ne soit pas un présent continué mais inventé et transformé, voilà bien le grand thème aragonien dont il faut voir toute la force. Je veux dire qu'il est encore une critique féroce d'un marxisme pervers, devenu un libéralisme à l'envers, réduisant tout à l'économie et à la prétendue « loi de correspondance nécessaire entre les forces productives et les rapports de production », et négligeant le symbolique en le concevant comme simple « superstructure ».

Mais ceci est encore une autre histoire !

Notes

1. *Œuvres romanesques complètes*, tome I, sous la direction de Daniel Bournoux, avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard, 1997 (coll. Bibliothèque de la Pléiade).
2. Paris, Gallimard, 1974.
3. *L'Œuvre poétique*, 7 volumes, réédition augmentée présentée par Édouard Ruiz, Paris, Livre club Diderot, 1989-1990.
4. Voir aussi, encore plus véhément, *Théâtre/Roman*, p. 407).
5. *Œuvres romanesques complètes*, tome II, sous la direction de Daniel Bournoux, avec, pour ce volume, la collaboration de Raphaël Laghail-Molino, Paris, Gallimard, 2000 (coll. Bibliothèque de la Pléiade).
6. Paris, Gallimard, 1990.

27

Du « je » au « nous » :
Aragon en ses
métamorphoses
par Bernard Vasseur

Une mythologie dont j'étais à la fois

le Sphinx et l'Œdipe...

Roselyne Waller, maître de conférences, université de Strasbourg

« Il entra dans ma vie un principe de mystère qui la marqua », écrit Aragon dans *La Défense de l'infini*. Et certes la filiation d'Aragon, falsifiée par son père Louis Andrieux inventant pour lui un véritable roman, ou théâtre, familial, place sous le signe de la fiction et du déguisement toute son existence.

On montrera que ce mystère de principe n'est pas sans liens non plus avec l'écriture, son surgissement et ses formes particulières. L'énigme originaire, le secret sur soi fonctionneront comme *stimuli* de l'écriture, à divers titres, littérisés si l'on veut, et la question du père trouvera dans l'œuvre d'Aragon une place et une forme singulières.

Il est remarquable que pour Aragon, c'est son seul père qui est coupable de la fable qui a troublé son rapport au monde et dont le scénario s'est pourtant joué avec le *consensus* familial. Il a toujours accusé son père, le « suborneur¹ », de « l'anomalie sociale² » qui servait ses intérêts et il n'en a jamais fait reproche à sa mère, Marguerite Toucas, dans l'intimité de laquelle il avait vécu. S'il a rompu les ponts avec son père et l'a banni de sa vie et de son œuvre, il apparaît néanmoins à l'examen que la figure paternelle marque cette œuvre d'une empreinte insidieuse et fondamentale. Elle avance masquée, sur le mode d'une présence-absence qui fut le propre du père d'Aragon (« ce père que j'avais sans l'avoir³ »), et l'on s'arrêtera quelque peu sur ces masques.

On peut s'interroger sans fin sur ce que l'enfant Louis savait ou avait pressenti du trucage dont il était l'objet, dans la mesure où les diverses déclarations d'Aragon à ce propos sont variables et contradictoires. Mais il est sûr qu'il avait perçu l'existence d'un secret sur lui à défaut d'en connaître la teneur précise, à travers ses « sécrétions⁴ » (attitudes, chuchotements, paroles échappées, rattrapée, silences...), et qu'il avait saisi que celui-ci était affaire de mots, de langue.

C'est ainsi que pour l'enfant Louis l'enquête sur l'origine, l'interrogation sur le père qui sont le sort commun, pour lui cependant extrêmement complexifiées, se sont confondues avec une exploration langagière. C'est dans la parole que se situe l'énigme – et il soulignera en 1974 « la parenté grecque de ce que nous appelons *énigme* et *parole* qui n'ont d'apparence en français aucune *parenté*⁵ ». Et cet être-de-langage (« parlêtre » selon Lacan), plus qu'un autre construit par du langage et « fils du roman », pour reprendre une formulation de Cioran, s'est adonné, dès son plus jeune âge, à l'invention de ce qu'il appelle dans *Les Poètes* « langues séparées » et à la fabrication de fictions, il s'y est jeté donc comme dans un univers qui lui était propre et qu'il désignera bien plus tard dans *Blanche ou l'Oubli* comme « une construction où je peux vivre⁶ », ou « le langage imaginaire par quoi je m'explique l'obscurité de ma vie⁷ ».

Cet investissement précoce de la langue est salvateur : l'écrivain se souvient dans *Les Poètes* du « jeu de Rêve-qui-peut » ; la « volonté de roman » dont il ne se départira jamais permet au départ, à travers un geste mimétique, une fiction seconde et personnelle, de manipuler par des mises en scènes imaginaires et de maîtriser dans une certaine mesure le sort fictionnel qui lui est échu.

L'écriture ne s'élabore pas chez l'enfant contre Marguerite : il la voit lire, lui dicte ses premiers textes et lui offre certains de ses écrits. Mais il

28

Une mythologie
dont j'étais à la fois
le Sphinx et l'Œdipe
par Roselyne Waller

a depuis toujours détesté son prétendu Parrain (en réalité son père), qui faisait pleurer Marguerite, et mis au fait de sa véritable place familiale, à l'issue de la guerre, il choisit la lignée maternelle et rompt toute relation avec son « père illégitime⁸ ». Il écrit ouvertement contre lui, lui barrant l'accès à son œuvre ; c'est du moins ce qu'il affirme à diverses reprises : « Je n'ai jamais rien écrit où il se reflète⁹. »

Il est certes de notoriété psychanalytique qu'une œuvre artistique se construit comme refus de l'ordre paternel, dont elle permet de s'émanciper. Mais les principes de fonctionnement de ce qui s'affiche chez Aragon comme un ordre sans le père sont particulièrement intéressants. S'il lui refuse son univers, on perçoit bien pourquoi : une non-reconnaissance en vaut une autre.

Pourtant l'analyse montre que même si l'auteur, par son œuvre, tente d'éliminer le père en niant la nécessité du *nobodaddy* (dans *Blanche ou l'Oubli*, encore, il martèle : « *Laissez votre paternel au vestiaire ! Slogan*¹⁰ »), la question paternelle telle qu'elle s'est posée pour Aragon, est constitutive de l'œuvre, au plus intime de son élaboration et de sa conception.

Le thème paternel ostensible apparaît surdéterminé par le rapport au père de la réalité et s'exprime par une virulente et parfois jubilatoire condamnation des pères, dans une galerie de portraits des plus noirs (du « père d'occasion¹¹ » au meurtrier de ses enfants) ou dans un discours iconoclaste sur la paternité : « Tu arriveras, mon père, à comprendre la mentalité du scorpion et celle de la limace, la première dans ton âge mûr, et la seconde dans tes vieux jours¹². »

Mais d'une part l'exclusion volontariste de la personne de Louis Andrieux ne fonctionne pas à plein et celle-ci s'insinue dans l'œuvre, que ce soit dans un poème de *Persécuté Persécuteur* (1931), « Un jour sans pain », qui enregistre de manière très cryptée la mort du père en 1931, ou comme pilotis de personnages de père, ou dans la nouvelle *Le Mentir-vrai* (1964) qui restitue et met en scène le montage familial, ou enfin à travers une parole plus directe livrée dans *Henri Matisse, roman*.

D'autre part se distingue assez tôt, dès *Les Voyageurs de l'impériale*, la reconnaissance d'une part du père dans la constitution psychique de l'individu ; et l'on voit même se dessiner dans certains romans (*La Semaine sainte*, *Les Communistes*) une démarche de réhabilitation de la figure paternelle, investie politiquement, à travers le legs d'une mission historique révolutionnaire, mais cette tentative échouera avec les incertitudes politiques.

En fait, l'inscription dans l'œuvre de la figure paternelle se fait essentiellement, et de la manière la plus originale, de manière biaisée, indirecte, en empruntant un certain nombre de travestissements : des pratiques d'écriture, des thématiques contaminées en profondeur par le thème paternel, et, pour certains de ses aspects, la conception de la création romanesque. On précisera quelque peu ces trois points.

Toute origine chez Aragon peut se trouver niée ; ainsi le surgissement dont il affirme qu'il est pour lui incontrôlé de l'*incipit* qui contient en germe le texte romanesque fait de l'écriture une forme de génération spontanée.

Dans les pratiques aragoniennes d'écriture on peut repérer un certain nombre de procédés qui ont pour effet l'évitement de l'origine, qui dés-

tabilisent le commencement du texte ou interdisent toute assignation précise de son origine. Ceux-ci fonctionnent comme déni d'une origine fondatrice, mais leur récurrence indique une forte attraction fantasmatique de l'obscurité initiale qui est transposée littérairement.

L'un de ces procédés est la mise en place d'une origine instable, incertaine, qu'il s'agisse du départ temporel de la diégèse (dans le cycle du *Monde réel* il est l'objet d'un brouillage subtil, lié au contexte de la grande guerre qui a doté Aragon d'un nouveau père) ou encore des nombreux débuts de textes poétiques ou romanesques émanant d'une voix non identifiée. On citera en exemple la chanson désanctée à l'ouverture du *Roman inachevé*:

« Sur le Pont Neuf j'ai rencontré
D'où sort cette chanson lointaine
D'une péniche mal ancrée
Ou du métro Samaritaine¹³ »

De même, la réécriture par Aragon de certaines de ses œuvres (*Les Communistes*, *Les Voyageurs de l'impériale*) participe, comme mise en cause d'une genèse unique, d'un processus de négation de l'origine¹⁴. La notion aragonienne de relecture est proche de la réécriture. Elle invite à reprendre un texte pour trouver un sens nouveau: « Il faudrait tout relire depuis le début de ce point de vue-là¹⁵ », lit-on dans *Blanche ou l'Oubli*. Cette révision toujours possible de l'origine doit vraisemblablement à la révélation faite à Aragon sur son identité, qui l'entraîna à une relecture-reformulation de son existence passée.

Enfin, une tendance au métissage, à l'entrelacs, dans les textes, favorise la dilution de leur origine. Ainsi l'écrivain établit des liens multiples entre ses différents écrits, et récuse les frontières entre les genres littéraires, comme en témoignent certains titres: *Le Roman inachevé* est un recueil de poèmes, *Henri Matisse, roman* n'a rien d'une œuvre romanesque au sens habituel, non plus que *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* qu'Aragon fera pourtant figurer dans *Les Œuvres romanesques croisées*. Le système des citations, du collage, la pratique de l'intertextualité, l'écriture à partir d'autres œuvres, d'autres auteurs, le pastiche, le plagiat... jouent semblablement avec la question de l'origine allant jusqu'à déstabiliser la notion de créateur.

Pour ce qui est des thématiques où se décèle une inscription indirecte de la figure du père, on évoquera l'investissement très marqué de tout ce qui touche au nom ainsi qu'un motif chrétien réinterprété.

Aragon a manifesté publiquement le rejet de son père par l'usage de son nom d'auteur: il a éliminé de son nom, à partir du *Paysan de Paris*, le prénom Louis, seul legs de son père (et indirecte reconnaissance du fils à qui il donne ses initiales L. A.), pour se débarrasser d'« un collier aux initiales d'autrui¹⁶ ». Mais il a conservé Aragon, inventé pour lui par son père.

On constate que nommant ses personnages il répète le geste de son père et accorde une signification particulière aux initiales et, notamment qu'il transmet son initiale A à ceux – Anicet, Armand, Aurélien, Alfred, Antoine – qui sont un « raccourci de nous¹⁷ », pour reprendre une formulation du

30

Une mythologie
dont j'étais à la fois
le Sphinx et l'Œdipe
par Roselyne Waller

Mentir-vrai. Par ailleurs son patronyme-toponyme est à la source d'un thème espagnol où s'insinue une problématique paternelle. Enfin tout le discours sur le nom qui émaille les textes semble justifier cette remarque : « On ne sait pas tout l'infini qui tient dans un nom propre¹⁸ » : nom impair, nom sans rime, nom inventé, nom fluctuant, nom aléatoire comme l'être qu'il désigne, tout ce qui touche à la dénomination porte en surimpression la marque paternelle.

Une thématique chrétienne insistante, à première vue surprenante pour celui qui fut un anticlérical virulent puis un marxiste athée, permet d'incorporer le questionnement sur le père dans l'imaginaire chrétien : ressemblance entre la naissance de l'enfant Pierre du *Mentir-vrai* et celle de Jésus pour ce qui est des pères (et de la mère), interdit de cueillir les fruits de l'arbre de la connaissance, c'est-à-dire péché originel, transposé en « crime de connaître » dans *Blanche ou l'Oubli*, motif de la résurrection-rennaissance déployé aussi en thème romanesque d'une seconde naissance se passant du père ou représentation de l'écrivain en demiurge.

Le thème religieux est fortement intégré au thème politique qu'il métaphorise, particulièrement au moment où l'engagement politique est vécu sur le mode du déchirement ; une rhétorique religieuse empruntée au catholicisme dit la crise politique : profession de foi, Évangile, calvaire, chemin de croix, Passion, sacrifice du fidèle...

On analyse d'autant plus volontiers l'adhésion d'Aragon au PCF comme la recherche d'une famille de substitution où règne une loi paternelle qu'il prête le flanc à cette interprétation ; et, d'une manière plus générale, l'espèce de nécessité pour Aragon d'appartenir à un groupe très soudé apparaît comme relevant de la problématique identitaire de quelqu'un qui y trouverait une légitimation d'être sinon une légitimité¹⁹. Évoquer le Parti comme famille n'est pas propre dans le Parti au seul Aragon, mais il le fait néanmoins avec une certaine insistance²⁰, et clame haut et fort qu'il trouve dans le Parti un père substitutif dans ces vers connus du recueil *Les Yeux et la Mémoire* :

« Salut à toi Parti ma famille nouvelle
Salut à toi Parti mon père désormais²¹ »

Mais c'est aussi Staline qui vaut comme image de Père²² (dans les articles écrits à l'occasion de sa mort), et le petit père de tous les peuples faisant l'objet d'un culte (de la personnalité) opère le croisement des motifs chrétien, paternel et politique.

À ce propos on s'est beaucoup demandé pourquoi Aragon avait pu dire ou écrire certaines choses (ou ne pas les dire, les écrire), pourquoi il était resté au PCF, alors qu'il avait pu rompre avec les surréalistes. On ne saurait résumer tous les aspects de l'engagement politique à la seule fonction d'assurance identitaire, laquelle ne préjuge pas d'un réel combat politique. Claude Roy, réfléchissant à partir de sa propre expérience à ce qui se joue dans l'engagement, estime qu'il permet « à tous les caractères de défendre ou de libérer leurs mythologies intimes, d'organiser les relations dont ils ont besoin pour s'assurer et se rassurer », mais il estime aussi que « l'idéologie n'est pas une petite chose à la surface des sociétés²³ ».

31

Une mythologie
dont j'étais à la fois
le Sphinx et l'Édipe
par Roselyne Waller

La fidélité politique d'Aragon ne se réduit pas au besoin d'un cadre, d'une famille²⁴. Sa démarche relève de la volonté de participer au mouvement du monde, à l'invention de l'avenir (radieux). Mais la relation à l'universel empruntant, suivant Hegel, des médiations singulières, pour Aragon, selon Daniel Bougnoux « l'universel passait par le Parti, porteur du projet universel de l'homme. L'universel passait par la famille²⁵ ».

Diverses explications sont possibles à un certain aveuglement politique d'Aragon, mais un aspect particulier de la famille substitutive, la pratique du secret, trouve néanmoins des résonances profondes chez Aragon. Le secret a sa place dans la division entre ce qu'on peut dire à l'intérieur du Parti et la position officielle du Parti pour l'extérieur qui implique le silence sur les attitudes critiques ou les doutes personnels. Or ce « double langage » est constitutif aussi de l'histoire d'Aragon qui souffre également plusieurs versions. La politique du secret adoptée par le Parti trouve son expression la plus éclatante dans l'affaire du rapport secret de Khrouchtchev. Le Parti déclara que le rapport publié par *Le Monde* était un faux et ne parla jamais que du rapport « attribué à Khrouchtchev ». Non seulement la réalité était dissimulée par une fable mais pour les communistes qui avaient eu connaissance du rapport, le secret était à double face (pour l'extérieur et l'intérieur du Parti), et la vérité inexprimable.

D'autres communistes ont été confrontés à cette division ou duplicité, à ce clivage, mais il est clair que cet état des choses s'amplifie pour Aragon d'être l'écho d'une situation initiale dominée par le trucage et le mensonge. L'histoire sociale répète l'histoire individuelle, le Parti-père est dissimulateur comme le géniteur : l'interdit de savoir individuel issu de l'enfance acquiert une dimension collective ; le *diktat* de son père est comme confirmé et justifié par l'Histoire. Ceci explique sans doute comment il pourra continuer à « se partager²⁶ » et ne pas renoncer à ses croyances, pourquoi il n'y aura longtemps ni désaveu public, ni aveu ou accusations directes, mais inscription allusive, dans les romans et poèmes, des doutes et désillusions politiques, avant des positions plus radicales ; en même temps qu'une tentative revendiquée de changer les orientations politiques de l'intérieur du Parti.

Il apparaît enfin que la problématique paternelle se transpose en interrogation sur le fonctionnement de la création et en notions touchant à la création romanesque.

Ainsi le secret, qui fait partie pour Aragon du système du père, est intégré au système de l'œuvre et joue son rôle dans la conception de l'écriture. Il s'inscrit dans une vision originale du texte constituant pour son propre auteur un mystère, de l'œuvre lue et découverte par celui qui-n'a-jamais-appris-à-écrire et qui persiste à dire que « l'homme qui prend la plume ignore ce qu'il va écrire [...] et se sent étranger à ce qui a pris par sa main une vie dont il n'a pas le secret²⁷ ».

Le secret n'est en aucun cas destiné à être révélé²⁸. Il trouve sa place dans l'écrit sous la forme de ce « blanc » constitutif de tout texte qu'évoque Aragon, blanc qui n'est pas qu'espace entre les pensées mais qui est lui-même pensée, à la manière des trous sans lesquels n'existe pas la dentelle, et qui renvoie vraisemblablement au blanc originel, blanc qui serait chargé

32

Une mythologie
dont j'étais à la fois
le Sphinx et l'Édipe
par Roselyne Waller

de plus de sens que le texte même : « l'important, l'essentiel n'est pas ce qu'on dit, mais ce qu'on cache à dire autre chose²⁹ ».

Tout écrit possède ainsi un envers caché à prendre en considération, comme les fils de la broderie laissent apparaître de l'autre côté du tissu des images différentes, pour reprendre une métaphore dont use Aragon. La littérature a donc en quelque sorte nécessairement maille à partir avec la contrebande et le double sens, et l'écriture dans son ensemble se fonde sur un inconnu :

« toute cette écriture est une entreprise ayant pour but d'éclaircir à mes propres yeux des énigmes que, sans en avoir conscience, je m'étais posées sous la forme de fictions, lesquelles [...] finissaient par constituer une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe³⁰ [...] »

L'énigme suscite la fiction, qui fonctionne comme mise en forme énigmatique.

La notion de mentir-vrai doit évidemment à l'imposture familiale mani-gancée par le père, laquelle, même élucidée, démentie, ne cesse pourtant pas d'avoir été la réalité de l'enfance et lie inextricablement l'invention, le mensonge et la vérité; on remarquera que ce concept se formule dans la nouvelle qui met en scène pour la première fois ces qualités le père d'Aragon; et qu'il autorise tout naturellement une réflexion sur la création s'inscrivant dans l'espace romanesque même³¹.

Le mentir-vrai a pour corollaires l'idée que la vie est fiction (« Je suis un roman comme un autre³² ») et celle de la réversibilité entre réel et imaginaire (« Et les rêves sont faits de nous, comme nous sommes faits de rêves³³ ») – laquelle entraîne nécessairement le romancier à se poser la question : de l'auteur et du personnage qui crée qui ? Dans *Le Fou d'Elsa* l'écrivain s'interroge : « Suis-je qui l'invente ou le Fou ?³⁴ » Ce trouble dans la filiation fictive du créateur à ses créatures apparaît comme une reconstruction dans l'ordre de la littérature de l'opacité de la filiation d'Aragon. L'auteur qui produit des fictions est lui-même le produit de la fiction.

Mais la posture même d'auteur permet de transposer la question de la paternité sur le plan symbolique, à travers la substitution d'une filiation spirituelle à la filiation réelle. Or Aragon revendique à la fois son inscription dans une généalogie d'écrivains et une paternité littéraire, qui prend la forme classique d'un créateur père de ses œuvres et/ou de ses personnages, mais se formule dans la Préface des *Beaux Quartiers* dans les termes évocateurs moins classiques de « parturition imaginaire³⁵ ».

Pourtant la figure paternelle substitutive de l'auteur est sapée, détruite de l'intérieur, pervertie de diverses manières. Ainsi le créateur dit dans *Les Poètes* son incapacité, malgré « toutes les fornications de l'esprit³⁶ », à donner naissance à autre chose que des « spectres » ou des marionnettes. Ou encore il s'identifie à une figure féminine, maternelle : « Je suis comme une femme en proie aux grandes douleurs³⁷. » Par ailleurs l'image même de l'écrivain-géniteur sombre dans la monstruosité : il affirme produire des « monstres », terme qui lui sert à caractériser ses romans (de *La Défense de l'infini* à *Théâtre/Roman*), ses personnages (« monstres à [sa] semblance³⁸ »),

33

Une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe par Roselyne Waller

écrit-il dans *Blanche ou l'Oubli*), et lui-même. La monstruosité du créateur se combine harmonieusement avec une représentation du roman comme crime et du romancier comme criminel³⁹ qui s'ancre dans une culpabilité venue de l'origine :

« faut-il enfin comprendre que tout roman est le crime d'exister, de donner le jour à des êtres qui n'y ont pas droit ? Et ce que je dis ici du roman, n'est-il pas vrai de toute procréation⁴⁰ ? »

Enfin l'image du père s'autodétruit puisque l'écrivain se passe de père et s'engendre lui-même : « Tout était comme si d'emblée j'étais entré dans [...] cette existence, qu'au lieu de tenir d'un père, je me donne⁴¹ ». Le fantasme d'autocréation, qui élimine le père, est davantage présent dans les œuvres de la dernière période, mais l'auteur évoquait déjà dans *Traité du style* « ces étincelantes merveilles qui se sont détachées de [lui] par scissiparité⁴² ».

La paternité métaphorique même dysfonctionne donc. Et c'est ainsi, davantage que par la volonté affichée d'Aragon d'exclure son père de son œuvre, que la création s'institue règlement de comptes avec le père.

On peut penser que le mode même de l'inscription la plus subtile et la plus originale du père dans l'œuvre, à savoir la dissimulation, le codage, le travestissement, est la réappropriation par l'art d'une caractéristique de la relation d'Aragon avec son père. C'est ainsi que le contremonde de l'écriture aragonienne est une contrefaçon du monde imposé par le père, il en conserve la structure profonde, qu'il remanie.

On ajoutera pour conclure que la préservation de l'énigme dans l'œuvre garantit la relance à l'infini de l'écriture. En effet l'énigme que le Sphinx pose « *mortellement* » à « l'Œdipe qui prend sa plume » (un Œdipe donné comme figure de l'écrivain) est « la question, d'où naît l'homme, le personnage, le roman⁴³ ». L'énigme est insoluble et l'écrivain ne peut se taire – Aragon cite à plusieurs reprises dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* les mots de Beckett : « *Je ne me tairai jamais. Jamais.* » – car il se heurte sans fin au secret.

34

Une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe par Roselyne Waller

Notes

1. DAIX, Pierre, *Aragon*, Paris, Flammarion, 1994, p. 25.
2. « Jusqu'au bout avec Aragon », entretien avec M. LANCELOT, *Lui*, n° 123, avril 1974.
3. *Aragon parle avec Dominique Arban*, 1968, Seghers, 1990, p. 103.
4. A. ZEMPÉ, « Du secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 14, 1976, p. 320.
5. *L'Œuvre poétique*, I, « Écrit au Seuil », 1974, p. 11.
6. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, 1967, Paris, Folio, 1976, p. 132.
7. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 461.
8. ARAGON, Louis, *Henri Matisse, roman*, II, Paris, Gallimard, 1971, p. 213.
9. ARAGON, Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, p. 24.
10. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 47.
11. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 341.
12. ARAGON, Louis, *La Défense de l'infini*, Paris, Messidor, 1986, p. 152.
13. ARAGON, Louis, *Le Roman inachevé*, 1956, *L'Œuvre poétique*, XII, 1981, p. 251.
14. Aragon a revu entièrement *Les Voyageurs de l'impériale* pour l'édition des *Œuvres romanesques croisées*. *Les Aventures de Télémaque* ont subi des remaniements affectant le début du texte. Un narrateur de *Théâtre/Roman* suggère à propos de cet ouvrage : « Il aurait fallu tout récrire. »

15. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 116.
16. ARAGON, Louis, *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 400.
17. ARAGON, Louis, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, p. 461.
18. ARAGON, Louis, « Le coq et l'arlequin », *Littérature*, n° 2, avril 1919.
19. Passant du groupe surréaliste au Parti communiste d'ailleurs il respecte une certaine ligne, il ne quitte pas une famille littéraire pour une famille politique, les deux pensant les liens de la littérature et de la société. Si le surréalisme s'est mis au service de la révolution, pour le PCF la question littéraire est à la fois intégrée dans la *Weltanschauung* marxiste et l'objet d'une orientation politique, sous les espèces du réalisme socialiste.
20. Par exemple dans ce passage de *L'Homme communiste* (Paris, Gallimard, 1946) : « C'est dans le langage familier des communistes l'habitude d'appeler le Parti, *la Famille*. Dans les conditions de l'illégalité, cette expression remplaçait presque toujours dans les conversations, les lettres, le nom même du Parti. Et toute allusion à un communiste se faisait disant : un cousin, un oncle, etc. Il n'est pas interdit de voir là une preuve de plus de ce qu'est profondément la famille pour des communistes : eux qui n'ont rien trouvé de plus tendre à dire de leur parti que de le nommer ainsi » (p. 32, note 1). Il est vrai que l'illégalité de cette famille substitutive peut renvoyer en profondeur à celle de la famille réelle d'Aragon.
21. ARAGON, Louis, *Les Yeux et la Mémoire*, 1954, *L'Œuvre Poétique*, XIV, 1981, p. 139.
22. Et même, curieusement, Maurice Thorez.
23. ROY, Claude, *Moi je*, Paris, Gallimard, 1969, p. 229.
24. Philippe Robrieux, qui discuta beaucoup avec celui qu'il appelle « la mémoire intelligente et poétique du Parti », voit dans son absence de lucidité sur le stalinisme et sa fidélité indéfectible un effet de la conviction ancienne d'Aragon que seule une alliance avec l'URSS permettrait d'éviter une réédition de la tuerie de 14-18.
25. BOUGNOUX, Daniel, « Roman des origines, roman familial, *Roman inachevé* », Aragon 1956, *Actes du Colloque d'Aix-en-Provence (septembre 91)*, Publications de l'université de Provence, 1992, p. 311.
26. ARAGON, Louis, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 11.
27. ARAGON, Louis, *Traité du style*, 1928, L'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1980, p. 190.
28. Comme l'indique aussi le refus de l'autobiographie.
29. ARAGON, Louis, *La Mise à mort*, 1965, Paris, Folio, 1973, p. 335.
30. ARAGON, Louis, *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974, p. 436.
31. On observera que le mentir-vrai, concept romanesque plutôt que politique, affecte aussi la manière de rendre compte de la question politique, des mécomptes et erreurs politiques : à travers des fictions plutôt que par un discours direct (particulièrement dans les derniers romans).
32. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 116.
33. ARAGON, Louis, *La Mise à mort*, *op. cit.*, p. 152.
34. ARAGON, Louis, *Le Fou d'Elsa*, 1963, *L'Œuvre Poétique*, XIV, 1981, p. 431.
35. ARAGON, Louis, *Les Beaux Quartiers*, 1936, Paris, Gallimard, Folio, Préface, p. 16.
36. ARAGON, Louis, *Les Poètes*, 1960, *L'Œuvre Poétique*, XIII, 1981, p. 318.
37. ARAGON, Louis, *Les Poètes*, *op. cit.*, p. 72.
38. ARAGON, Louis, *Blanche ou l'Oubli*, *op. cit.*, p. 225.
39. Cette représentation ne contredit pas la conception du roman comme énigme puisque, comme Aragon prend soin de le rappeler, Sphinx signifie dans la langue thébaine l'étrangleur.
40. ARAGON, Louis, *Théâtre/Roman*, *op. cit.*, p. 438.
41. *Ibid.*, p. 21.
42. ARAGON, Louis, *Traité du style*, *op. cit.*, p. 167.
43. ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Skira, 1969, p. 150.

35

Une mythologie dont j'étais à la fois le Sphinx et l'Œdipe par Roselyne Waller

Modernité d'Aragon ?

Philippe Forest, université de Nantes, écrivain

Il faudrait commencer par citer, citer ces quelques phrases, par exemple, tirées de la célèbre « Introduction à 1930 », afin de bien faire retentir ce qu'il y a de vraie violence à l'intérieur du mot de « modernité » lorsque l'emploie Aragon : « Le moderne, déclare-t-il, est le point névralgique de la conscience d'une époque : c'est là qu'il faut frapper. » Et Aragon ajoute : « Il est certain que je ne parle que pour des gens armés qui cherchent où porter la blessure. Pour des gens qui savent le prix, le danger et la force des idéologies, leurs naissances insidieuses, leurs brusques floraisons. » Est-ce à nous qu'Aragon s'adresse encore quand trois quarts de siècle ont passé sur sa parole ? Sommes-nous dignes de l'énigme d'une telle violence ? Sommes-nous vraiment désireux de frapper à notre tour là où se situe le « point névralgique » de notre présent ?

Parler de la modernité d'Aragon peut s'entendre de plusieurs façons à la fois. Il y a en effet, constituée dès les années vingt chez l'auteur du *Paysan de Paris*, une vraie théorie du moderne à laquelle Aragon restera, en somme, fidèle jusqu'au bout. Parce qu'elle prend acte de son impermanence même et fonde, sur la base de ce constat, la possibilité d'une définition toujours ouverte et sans cesse reprise de son objet, cette théorie est subtilement susceptible de rendre compte de toutes les modernités successives auxquelles Aragon s'est voulu associé : depuis le temps du surréalisme jusqu'à celui du structuralisme et sans omettre l'époque de son ralliement aux thèses en apparence les plus conservatrices, les plus académiques. Il y a là de quoi susciter un vrai vertige. Mais l'hypothèse qu'on voudrait défendre ici, aussi paradoxale que la question qui la suscite, est qu'une telle expérience du vertige confère précisément à l'œuvre d'Aragon une part de sa vraie modernité – faisant d'elle aujourd'hui même un intempestif rappel au réel, un essentiel appel au présent.

36

Modernité d'Aragon
par Philippe Forest

La modernité selon Aragon

On sait bien qu'il existe une aporie du moderne dont l'histoire nous a depuis longtemps fait familiers sans rien lui ôter pourtant de sa dimension de paradoxe. Penser le moderne revient en effet à se heurter à l'impossibilité d'en proposer quelque définition fixe que ce soit. Parce qu'il change avec le mouvement même du temps dont il exalte l'infinie disponibilité, la constante faculté de renouvellement, le moderne exige une réflexion qui, à son tour, se trouve accordée à cette perpétuelle fuite en avant, à cette continue dissolution qui en constituent le principe et la loi. L'idéal moderne reste : car il définit notre perception du devenir, du temps, de l'histoire. Et pourtant il change : puisqu'avec chaque époque, et de plus en plus vite à mesure que s'accélère le cours des choses, son contenu se modifie jusqu'à ne rien laisser intact de ce qui en faisait les formes anciennes. Un vertige s'en déduit, dont on peut poser l'hypothèse que la parole d'Aragon aura été, au siècle passé, dans le champ de l'art et dans celui de la littérature, l'une des principales à questionner l'énigme.

Publiée dans *La Révolution surréaliste*, repris dans *L'Œuvre poétique*, l'« Introduction à 1930 » exprime de la façon la plus ramassée qui soit la théorie du moderne que constitue Aragon au moment du surréalisme. Aragon s'y

emploie à regarder en face « un concept » dont il écrit qu'il « fait vaciller les concepts ». Il définit la modernité comme « une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale de certains objets dont la nouveauté n'est pas la caractéristique, mais dont l'efficacité tient à la découverte récente de leur valeur d'expression ». Ainsi, explique Aragon, les châteaux hantés, les locomotives, les réclames, les machines et les mannequins ont-ils pu tour à tour signifier le moderne. Reprenant étrangement la définition que Maurice Barrès fournissait du nationalisme, Aragon caractérise le modernisme comme « la reconnaissance et l'acceptation d'un déterminisme » par où se marquent « l'agonie et la mort de l'individualisme ».

Parler la modernité, parler d'elle exige, insiste Aragon dans ce même texte, qu'on consente à s'exprimer dans un « langage relatif » seul adapté à l'essentielle relativité de son objet. Sans cesse en mouvement, toujours différent de lui-même, le moderne résiste à ce qu'on l'enferme dans quelque formule statique que ce soit, il en appelle à une compréhension dynamique de sa logique et de la façon dont celle-ci se traduit en visions toujours renouvelées. Sur ce point – d'ailleurs de pur bon sens –, Aragon ne variera pas, quelle que soit l'époque où il s'exprime. En 1946, il rappelle dans les *Chroniques du Bel Canto* que « la conception du moderne même est par définition variable avec les feuilles du calendrier ». Et près de vingt ans plus tard, en 1965, dans « Le “Modern Style” d'où je suis », se rangeant au côté de « ceux dont l'esprit s'est formé dans la leçon de Rimbaud (Il faut être absolument moderne) et d'Apollinaire », Aragon conclut encore : « Il ne faut pas oublier que le mot moderne change perpétuellement de contenu, c'est ce qui sans doute le rend malaisé à manier, et donne toujours à ses adversaires l'air de courir après leur ombre. C'est aussi ce qui fait sa grandeur. » Bien entendu, c'est dans *Le Paysan de Paris* qu'une telle théorie trouve sa formulation la plus flamboyante et la plus fascinante. Mieux que la « Préface à une mythologie moderne » qui ouvre le volume, les toutes premières pages du « Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont » disent ce « vertige du moderne » qui naît de ses constantes mutations et interdit de jamais en saisir la forme aussitôt enfuie. « Ce mot, écrit Aragon, fond dans la bouche au moment qu'elle le forme. » Et il ajoute : « Il en est ainsi de tout le vocabulaire de la vie, qui n'exprime point l'état mais le changement. »

Pourtant il y a lieu de se méprendre concernant cette exaltation du nouveau naissant perpétuellement de lui-même, et où chaque forme ancienne se dissout aussitôt dans la forme inédite qui naît d'elle avant de s'évanouir à son tour. L'auteur du *Paysan de Paris* chante sans doute un Nouveau Monde, soudainement surgi en plein cœur de la ville et où se dressent d'insolites divinités aux allures de chapeaux hauts-de-forme ou bien de pompes à essence. En ce sens, rien n'interdit de lire son œuvre – ainsi qu'on l'a trop souvent fait – comme l'illustration d'un certain pittoresque propre au Paris des années folles, écrivant la légende aujourd'hui désuète des années vingt où tout ce qui paraissait alors flambant neuf a désormais pour nous le charme des choses vieillies. Le moderne est ce qui se démode. Dans le strict souvenir de la célèbre leçon baudelairienne, Aragon sait le rapport obligé de ces deux termes – le moderne, la mode –, le lien qui unit

le premier aux formes les plus éphémères du goût et par quoi s'exprime nécessairement le mouvement même du temps. L'« Introduction à 1930 » précise à ce propos :

« La mode est le nom que les amants de la faiblesse et ceux des divinités rassurantes ont inventé comme un masque pour défigurer le devenir. Et il faut bien accepter ce défi. Accepter que la mode, au sens le plus décrié du mot, la mode féminine, cette inquiétante et frivole histoire des chapeaux changeants, devienne le symbole vulgaire de ce qui disqualifie toute activité un jour, au profit de ce qui est seul qualifié contre tous, la vie, un concept à ne pas déifier. »

Depuis ce « symbole vulgaire », la mode – dont, ne nous y trompons pas, Aragon l'auteur de « La Femme française » s'enchant également, – jusqu'à ce « concept qui fait vaciller les concepts », le moderne – qu'il invite à penser dans toute sa radicalité paradoxale –, se développe une démonstration qu'il importe, pour en comprendre la vraie dimension, de penser jusqu'au bout et sans refuser ce qu'il y a de vrai vertige dans l'expérience à laquelle se voue – comme on se jette dans le vide – l'auteur du *Paysan de Paris*. Car ce « mouvement perpétuel » où chaque manifestation de la vie se perpétue et se périmé ouvre sur une vision du devenir où tout devient promesse bientôt tenue de cataclysme. Considérant le défilé précipité des mythes et la façon dont les « dieux vivent, atteignent à l'apogée de leur force, puis meurent, laissant à d'autres dieux leurs autels parfumés », assistant comme en une hallucination à un véritable crépuscule du divin, Aragon comprend quelle fatalité commande aux dieux, et que sur leur règne brille « une étoile mortelle » dont l'éclat illumine comme un tourbillon immobile ce grand précipice au dessus duquel, se penchant, s'éprouve ce que le roman nomme, en toutes lettres, « le vertige du moderne ».

38

Modernité d'Aragon
par Philippe Forest

Telle est bien la raison pour laquelle la charmante promenade parmi les fables nouvelles conduit, dans les dernières pages du *Paysan de Paris*, à un spectacle de saccage devant un panorama d'apocalypse où s'entrechoquent de « grands soleils morts ». Si la mode en est le symbole délicieux et vulgaire, le moderne signifie aussi la mort de Dieu, la fuite du divin, la révélation sans appel d'un néant où l'individu menace toujours de sombrer mais duquel il tire la matière même d'un songe toujours renouvelé.

Car il y a un « tragique moderne ». Aragon dit de lui que « c'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main ».

Les modernités d'Aragon

Si le propre du mot moderne, comme le veut Aragon, est de changer continuellement de contenu, on conçoit à quel point il y a peu lieu de s'étonner – et moins encore de se scandaliser – des significations successives que l'écrivain, au cours de sa vie, au long de son œuvre, lui a données. Il y a là comme un principe d'inconstance constitué en gage de rigoureuse continuité logique. Car c'est à la seule condition d'être perpétuellement différent de ce qu'il vient d'être que le moderne reste finalement fidèle à lui-même. De fait, le mot de « modernité » appelle chez Aragon l'emploi

immédiat du pluriel. Les modernités d'Aragon sont nombreuses et très contradictoires.

Tout commence, si l'on en croit l'« Avant-Lire » au *Libertinage*, avec ce texte de 1917, tout marqué des thèses d'Apollinaire, qui fut à l'origine du premier texte d'Aragon, le compte rendu destiné à la revue *Sic* de la représentation des *Mamelles de Tirésias* – dont on sait que la préface fixe le sens du mot « surréalisme ». Dans les quelques pages d'« Alcide » – sous le pseudonyme de Pierre Cèpe –, le très jeune Aragon pose les bases fantaisistes d'une « esthétique du saugrenu », qui, plaçant « l'inattendu » « à la base de toute émotion esthétique », fait du grand magasin de la Samaritaine à Paris « l'exemple de la beauté moderne ». *Anicet ou le panorama, roman*, – par quoi commence véritablement l'œuvre d'Aragon – demande à être lu comme une longue fable ironique et désabusée, désinvolte et désespérée, dont l'objet, rigoureusement identique, s'avoue très précisément comme cette même « beauté moderne » à la conquête de laquelle se lance toute la fine fleur de l'art contemporain – depuis Chaplin et Jean Cocteau jusqu'à Picasso ou bien Max Jacob, – avant que tout s'achève dans la médiocrité d'un désastre sans appel dont Arthur Rimbaud et Isidore Ducasse, Jacques Vaché et Tristan Tzara, André Breton et Louis Aragon apparaissent tantôt comme les héroïques prophètes tantôt comme les pathétiques victimes.

On sait la suite de l'histoire et la façon dont, en général, on la conte. Tout se dit en trois temps sur le mode le plus classiquement dialectique. D'abord, dans les années vingt, avec le surréalisme, l'invention d'une littérature usant et abusant de toutes les ressources du stupéfiant « image » afin de creuser le vertige d'une expérience où c'est bien le néant qui se dit selon l'éclatement superbe d'une prose prenant acte de l'écroulement de toute certitude, comme s'il n'était d'autre horizon que le sacrifice pur d'une parole s'abîmant pour finir dans le vide dont elle procède: c'est l'époque des *Aventures de Télémaque*, du *Paysan de Paris* et, bien entendu, de *La Défense de l'infini* dont la destruction prend inévitablement valeur de symbole. Ensuite, du début des années trente jusqu'à la fin des années cinquante, en réaction contre tout ce qui précède, dans le désir salutaire de ne pas succomber aux séductions du vide, sous le signe du réalisme socialiste ou bien de la poésie nationale, c'est-à-dire en remettant en usage toute la rhétorique ancienne du roman et de la poésie épique ou lyrique, une littérature qui assume le projet de construire une représentation signifiante du monde, elle-même solidaire du procès de transformation politique dont ce monde doit devenir l'objet: c'est le temps des *Cloches de Bâle*, des *Beaux Quartiers*, des *Communistes*, de *La Diane française*, *Les Yeux et la Mémoire*. Enfin, de la fin des années cinquante jusqu'au dernier mot de l'œuvre, comme si s'opérait un geste de réappropriation obligeant à reconsidérer l'ensemble et lui restituant un sens neuf et ouvert sur l'indécidable futur, les livres insituables, incernables de la maturité, de la vieillesse: après *Le Roman inachevé*, *Blanche ou l'Oubli*, *Henri Matisse, roman*. C'est moins alors une boucle qui se boucle qu'un cercle nouveau qui, s'ajoutant aux précédents, vient tracer la forme d'une spirale enserrant en son sein le vide d'un précipice sans fond ni fin.

Or, à chacune de ces trois périodes correspond bien une certaine figure du moderne, Aragon ne renonçant jamais à placer son entreprise littéraire sous

le signe du nouveau, de l'avenir, du temps qui vient sortant de l'inconnu vers lequel procède la pensée. Rompant avec le symbolisme dont il vient, avec le cubisme dont il semble un instant prendre le relais, avec le dadaïsme même qui lui a fourni l'inspiration iconoclaste nécessaire à toutes ces ruptures, le surréalisme, tel que l'envisage Aragon, est bien un modernisme. Mieux : le surréel est le moderne et, comme pour lui, ainsi que l'explique en 1924 *Une vague de rêves*, « en saisir la notion ne peut se faire que par extension » : « au mieux c'est une notion qui fuit comme l'horizon devant le marcheur, car comme l'horizon elle est en rapport entre l'esprit et ce qu'il n'atteindra jamais ». Mais, le « réalisme socialiste » également, lorsqu'au cours de la décennie suivante Aragon s'en réclame, se donne comme l'incarnation juste et exclusive de ce même idéal moderne : une « nouvelle science » naît dont dépend la littérature, « la science prodigieuse de la rééducation de l'homme, qui fait du criminel un homme utile, de l'individu déformé par la société d'hier, par les forces des ténèbres, un homme du monde de demain, un homme selon l'Histoire ». Et quand la page se tourne encore une fois dans les années soixante, le signe sous lequel elle se place situe invariablement l'œuvre réinventée dans la continuité utopique d'un modernisme désormais contemporain de la grande geste des avant-gardes où l'inspiration retrouvée du surréalisme français, du formalisme russe prend sens dans la proximité du structuralisme se recommandant de la linguistique, du textualisme, avec le Nouveau Roman, Tel Quel et puis Digraphe, la lecture de Michel Foucault, l'admiration avouée pour Godard, le soutien passager à Philippe Sollers, l'affection indéfectible à Jean Ristat, l'attention généreuse à la Nouvelle Vague, à la vague nouvelle des lettres et des arts.

Ces modernités successives et contradictoires dont se réclame tour à tour Aragon conservent-elles quelque chose de constant en quoi pourrait résider la définition inchangée d'un certain modernisme ? On pourrait se risquer à en formuler l'hypothèse tant le moderne tel que l'envisage l'auteur paraît supposer l'attachement à un réalisme lui-même donné comme impliquant une opposition catégorique et systématique à l'égard d'une certaine *doxa* littéraire dont Aragon se veut l'adversaire le plus déterminé. Tout en formulant les réserves, nuances et restrictions nécessaires afin de conserver à son propos un semblant de vraisemblance, l'auteur a lui-même beaucoup poussé les commentateurs de son œuvre dans une telle direction les invitant à voir ce qu'il y avait de réalisme déjà dans son surréalisme, ce que son réalisme conservait encore de surréaliste. Il est vrai d'ailleurs que même les textes des années vingt peuvent être, avec un peu de bonne volonté critique, récupérés au sein d'une totalisation interprétative soucieuse de définir l'ensemble du parcours aragonien comme relevant d'un réalisme en quête de sa propre et définitive formule. Ainsi *Une vague de rêves* définit-il le surréel, en termes dialectiques, comme synthèse du réel et de l'irréel, dépassant mais conservant également en lui chacune de ces deux notions antithétiques afin d'aménager l'espace de leur voisinage conceptuel. De même, et de façon plus convaincante sans doute, six ans plus tard, *La Peinture au défi* explique-t-elle comment le merveilleux, s'il naît du « refus d'une réalité », doit aussi être entendu comme développement d'« une réalité nouvelle ». En ce sens, le modernisme surréaliste se trouve bien défini,

dès ses premières formulations, comme un nouveau réalisme. Et plus tard, au moment du réalisme le plus dogmatique et le plus militant, Aragon n'omet pas de souligner très pédagogiquement comment l'esthétique dont il se fait le propagandiste constitue l'accomplissement de l'idéal moderne même. Ainsi dans les *Chroniques du Bel Canto* où la défense d'une poésie de circonstances contre le fantôme d'une poésie pure, en raison même de l'inscription dans le concret de l'Histoire à quoi renvoie l'idée de « circonstance », permet à l'auteur de se recommander encore d'une certaine éthique de la modernité dérivée de Rimbaud et d'Apollinaire. De cette façon, tout modernisme se voit présenté comme un réalisme. Et inversement : tout réalisme se trouve défini comme un modernisme. À cet égard, le tour de force démonstratif le plus impressionnant – sinon le plus convaincant – est sans doute à chercher ultérieurement du côté de la préface de 1965 aux *Beaux Quartiers* dans laquelle la notion de « collage » sert à réconcilier et à confondre les protocoles expérimentaux de la littérature d'avant-garde avec les techniques narratives du roman naturaliste en les plaçant sous le signe partagé d'un modernisme réaliste.

Le signe d'égalité posé entre modernisme et réalisme a donc bien sa justification aux yeux d'Aragon. À quelque époque que l'on se place du parcours de l'écrivain, la démonstration n'est pas dénuée d'intention polémique. Elle vise à discréditer une conception concurrente de la modernité qui envisage celle-ci comme vouant l'œuvre à la stricte exploration d'elle-même, l'exposant au risque de la gratuité, de la vacuité, de l'abstraction. Tel est bien le sens des critiques adressées aux épigones expirants du symbolisme – depuis *Anicet* jusqu'aux *Voyageurs de l'impériale* en passant par *La Grande Gaité* –, aux surréalistes eux-mêmes auxquels il se trouve reproché d'être au fond les héritiers des précédents, puis à tous les représentants de l'art abstrait – même lorsqu'une telle critique oblige Aragon à prendre la défense d'artistes ou d'écrivains – on n'aura pas la cruauté de rappeler leurs noms, d'ailleurs on les a déjà souvent oubliés, et puis sommes-nous si sûrs au fond d'avoir eu raison de la faire – dont l'importance ne fait pas illusion aux yeux de celui qui s'institue un temps comme leur plus prestigieux avocat. Or on sait bien que cette conception de l'œuvre d'art comme pure parole tournée vers elle-même, comme composition ne renvoyant qu'au strict agencement de formes ou de signes qu'elle constitue définit en général ce qu'on entend par modernité. Voilà bien pourquoi, en raison de son refus d'une telle formule, refus consécutif à l'irréductible attachement au réel qui le définit, le modernisme d'Aragon peut passer parfois aux yeux de ses détracteurs comme un anti-modernisme coupable des complaisances les plus régressives. Et de ce fait : intempestif, inactuel, anachronique, démodé.

Contre ce « moderne »-là – qu'il ramène à l'expression la plus conventionnelle d'une certaine mode artistique et intellectuelle –, Aragon assume ce qu'il présente lui-même comme son « mauvais goût », le monumental et magnifique « mauvais goût » de Hugo dont il se réclame jusque dans *Blanche ou l'Oubli*. La vérité est très simple. Et elle est tout entière liée au sens qu'Aragon, du début à la fin, donne au concept de modernité, inconciliable avec l'idéologie de la pureté, de l'autonomie de l'œuvre poétique

ou artistique telle qu'il en éprouve et en dénonce la pathétique et honteuse complaisance à l'égard de l'ordre, lui-même inacceptable, du monde. Mais à voir ce que sont devenus aujourd'hui l'art, le roman, la poésie, qui ne donnerait raison à Aragon ?

Modernité d'Aragon

Qui ne donnerait raison à Aragon quand l'art, le roman, la poésie semblent partout devenus si splendidement indifférents à la leçon qu'il formule ? S'il s'agit d'évaluer la modernité d'Aragon – au sens de mesurer la conformité de son œuvre à la forme actuelle du moderne telle qu'elle gouverne notre présent –, je crois qu'il est juste de dire d'Aragon qu'il n'est pas notre contemporain. Et d'ajouter aussitôt : que c'est précisément pourquoi sa parole, si nous acceptons de l'écouter dans sa vérité, s'adresse à nous aujourd'hui même avec tant de force et de justesse contribuant à rappeler l'exigence incessante dont elle procède et qui manque à notre temps.

Il y aurait pourtant matière à retrouver dans l'œuvre d'Aragon un certain nombre des traits qui définissent le paysage littéraire présent. Après tout, le « retour à la réalité » dont se prévaut depuis un quart de siècle le roman français fut d'abord le mot d'ordre mis en avant en 1935 par l'auteur de *Pour un réalisme socialiste*. Et même si la dimension révolutionnaire et militante du projet s'est presque toujours effacée désormais, contre l'avant-garde des années vingt (dadaïsme et surréalisme) ou bien celle des années soixante (Nouveau Roman, Tel Quel), pareillement condamnées pour un expérimentaliste jugé vain et néfaste, l'intention consistait bien à renouer avec la tradition perdue d'un certain XIX^e siècle, celui de Balzac, de Hugo, de Zola en rendant au roman le droit et le devoir de représenter le monde et d'en signifier le sens. La relégitimation du modèle réaliste à laquelle ont assisté les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix aurait pu entraîner ainsi la réévaluation des titres composant le cycle du *Monde réel*. Si règne de nouveau le roman à thèse, si revient le temps des grandes fresques et des énormes sagas, si la littérature ne se distingue plus du journalisme, on se demande quel critère encore pertinent permettrait de ne pas placer n'importe lequel des romans réalistes d'Aragon au-dessus de tous les succès de librairie de la décennie passée. De même, dans le champ de la poésie, l'affrontement devenu désormais rituel entre néolyriques et littéralistes ou autres héritiers du textualisme d'avant-garde aurait dû conduire les premiers à se revendiquer en toute logique de la volonté exprimée par Aragon d'arracher le vers à la tentation du silence en lui redonnant cette capacité à faire chanter le sens dont témoignent magnifiquement *Le Roman inachevé* ou *Le Fou d'Elsa*. En un mot, la crise des avant-gardes – pour utiliser cette formule journalistique qui n'est pas dépourvue de toute pertinence historique – laissait présager qu'Aragon – ou du moins un certain Aragon – retrouverait sa valeur de modèle auprès de la nouvelle littérature française. Or, et de fait, on sait qu'il n'en est rien.

L'invention d'un autre Aragon – un Aragon en tous points contraire au précédent – pouvait passer pour également vraisemblable, conforme aux principes de ce post-modernisme dont on sait à quel point il a dominé la

réflexion esthétique au cours de cette même période dont, sans doute, nous sortons aujourd'hui. Dépassement dialectique du projet moderne dont il conserve le questionnement tout en le prémunissant de l'impasse dans laquelle l'avait conduit le radicalisme des avant-gardes, le post-moderne se donne en effet comme une poétique qui permet de renouer avec la représentation et la signification en les assortissant d'une sorte de coefficient ironique – coefficient qui assure l'ambivalence de l'œuvre sur le mode d'un double-dire où l'ironie, le second degré, la citation, la reprise ludique et distanciée de la tradition garantissent au texte la possibilité d'assurer toutes ses fonctions classiques et anciennes tout en exerçant sur celles-ci la lucidité d'une conscience critique qui fait apparaître la littérature elle-même comme fiction s'étourdissant de son propre statut de simulacre. Si on la prend au sérieux, il va de soi qu'une telle définition devrait faire apparaître Aragon comme le premier des post-modernes. Sa pratique précoce et systématique de toutes les procédures de la réécriture, pastiche, plagiat, parodie (*Anicet* refaisant *Candide* ou *Fantômas*, *Télémaque* recopiant Fénelon, les livres du *Monde réel* se proposant de recomposer comme une actuelle comédie humaine et sociale, les *Voyageurs de l'impériale* envisagé après Paulhan comme accomplissement ironique du roman psychologique et bourgeois) implique très précisément le projet d'une reprise des formes héritées de la tradition en vue d'en assurer le détournement, la subversion selon un protocole prétendument démarqué de Ducasse mais initiant secrètement bien des manifestations d'un certain formalisme ludique bien plus tardif. La réappropriation des aspects les plus marqués de la poétique ancienne en vue de les faire servir à un chant du présent où la rhétorique archaïsante charrie avec elle des fragments de réalité comparables à ceux que contiennent les quotidiens du matin, tout cet art de la contrebande, du discours double, de l'allusion et du clin d'œil qui garantissent à la poésie la possibilité de se soustraire au mirage vide où elle s'abîme sans pourtant renoncer en rien à la conscience d'elle-même (et mieux encore en laissant se démultiplier cette conscience au miroir que lui tend la tradition) relève encore d'un semblable projet esthétique. Et si, pour finir sur ce point, le post-moderne peut être approché comme passage du registre de la représentation au registre de la simulation, ce second régime se caractérisant par la remise en cause de « la différence du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire », peu de romans contemporains apparaîtront comme ayant exploré ce véritable vertige du virtuel autant qu'un livre tel que *Blanche ou l'Oubli*, par exemple.

43

Modernité d'Aragon
par Philippe Forest

Pourtant ni le néonaturalisme ni le post-modernisme qui régissent le présent littéraire ne se reconnaissent dans l'œuvre d'Aragon. La raison en est, me semble-t-il, que ces deux postures esthétiques relèvent toutes deux d'un anti-modernisme qui gouverne la configuration actuelle des lettres françaises et à quoi Aragon reste définitivement réfractaire en raison même d'un attachement au réel qui ouvre dans chacun de ses grands livres la même et précieuse profondeur de vertige. Je m'arrête une nouvelle fois sur ce dernier mot. On sait qu'il est presque le premier de l'article (en l'occurrence consacré à Philippe Sollers) par lequel s'ouvre le *J'abats mon jeu* d'Aragon : « Je n'ai jamais rien demandé à ce que je lis que le vertige. » Si Aragon est et reste moderne, s'il y a dans son œuvre ce quelque chose d'irréductible et

d'irrécupérable au regard de toutes les contrefaçons actuelles aujourd'hui en circulation, cela tient à cette vérité qui lie, dans l'espace singulier de sa vie, le vertige au réel, le réel au vertige. Contre le naturalisme qui s'imagine possible de produire une représentation pleine et signifiante de la réalité humaine, l'œuvre d'Aragon ne cesse de rappeler qu'il y a cet abîme d'où tout procède et où tout menace de retourner et qu'il s'agit en conséquence d'ouvrir au sein de toute représentation cette profondeur vacillante où le réel s'avoue comme vertige, où c'est comme vertige qu'il s'éprouve. Mais contre le post-modernisme qui prétend que toute réalité s'évanouit sans reste dans le mirage d'un simulacre où le pur et inarrêtable jeu des signes tournant infiniment sur eux-mêmes définit le vertige exclusif propre à l'expérience esthétique, l'œuvre d'Aragon ne cesse également de rappeler que ce vertige est réel, qu'il dépend d'une expérience du réel, de ce déchirement de deuil et de désir qui détermine l'expérience humaine, la vie. « Ce mot », notait Aragon, et c'était pratiquement le dernier de l'article que je citais: « Ce mot après quoi on ne peut presque en écrire aucun autre. »

Situant l'énigme de sa parole entre réel et fiction, en ce lieu de vertige placé à la jointure exacte où se rencontrent au-dessus d'un vide impossible à combler une littérature de la représentation et une littérature de la simulation, Aragon est bien moderne. C'est nous qui ne le sommes pas: déjà plus, pas encore. Il nous reste un effort à faire. S'il doit exister, l'avenir de la littérature – que chaque texte invente encore et encore à son tour – aura la forme de cet effort.

Le marrane de sa propre jeunesse.

Notes sur Aragon au début des années cinquante

Jean-Baptiste Para, revue *Europe*

On célébra en 1957 le centenaire des *Fleurs du mal* et pour la circonstance Aragon publia dans *Les Lettres françaises* un texte qui emprunte son titre à un vers de Baudelaire : « Des plaisirs plus aigus que la glace ou le fer ». Aragon y fait d'emblée l'aveu d'une ambivalence assez vive de ses dispositions intellectuelles et affectives à l'égard de Baudelaire :

« Il n'y a pas de poète qui soulève plus de passion que Baudelaire. On ne peut en parler, on n'en peut rien dire que cela n'offense quelqu'un. J'ai toujours eu pour lui des sentiments extrêmes. Il y a eu des années où je n'aurais pas souffert un mot de critique le touchant. Il y a eu des mois où je ne pouvais en lire une ligne sans révolte, comme excédé d'une maîtresse on lui trouve mille vulgarités là où l'on ne voyait, la veille encore, que perfection. »

En évoquant ce mouvement de bascule, ce flux et ce reflux, Aragon semble désigner en sous-main les remous inapaisés du sentiment qu'il inspire lui aussi à son lecteur. À cet égard, la première moitié des années cinquante est assurément la période où le tangage est le plus fort. Dans certains vers, certains discours, l'ineptie déferle en paquets de houle et l'on est alors sur le point de lâcher prise, d'en finir avec cette humiliation, de planter là Aragon et d'aller voir ailleurs. Je ne citerai que ces vers sulpiciens dans *Les Yeux et la Mémoire* :

« Salut à toi Parti ma famille nouvelle
Salut à toi Parti mon père désormais
J'entre dans ta demeure où la lumière est belle
Comme un matin de Premier Mai »

Ce qui est toutefois troublant, et oblige malgré tout à rester à l'écoute, c'est que l'atroce aveuglement, chez Aragon, ne semble pas altérer, dans une autre région de sa conscience, une lucidité qui s'applique au moment présent et devient de surcroît prémonition de l'avenir. Après avoir écrit les vers déplorables que j'ai cités, Aragon ne les rature pas. Au demeurant, on doit lui reconnaître le mérite de toujours laisser en vue les « tâches de sang intellectuelles ». Il n'efface donc pas ces vers, mais laisse pousser auprès d'eux l'aigre fleur du doute :

« C'est possible après tout qu'à parler politique
Sur le rythme royal du vers alexandrin
Le poème se meure et tout soit rhétorique
Dans le langage souverain

C'est possible après tout que j'aie perdu le sens
Qu'au soleil comparer le Parti soit dément
Qu'il y ait de ma part simplement indécence
À donner ça pour argument »

Un peu plus loin, Aragon va élargir et creuser cette première fissure. Tel un Tirésias aveugle et devin, il anticipe en trois vers ce qui sera l'une des

45

Le marrane
de sa propre jeunesse.
Notes sur Aragon
au début des années
cinquante
par Jean-Baptiste Para

lignes de force de son œuvre à venir, du *Roman inachevé* à *La Valse aux adieux*:

« Assez tôt tu verras tes rêves mis à sac
Et pêle-mêle avec le hareng et la caque
Tout ce qui te fut cher à quoi ton âme a cru »

Je ne crois pas que l'on puisse parler de palinodie. Ce qui se donne à voir rétrospectivement dans le parcours d'Aragon, c'est plutôt la dialectique déchirante de l'utopie et du désenchantement. Comme le disait Ernst Bloch, « on a cloué le drapeau de l'espérance au mât d'un navire en perdition ». Des hommes, parmi les meilleurs du siècle, furent membre d'équipage sur ce vaisseau qui a sombré. Et Aragon fut de ceux-là. Aujourd'hui, selon une opinion largement répandue, on s'accorde à dire qu'à l'âge de l'utopie a succédé l'ère du désenchantement. Une telle vision des choses, avec ses airs d'irréfutable évidence, risque cependant de nous coincer dans de nouvelles ornières. Peut-être un autre point de vue est-il possible, et l'on pourrait relire et méditer le parcours d'Aragon sous cet angle-là. Selon cette approche, qui nous est suggérée par un essai récent de Claudio Magris, utopie et désenchantement ne doivent plus être assignés à une succession chronologique. Notre tâche humaine consiste au contraire à les faire cheminer ensemble, comme cheminaient jadis Don Quichotte et Sancho Pança. Le désenchantement, nous dit Claudio Magris, est une forme d'ironie qui protège l'utopie en la retenant de s'abîmer dans de funestes illusions. Inversement, l'utopie a le pouvoir de tenir le désenchantement à l'abri du cynisme désabusé et du nihilisme.

Permettez-moi maintenant de tourner bride pour revenir au début des années cinquante et formuler quelques remarques ou hypothèses sur ce que le programme de ces rencontres appelle « les choix classiques voire conservateurs d'Aragon » à cette époque-là. Ce que recouvre cet énoncé, c'est tout un faisceau d'éléments où font saillie le souci affirmé d'une poésie nationale, un vif engouement pour le sonnet et une défense du réalisme qui présente la particularité d'être assez élastique sous le masque de la rigidité dogmatique. C'est aussi, et peut-être surtout, « la grande tentation de la tradition renouée », pour reprendre une formule d'Aragon dans un texte écrit en novembre 1953 pour le premier anniversaire de la mort d'Éluard. Il y aurait beaucoup à dire sur tous ces sujets, qu'il me faut fatalement effleurer de façon furtive, sinon cavalière.

Il me semble que pour mieux comprendre les visées d'Aragon, on pourrait introduire dans la réflexion la notion de *narodnost*: le mot russe qui désigne cette notion a pour racine *narod*, le peuple. La *narodnost* est un concept essentiel en Russie dès l'époque de Pouchkine. C'est une manière pour l'écrivain, pour son œuvre, d'être au centre de la vie du peuple, d'être en quelque sorte l'émanation de sa vie même et de ses aspirations. Kireïevski écrivait en 1828: « Il faut être quasiment élevé au centre de la vie de son peuple, partager les espoirs de sa patrie, ses aspirations, sa passion, bref, il faut vivre de la vie de son peuple et l'exprimer involontairement en s'exprimant soi-même. » Je crois percevoir quelque chose de cette ambition chez Aragon, par exemple quand il dit aspirer « à l'alliance de la pensée

46

Le marrane
de sa propre jeunesse.
Notes sur Aragon
au début des années
cinquante
par Jean-Baptiste Para

et du chant, de la tradition et de l'invention, du haut jeu poétique et du ton populaire ».

Il écrit cela en 1954, dans le cadre d'une véritable « défense et illustration » du sonnet dont le prétexte lui est fourni par la parution d'un livre de Guillevic. Qu'Aragn s'entiche alors du sonnet, jusqu'à parler de Clément Marot et de Meslin de Saint-Gelais à la tribune du XIII^e congrès du Parti communiste, voilà qui ne manque pas de sel et qui pourrait en outre passer pour « un choix classique, voire conservateur ». Mais les choses sont plus complexes, car d'une part Aragn tient des propos d'un réel intérêt sur le sonnet conçu comme « machine à penser », et d'autre part il s'abstient quant à lui de mouliner sans fin des sonnets. L'un de ses plus beaux poèmes écrits en cette année 1954 – l'un de ses plus beaux poèmes *tout court* – est celui qu'il donne au lendemain de la mort de Colette, et qui n'a rien à voir avec le sonnet, et apparemment très peu d'accointances avec « l'art de parti » dont il s'est fait le héraut deux mois plus tôt au Congrès d'Ivry. Je voudrais citer quelques strophes de ce poème, qui à lui seul m'oblige à ne pas tourner le dos à l'Aragn de ce temps-là :

« Lorsque je l'ai connue elle avait l'air d'un faune
Encore il m'en souvient au boulevard Suchet
Il en restait sa voix de syrinx où perchait
Avec toutes les variations d'un Beaune
Le roulement des r comme un vin dans le chais
...
Nous ne la suivrons plus par les secrets méandres
Où seule et vainement elle eut un long accès
L'allée est solitaire où Colette passait
Dans le vent retombé toute poussière est cendre
Une aile va manquer au murmure français

Adieu reine des prés adieu l'enchanteresse
Qui fit d'aimer ta loi ton souffle et ton credo
À ta fenêtre encore il palpite un rideau
La nuit d'août est pleine encore de caresses
Claudine vit encore ô fille de Sido »

Je ferai encore une remarque ponctuelle à propos de la défense du sonnet par Aragn, avant d'esquisser des considérations plus générales. Dans son plaidoyer, Aragn en vient à parler de Mallarmé et il note alors : « Même en en faisant un "monument d'absence", [Mallarmé] fut le mainteneur du sonnet, et, d'autre part, lui, le poète du *Coup de dés*, fût-ce pour les circonstances les plus futiles, de l'éventail à l'adresse rimée, il a été aussi *dans leur principe* le mainteneur des *poésies de circonstance*. » Ça n'a l'air de rien, mais Aragn anticipe ici notre regard actuel sur Mallarmé, poète dont on aura longtemps retenu une part exclusive de l'œuvre, celle qui est placée sous le signe superlatif du Livre, de la grande aventure du vide, de la nuit et de la contemplation des essences, en faisant l'impasse sur son engagement dans la plus grande quotidienneté et son souci de « l'acte magnifique de vivre ». Nous considérons aujourd'hui Mallarmé sous un jour plus complet, plus

47

Le marrane
de sa propre jeunesse.
Notes sur Aragn
au début des années
cinquante
par Jean-Baptiste Para

complexe aussi sans doute, et ce regard nouveau, force est de constater qu'Aragon l'a ébauché avant nous.

Au-delà de ce point de détail, somme toute anecdotique, la grande question qui se pose est celle du rapport entre la tradition et l'invention. Au début des années cinquante, Aragon semble mettre théoriquement l'accent sur la tradition, mais ce qui se prépare souterrainement dans la pratique, c'est un nouvel élan de l'invention, et déjà l'on sent sourdre la voix qui trouvera son plein essor dans *Le Roman inachevé*. En vérité, à la faveur de la question du sonnet, Aragon porte un regard rétrospectif sur la poésie française, et cette rétrospection ouvre secrètement la voie à celle, plus douloureuse, qui concernera bientôt sa propre vie.

Chez Aragon, comme chez tout grand artiste ou poète, modernité et tradition ne sont jamais des termes inconciliables. L'art du présent ne cesse de donner sens à l'art du passé. Comme l'a dit Dominique Fourcade : « Le passé contient le moderne et c'est à nous de l'y découvrir. La quête du moderne dans le passé est l'une des tâches auxquelles nous devons nous atteler... Rien de ce qui est moderne ne peut avoir de poids ni de nouveauté si l'écrivain ou le peintre ne ramène pas à lui dans un geste brusque l'ensemble du passé... » Pour Aragon critique, pour Aragon poète, il y eut assurément une modernité de la tradition, mais il y eut aussi une tradition de la modernité, ne serait-ce que parce qu'il ne renia jamais le « bruit de source » de sa jeunesse surréaliste. On pourrait avancer l'hypothèse que même dans les années du stalinisme et du réalisme socialiste, il fut une sorte de *marrane du surréalisme*, ou en tout cas le marrane de sa propre jeunesse, lui qui, en juin 1956, concluait par ces mots un hommage fervent à Georges Limbour :

« Ah ! il n'en manquera pas de son côté et moi du mien... des gens, pour n'y rien comprendre, et pour me reprocher d'exalter ici je ne sais quoi, l'art pour l'art, tout prêts à me tenir rigueur de cette inconséquence avec moi-même. Laissez-moi la paix : aucun fleuve, chargé de villes, charriant les chalands et les bois des forêts, aucun Rhône, aucune Tamise, portant l'espoir des hommes vers la mer, ne peut rivaliser avec le bruit de la source, avec ce chant ici comparable d'être le premier, la naissance, le départ... Et dans les années vingt, nous entendîmes ce chant-là sourdre de la jeunesse, ce chant-là que je vous prie d'écouter, fussiez-vous me maudire ou me rire au nez. »

48

Le marrane
de sa propre jeunesse.
Notes sur Aragon
au début des années
cinquante
par Jean-Baptiste Para

Bibliographie

ARAGON, Louis, *L'Œuvre poétique*, tome V, Paris, Livre club Diderot/Messidor, 1990.

MAGRIS, Claudio, *Utopie et désenchantement*, traduit de l'italien par Jean & Marie-Noëlle PASTUREAU, Paris, L'Arpenteur/Gallimard, 2001.

Il n'y avait pas de rupture

Jean Ristat, écrivain

À 16 ou 17 ans, avant de le rencontrer, j'avais sans doute très peu lu Aragon. Je n'étais pas un bon lecteur de son œuvre et je le considérais comme un ringard parce qu'il y avait des textes que je ne connaissais pas encore. Lisant les surréalistes, Aragon me semblait figé dans un passé ou un retour au passé. Après ma première rencontre avec Aragon, les choses ont changé. C'était en 1965 et c'est vraiment à ce moment-là que j'ai commencé à le lire. Depuis, je n'ai jamais cessé. C'est en le lisant, en l'écoutant, en vivant avec lui que j'ai commencé à comprendre deux ou trois choses et que j'ai commencé à changer mon rapport un peu automatique, systématique – comme on endosse un habit à la mode –, à la modernité. Par exemple, lorsque Aragon, un soir, me dit : « Je vais te lire Musset », je ricane bêtement. Il insiste. Il sort *Namouna* et le lit en entier. Et finalement, cela m'émeut, je trouve que c'est tout à fait intéressant. Il me demande si cela me plaît et je réponds qu'en effet ce n'est pas mal du tout. Alors, nous recommençons. Il me l'a lu une seconde fois. Moi, dans les années soixante-dix, j'étais totalement honteux d'aimer la littérature du passé. J'ai avoué à Roland Barthes que j'aimais Lamartine comme si c'était une chose inavouable. Aragon m'aura enseigné toute sa vie ce rapport à la littérature du passé, donc à la tradition. C'est pourquoi c'est avec un certain sourire que j'entends les discours que l'on peut tenir sur la poésie d'Aragon et en particulier sur la poésie de guerre ou la poésie des années cinquante ou sur la question du sonnet. Viendrait-il à l'idée de quelqu'un de reprocher, par exemple à Cummings, d'écrire dans une partie de sa poésie des sonnets déguisés ? Viendrait-il à quelqu'un l'idée de dénoncer chez Ezra Pound son rapport à toute la littérature universelle, de la littérature chinoise en passant par la littérature des troubadours ? Comme si l'on ne savait pas, pour parler rapidement, qu'il n'y a d'écriture que lorsqu'on se réapproprie les écritures du passé.

Donc, l'Aragon que je rencontre en 1965, c'est un Aragon qui est évidemment une image légendaire, mais c'est un jeune homme qui paraît complètement dépassé, complètement figé au jeune homme que je suis alors, lecteur habituel de Ponge, Michaux, René Char.

Je voudrais ajouter que j'ai été frappé par les interventions de Philippe Forest et de Jean-Baptiste Para. Au fond, tout cela est très lourd à manier. Philippe Forest a parlé principalement du roman, en ne citant guère d'ailleurs *Théâtre/Roman*. Quant à Jean-Baptiste Para, il a mis l'accent sur la poésie d'Aragon mais sur une certaine poésie d'Aragon, qui est la poésie réputée traditionnelle ou la poésie des années cinquante alors que, sans parler de la poésie surréaliste que l'on connaît encore mal, il y a un mouvement dans la poésie d'Aragon qui dépasse de bien loin la poésie des années cinquante.

Alors, je le dis, j'en ai un peu assez que l'on revienne sans arrêt sur cette histoire de la poétique d'Aragon des années cinquante. Que fait-on de tout ce qui suit ? Des *Chambres*, du *Fou d'Elsa*, des poèmes qui sont dans *Théâtre/Roman*, etc. ? Que fait-on de cet extraordinaire mouvement de remise en question perpétuelle des formes poétiques chez Aragon, mouvement qui n'existe que parce que justement Aragon est un des meilleurs connaisseurs de notre littérature française ? C'est le travail d'un homme qui possédait admirablement toute la tradition et toutes les techniques de notre langue poétique. Il faudrait peut-être sortir un peu de ces manières de classer

49

Titre de l'intervention
par Jean Ristat

Aragon, sinon nous n'en sortirions pas. Moderne? Pas moderne? Stalinien? Pas stalinien? Ringard? Pas ringard? Voilà en ce qui concerne ma réaction aux précédentes interventions.

Très vite, à partir de 1965, j'ai travaillé avec Aragon et collaboré à son journal *Les Lettres françaises*. En même temps, je fréquentais les avant-gardes de l'époque, en particulier Sollers et Tel Quel et je suis devenu, en quelque sorte, sur les dernières années du journal, le porte-parole de l'avant-garde telquelienne, que ce soit dans *Les Lettres françaises* ou dans *La Gazette de Lausanne*. Avec les encouragements d'Aragon. Il est d'une attention extraordinaire à tout ce qui se crée de ce côté-là, à tout ce qui se cherche, à tout ce qui se dit. Pour preuve, le magnifique texte qu'il a consacré à Lautréamont et qui va être à l'origine de ce *Lautréamont et nous*, monument critique dans l'œuvre d'Aragon. Lorsque je traitais des contemporains, j'écrivais beaucoup dans la presse, j'ai réalisé beaucoup d'entretiens avec mes amis de l'époque et c'est Aragon qui m'a conseillé de réunir tout cela. C'est ainsi que le livre est né.

Pour répondre à la question de la modernité d'Aragon, je dirai que pour moi, il n'y avait pas d'oppositions entre nos contemporains et Aragon, et en particulier l'Aragon de *Théâtre/Roman*. Peut-être y a-t-il là pour moi une façon de m'opposer, en tout cas de ne pas être dans l'idéologie des années soixante-dix qui étaient celles de la rupture. Pour moi, il n'y avait pas de rupture. J'étais dans un travail critique de réappropriation, d'assimilation du passé, des grandes figures du passé. En ce qui concerne Aragon, je pense que le problème de la rupture est un problème important. Peut-être même pourrait-on y voir la question principale qui est la question du rapport au père; et, à ce moment-là, Aragon a la figure du père détesté et haï, du père auquel on s'oppose, du père qui fascine et qui irrite. C'est tout le jeu avec Aragon, en particulier le jeu entre Philippe Sollers et Aragon. Je n'envisage pas les choses de cette façon-là.

En ce qui me concerne, avec Aragon, je me retrouve toujours dans une situation extrêmement difficile. Par exemple, ici-même, je ne sais pas comment me situer. Je suis ici comme exécuteur testamentaire d'Aragon, qui salue la tenue d'un colloque à Beaubourg, dont je suis particulièrement heureux; je suis là aussi comme témoin principal des dernières années de la vie d'Aragon, mais je suis aussi là comme écrivain. J'essaie de tout faire tenir ensemble, pas forcément de tout accorder, cela ne m'intéresse pas. Je disais donc que l'Aragon des contemporains, c'est l'Aragon de *Théâtre/Roman*. C'est l'Aragon avec lequel j'ai un rapport de vie et d'écriture qui fait que nos vies et nos travaux, à ce moment-là, commencent à se mêler étroitement, et ce qui m'intéresse encore aujourd'hui – et c'est la raison pour laquelle je n'interviendrai pas davantage –, c'est l'aventure d'Aragon et de moi-même qui est dans *Théâtre/Roman*, et dans un de mes livres, *Lord B*, et qu'Aragon m'a un peu incité à continuer lorsqu'il m'a laissé, avant de mourir, un certain nombre de manuscrits de *Théâtre/Roman*, son dernier livre. Des manuscrits qu'il a détachés pour moi et auxquels il a donné un titre et une conclusion. Cela m'amène à réfléchir sur ce choix qu'il a fait pour moi et auquel je ne peux pas ne pas répondre. Mon rapport avec Aragon est de cette nature-là, au point que c'est ce que j'écris en ce

moment. J'avais oublié ces pages et, d'un seul coup, elles me reviennent et donc je me coltine, je m'affronte au texte même d'Aragon et en même temps à la perversité et à l'étrange rapport en miroir qu'il a instauré entre nous : le vieux et le jeune, la tradition et la « modernité ». Je n'en suis pas sorti, je m'y suis attelé. Je n'en sortirai sans doute jamais car ce que j'ai à faire maintenant, c'est d'écrire tout cela. Voilà donc comment se joue pour moi ce rapport à la modernité.

51

Titre de l'intervention
par Jean Ristat

La tragédie politique

Daniel Bournoux, directeur de l'édition *Pléiade* des romans d'Aragon

Je commencerai par une anecdote qui m'a donné à réfléchir sur le sujet d'aujourd'hui : le projet par Larousse d'un volume collectif, *Le Siècle rebelle*, devant inclure les figures et les mouvements représentatifs de la révolte au cours du siècle écoulé, j'avais été pressenti pour rédiger, en marge des articles *dada*, ou *surréalisme* (*communisme* figurant avec la précision « anti-bolchevique ») une entrée de quelques feuillets sur Aragon. Mon court article, remis et d'abord accepté, fut finalement refusé au motif que ni comme créateur ni comme intellectuel ou emblème politique, Aragon ne pouvait prendre rang dans cette galerie des grands insurgés (où figurent sans problème Debord, Foucault ou Dominique de Roux. L'ouvrage vient de paraître en petit format, orné de la bande « La Révolte en poche »).

Si, pour reprendre le titre d'un entretien entre Régis Debray et Jean Ziegler, « L'important est de ne pas se rendre », demandons-nous ici dans quelle mesure Aragon s'est rendu, et de quelle manière.

Un spectre a hanté le xx^e siècle, *le totalitarisme*, par rapport auquel les écrivains auront diversement résisté : Sartre, Camus, Malraux ont pu croiser ou côtoyer le Parti communiste, sans lui demeurer cinquante-cinq ans fidèles (entré au Parti en 1927, Aragon meurt en 1982 avec sa carte). L'explication psychologique de son cas par le besoin de croire ou le désir de famille, les attendus moralisateurs (on dénonce sa veulerie, sa lâcheté incapable du beau geste de rompre...), dispensent à bon compte d'une analyse historique ou médiologique (celle qui prend en compte les contraintes d'un milieu et d'une organisation) un peu fouillée. La fidélité d'Aragon s'éclaire, en revanche, par la logique de l'efficacité symbolique, autrement dit par la question de savoir comment faire de l'idée une force ; il s'est accroché toute sa vie à cette évidence, proprement médiologique, qu'un intellectuel – c'est-à-dire un homme qui se propose par ses idées d'influencer ses contemporains, et de proche en proche le cours de l'Histoire – ne peut être qu'organique. Assez ironiquement, notre époque pense facilement le contraire, en saluant comme grands intellectuels des don Quichotte ou des prophètes désarmés prêchant dans le désert. L'écrivain, pour nous, se détache par son isolement, alors qu'Aragon aura sans cesse dénoncé ce « monstre ébouriffé » de l'individualisme, où il voit aussi une espèce d'« analphabétisme social¹ ». Lui-même aura compliqué son énonciation en se voulant solidaire du Parti, et jusqu'à un certain point porte-parole ; il convient d'évaluer ses textes selon ces intraitables circonstances.

Aragon s'est risqué jusqu'en des parages que ses confrères écrivains ne fréquentent guère : le Comité central, ou la direction de grands journaux. Il a fait deux guerres, sans compter la guerre froide. Et il a vécu comme acteur et témoin la terrible schizophrénie des années cinquante. Comment en juger aujourd'hui ? Il a certes commis, chemin faisant, quelques pages navrantes qu'il est facile (on cite toujours les mêmes) de lui jeter à la figure. Mais sa vigilance, et sa paradoxale lucidité, l'ont aussi poussé à se corriger sans cesse et à se critiquer, d'où son *mouvement perpétuel*, et le considérable appareil de ses préfaces, essais, annotations voire « réécritures ». Même s'il goûtait peu l'autocritique – « Je ne me donnerai pas les gants de cette boîte devant le miroir » – une forme de critique chemine cependant, que le mélange des genres infiltre partout, dans les essais, les poèmes, les romans...

52

La tragédie politique
par Daniel Bournoux

L'arabesque de la révolte

La première énigme est, bien sûr, de comprendre comment le dadaïste ou le surréaliste pur et dur s'accommoder du communisme stalinien et de l'ordre moral du PCF; comment *un homme comme lui*, l'auteur du *Libertinage*, du *Con d'Irène*, a-t-il pu devenir le scout moscoutaire des années cinquante?

La réponse que fit Elsa à Paulhan, au seuil de la guerre, mérite d'être méditée: « Aragon est bien plus libre que vous ne le pensez². » Un homme libre en effet – comme Barrès dont sa trajectoire le rapproche. Nous savons qu'il y eut un procès Barrès, où lui-même tint le rôle de la défense. Au procès d'Aragon, quels écrivains de génie comparaitront pour l'accuser ou le défendre? Mais avant de juger et pour mieux comprendre, il convient d'en repasser par l'Histoire et de rappeler ces fameuses circonstances dont l'approche psychologique facilement se défait.

Questions en vrac: pourquoi la colère, la révolte, débouchent-elles sur une pareille soumission? Comment la lucidité, l'extrême acuité critique et la voyance peuvent-elles rendre bigleux – mais Aragon n'était pas aveugle, il « savait ». Fut-il un tueur? On lit sous sa plume quelques appels au meurtre, et des pages d'un sadisme complaisant. Mais tant d'autres pages expriment une désarmante tendresse, un altruisme fou, un masochisme aussi ou une macération sacrificielle, dans le goût des retables espagnols exhibant la Passion... Dans le rêve d'Aragon, on trouve Alice au miroir et l'étoile rouge (rouge sang). Dans ses cauchemars passe l'homme qui doute de sa foi (saisissante agonie de l'abbé Blomet) et l'homme qui oppose au doute le couperet tranchant de ses certitudes. De même, en amour, il faut prendre ensemble le troubadour sublime et la femelle pantelante dont parlait Julia Kristeva, Alfred et, ou avec, Anthoine, Armand avec Edmond, Aragon et Castille ou la Castafiore, ajouteront certains pour faire bon poids.

Il est facile sur ce chemin d'ironiser, de dénigrer, moins aisé de remettre en perspective et de chercher à comprendre. Facile d'en faire une comédie à grand renfort de masques et de mentir-vrai, en oubliant la tragédie – toutes deux également présentes, et parfois enchevêtrées. Nous voici comme Œdipe confronté à l'énigme du sphinx ou de la sphinge au chant envoûtant.

La tragédie

Selon sa définition classique – d'Aristote repris par Corneille –, la tragédie ne consiste pas dans le combat physique extérieur, aussi cruel soit-il; les adversaires tragiques ne sont pas étrangers l'un à l'autre mais proches, voire intimes: la tragédie c'est Rodrigue contraint d'affronter le père de Chimène, les Curiaces face aux Horaces ou – comble de la boucle tragique et des cercles du sang – Œdipe poursuivant un assassin qui se révèle être lui-même. Le sujet tragique s'affronte aux siens, et à soi. C'est le cas par excellence du narrateur de *La Mise à mort* (1965), chef-d'œuvre d'autofiction baroque, biaisée, labyrinthique (un labyrinthe dont l'architecte serait aussi le Minotaure).

Le tragique combat contre les siens est difficile, tortueux, par définition peu visible et particulièrement douloureux. Il semble intéressant d'en suivre les affleurements ou les pics traumatiques dans l'histoire d'Aragon, et d'en montrer la contrepartie littéraire ou ce que l'œuvre en retire; de comprendre comment, à partir du *Roman inachevé* particulièrement, ce malheur s'in-

tège à l'œuvre romanesque et poétique pour devenir son moteur ou son aliment : par quelle alchimie le malheur politique et le malheur d'aimer auront paradoxalement nourri un très vif bonheur d'écrire.

Étapes, repères

Repartons de *Persécuté persécuteur* pour deux textes au moins, qu'on oppose souvent à leur auteur, « Front rouge » – « Ce poème que je déteste » comme dit l'*Œuvre poétique* – et « Prélude au temps des cerises », qui relèvent tous deux de l'Agit-Prop, de l'exaltation chauffée au rouge et de la surenchère, mais qui paraissent, ne l'oublions pas, sous le label des Éditions surréalistes (1931) :

« Feu sur Léon Blum
Feu sur Boncour Frossart Déat
Feu sur les ours savants de la social-démocratie [...]
L'éclat des fusillades ajoute au paysage
une gaieté jusqu'alors inconnue
Ce sont des ingénieurs des médecins qu'on exécute
Mort à ceux qui mettent en danger les conquêtes d'Octobre
Mort aux saboteurs du Plan Quinquennal [...]
Les yeux bleus de la Révolution
brillent d'une cruauté nécessaire
SSSR SSSR SSSR SSSR »

ou encore

« J'appelle la Terreur du fond de mes poumons [...]
Vive le Guépéou véritable image de la grandeur matérialiste [...]
Vive le Guépéou contre le pape et les poux [...] »

ou, dans un registre moins frénétique,

« C'est rue La Fayette au cent-vingt
Qu'à l'assaut des patrons résiste
Le vaillant parti communiste
Qui défend ton père et ton pain³ »

On ne comprend pas ces textes si l'on refuse de voir à quel point, accompagnant en 1930 Elsa en URSS à la suite du suicide de Maïakovski, Aragon contracte avec ce pays un roman d'amour, ou comment ces voyages, suivis de longs séjours, l'auront fait basculer « de l'autre côté du monde ».

Version correspondance, cela donne par exemple des lettres à Georges Sadoul, de novembre 1934, dont j'ai pu acquérir récemment les manuscrits, et qui montrent une exaltation et une fierté peu communes devant les progrès réalisés par la Révolution :

« D'abord, vous ne reconnaîtriez plus Moscou : larges avenues, gratte-ciels, plus de ville chinoise, déjà GIKHL se trouve sur la célèbre Loubianka par un tour de baguette et alors nous ne parlons pas

de l'abondance de tout dans les magasins: l'ancien Monab ouvert au public sous le nom de Gastronom, dépasse en splendeur tous les Félix Potin du monde. Il y a de grands cafés, et des petits, très élégants, où on joue du phono et boit du vrai café, des liqueurs, etc. Et j'en passe. »
(Lettre du 18 novembre.)

ou encore :

« Ici tout va de mieux en mieux. Aujourd'hui est annoncée officiellement la suppression de la carte de pain, et cela au moment où Hitler l'instaure en Allemagne. Les cafés se multiplient, et pas des cafés comme tu en as connu un ou deux en 1930: des cafés occidentaux, très élégants. On ouvre ces jours-ci 14 nouveaux restaurants tout à fait chic. Nous dînons tous les jours au Savoy qui a un restaurant à 10 roubles tout à fait admirable. »
(30 novembre.)

Version lyrique, il faut citer un étrange poème d'érotisation de l'URSS, dans lequel Elsa (appelée en russe Ella) et SSSR sont décrites dans les mêmes termes: « Elle rêve Elle dort Elle respire [...] Son nom met à mes lèvres la caresse/De quatre lettres le mystère/De quatre lettres Elle a/Quatre lettres à son nom d'amoureuse⁴ [...] »

Version historique autobiographique, on s'en remettra au témoignage capital du *Roman inachevé*:

« J'ai connu les entassements entre des murs jamais repeints
J'ai connu les appartements qu'on partage comme une faim
Comme un quignon de pain trouvé l'angine atroce des couloirs [...]
Pourtant c'est dans ces heures-là cette crudité d'éclairage
Je ne m'explique aucunement comment s'est produit ce mirage
Que j'ai pour la première fois senti sur moi des yeux humains
Frémi des mots que prononçaient des inconnus sur mon
chemin⁵ [...] »

Sur cette époque d'une solidarité éperdue avec l'URSS, il faudrait citer trop de pages, notamment et rétrospectivement, dans le conte « Murmure⁶ », « J'entraîs dans la féerie aux mains nues [...] ». Affaire de famille (Lili, Elsa), roman d'amour et mue identitaire: cette insertion soviétique d'Aragon consolide sa situation d'abord précaire dans le PCF; sur le plan littéraire, il rêve d'importer sur la scène française le réalisme socialiste, et de devenir poétiquement un nouveau Maïakovski. La montée des fascismes en Europe ne fait pas peu pour renforcer cette adhésion ou ce *collage* enthousiaste, selon une logique qui annonce celle de la guerre froide.

Trois alertes, au cours de ces années trente, se trouvent successivement surmontées:

– l'arrestation, la longue torture et l'exécution de son « beau-frère » Primakov (1936-1937); Aragon et Elsa quittent l'URSS le 1^{er} septembre 1936, accablés par ces événements incompréhensibles et en se promettant de ne

plus y retourner (ils n'y reviendront, de fait, qu'après la guerre). Mais la terreur est telle que Lili elle-même, passible de déportation ou d'exécution comme femme de traître, doute de l'innocence de son compagnon ; il faut lire les pages de l'*Œuvre poétique* VI et VII, où Aragon revient sur les signes annonciateurs qu'il refusait d'abord d'enregistrer (« Je ne suis pas un homme politique ») ;

– en novembre 1936, Gide publie son *Retour de l'URSS*, et Aragon, qui l'avait accueilli à Moscou, fait bloc avec le Parti pour condamner hautement l'ouvrage ; il récidive en mars 1937 dans *Commune* en publiant « Vérités élémentaires », où il accable les accusés « hitléro-trozkistes » des procès de Moscou au moment, comme le remarque Lilly Marcou, où l'on torturait son beau-frère à la Loubianka. « Cela n'est pas sans honte qu'on peut relire cette "prose" -là quarante ans plus tard, quand il faut bien en reconnaître la paternité », commente amèrement l'auteur dans *Œuvre poétique* VII (page 297) ;

– le pacte germano-soviétique d'août 1939 : c'est un tremblement de terre pour les militants communistes, anti-fascistes indéfectibles contre Hitler, les seuls à s'opposer un an plus tôt aux accords de Munich. Les voici « objectivement » suspects d'intelligence avec l'ennemi aux yeux d'une droite où beaucoup attendent la défaite militaire et l'occupation hitlérienne en France pour se débarrasser des séquelles du Front populaire. Le pacte est pour cette droite une divine surprise, qu'Aragon résume par le cri prêté à Simon de Cautèle au tome I des *Communistes* : « On va enfin régler son compte à la canaille. » Non sans états d'âme sans doute, Aragon justifie pour sa part, dans quatre éditoriaux de *Ce soir*, la *realpolitik* du pacte, en conjurant Daladier et Chamberlain d'en signer d'urgence un autre avec Staline. Et la ligne qu'il adopte très tôt du communisme national, puis sa plongée en zone Sud à la suite de sa démobilisation, lui épargnent les affres d'une direction tentée en juillet 1940, à Paris, de faire réparaître légalement *L'Humanité*.

Ni les combats militaires qu'il fait en première ligne ni l'action résistante, de la *contrebande* à la *clandestinité*, ne sont tragiques au sens plus haut rappelé. Aragon se bat comme un lion et, quels que soient les dangers courus, cette époque fut peut-être l'une des plus heureuses de son existence, comme le remarque Claude Roy lors de son passage à Nice, et comme en témoigne l'extraordinaire bonheur d'écriture d'*Aurélien*. Mais la douleur de la guerre, et de la défaite-débâcle des armées françaises, passera dans les pages poignantes, et d'une ampleur inouïe, de la seconde moitié des *Communistes*. Disons par raccourci que jusqu'à l'après-guerre, où le poète reparaît auréolé d'une stature pleinement nationale, et d'où l'URSS sort en vainqueur d'Hitler, Aragon fait un parcours sans faute. Les choses vont se gâter avec la guerre froide. Lui-même avouera en 1967, dans la Postface au *Monde réel*, avoir été, au cours de la rédaction des *Communistes*, en proie à un doute affreux, et qu'il écrivait pour conjurer ce doute. Ici encore et succinctement, nous isolerons trois pics :

– en décembre 1952, à Moscou, après avoir parlé au Congrès de la Paix de Vienne, où il apprit aussi la pendaison de Slanski, de Clementis et des autres accusés du procès de Prague, Aragon s'évanouit dans sa baignoire.

« Le sang s'était arrêté de couler dans ma tête et je n'en savais rien. [...] Tout n'était que le résultat de choses niées. D'obscures raisons étrangères. Pourquoi, tout à coup, n'ai-je plus pu les supporter ? L'oubli⁷. »

Aux derniers mois du régime de Staline, la terreur d'État se déchaîne ; à Moscou, Aragon et Elsa se trouvent plongés dans la campagne antisémite et « anticosmopolite » dirigée contre des comploteurs baptisés « blouses blanches » (on accuse les médecins juifs d'avoir attenté à la vie des dirigeants). Tous deux débarquent le 30 janvier au Bourget, très affectés par ce qu'ils ont vécu : « Pierre, ce sont des nazis », confie Elsa à Pierre Daix qui les accueille dans une tourmente de neige à leur descente d'avion ;

– l'affaire du portrait de Staline éclate quelques semaines plus tard : publié dans *Les Lettres françaises* du 12 mars 1953, le dessin de Picasso soulève un tollé et une campagne de protestations dûment orchestrée par les adversaires d'Aragon, notamment Lecœur et Billoux, menacés par la nouvelle ligne anti-ouvriériste des *Lettres*, et la politique d'ouverture prônée par Thorez. On a touché à l'image-icône du Père des peuples, « l'homme que nous aimons le plus ». Cet assaut nauséabond blesse durement Aragon, en renouvelant la plaie ouverte par la soirée de témoignage des lecteurs des *Communistes* à La Grange-aux-Belles (mai 1949), et la petite phrase qu'on lui avait glissée alors : « On a eu raison de te faire confiance. » Il comprend, ou se trouve alors confirmé dans l'idée que quoi qu'il fasse, il sera toujours et depuis son enfance l'inacceptable, le gêneur, l'exclu. Or, Aragon réagit par la fuite en avant, ou la surenchère dans le service et la protestation filiale, en écrivant les vers navrants *Les Yeux et la Mémoire* qui paraît en 1954 : « Salut à toi Parti ma famille nouvelle/Salut à toi Parti mon père désormais/J'entre dans ta demeure où la lumière est belle/Comme un matin de Premier mai⁸ »

Sur le terrain de la peinture toutefois – domaine privilégié d'affirmation et de défense du réalisme socialiste aux yeux du Parti – il exécute Fougeron, et il célèbre ardemment le retour de Maurice Thorez, qui va le remettre en selle, dans un poème quelque peu ridicule (« Il revient⁹... »). Il est impossible d'évoquer ici le détail des péripéties et des luttes (affaires Lyssenko, procès Kravchenko, salons de peinture, bataille du sonnet...); Aragon mène dans ces dernières un combat difficile contre l'ouvriérisme, mais aussi contre le lâcher-tout du vers libre ou de l'abstraction ; sur le front politique, il avance sans rompre, en évaluant chaque fois jusqu'où aller, selon une tactique retorse et pour des compromis peu glorieux ;

– 1956 enfin, apporte le double traumatisme du « rapport attribué à Krouchtchev » (connu par sa publication dans *Le Monde* du 6 juin), et de l'écrasement par les chars soviétiques d'une insurrection populaire à Budapest en octobre-novembre. « Vint mil neuf cent cinquante-six comme un poignard sur mes paupières¹⁰ » : les vers constamment admirables du *Roman inachevé*, paru en novembre, n'enregistrent que la moitié de cette année terrible – mais le traitement poétique du trauma mérite notre attention, si l'on songe que ce chef-d'œuvre du chant annonce de fait la « troisième période ». Cet ouvrage, particulièrement documenté par le colloque d'Aix « Aragon 1956 », constitue un gisement inépuisable pour étudier le génie de son auteur ; les éléments autocritiques y affleurent souvent, et la nostalgie renverse plusieurs hiérarchies : Nancy Cunard s'y trouve plus chantée qu'Elsa (qui en concevait quelque jalousie), le surréalisme y est distingué et célébré en d'admirables strophes, plus belles que les « poésies pour tout oublier » qui devraient couvrir les années de la deuxième après-

guerre, et qu’Aragon traite significativement sur le mode burlesque. Par exemple avec ce poème, « Les Fourreurs », chanté par Léo Ferré :

« C’est un sale métier que de devoir sans fin
N’étant coupeur de bourse
Bonneteur charlatan monte-en-l’air aigrefin
Vendre la peau de l’ours¹¹ »

Vendre la peau de l’URSS ? La strophe suivante écrit, à la même place, le mot *FURS*, comme pour entretenir l’homophonie ou la contrebande !

Plus tragiquement, *Le Roman inachevé* inaugure cette littérature de nœuds gordiens dans laquelle Aragon ne cessera d’exhiber ses liens, amoureux, politiques, et de montrer le drame de la pensée captive, en disant aux bons entendeurs – car les textes demeurent savamment cryptés – qu’il ne peut pas (tout) dire, qu’il se bâillonne lui-même, qu’il chante dans les flammes ou les liens (comme dit le poème « Parenthèse 56 » avec son leitmotiv : « Et le pis est qu’à tous les pas je heurte contre ce que j’aime¹² »)...

La Semaine sainte (1958) a pour grand sujet de savoir comment s’orienter dans l’Histoire à l’heure où celle-ci bafouille, se scinde ; et ce qu’on fait de ces soldats (ou de cet artiste jeté dans la mêlée, Théodore Géricault) qu’on promène, qu’on trahit...

Dans *Le Fou d’Elsa* (1963), l’absence d’avenir, leitmotiv du poème, ne concerne pas la seule personne physique d’un auteur âgé de soixante-cinq ans ; l’agonie de Grenade figure celle du communisme, la fin d’une utopie et d’une croyance révolutionnaires. Derrière l’exubérance sensuelle de ce qui coule et croule en avalanche, sous la broderie polychrome de ces jardins semés de fontaines et de fleurs, le texte fait surgir les pleurs, les massacres et la peur, le ruissellement des corps qu’on fouette et qu’on hache, la guerre fratricide des factions dont les conspirations précipitent la chute. *On perd un royaume* serait le grand, l’évident motif de ce poème voué à l’éloge généreux des perdants – mais qui exactement y perd quoi ? En 1963, encore intéressé à une lecture pieuse ou édulcorante de son texte, Aragon prit soin de brouiller méticuleusement cet objet de la perte. L’amour ici perdu ne peut coïncider avec la relation d’Aragon et d’Elsa, dont le nom condense par déplacement l’avenir – « L’avenir de l’homme est la femme¹³ », donc l’idéal du militant. Du militant qu’étouffe le désastre de son propre camp auquel il ne peut rien révéler, et qui imagine pour cela de substituer au fil de son poème *Elsa* pour *idéal communiste* ou *utopie d’un monde meilleur* afin de clamer son deuil, et l’étendue de la perte. Depuis *La Semaine sainte* au moins, Aragon cherche (et trouve) de bonnes métaphores pour murmurer ses doutes, et exhaler la douleur de l’espérance trahie. L’invention de Grenade dénuée, à certaines pages, un miroir d’une effrayante acuité : l’antisémitisme (« les ressemblances ici m’assaillent¹⁴ »), les sacrifices inutiles (« Je proteste je proteste/[...] Pour ce qu’on a fait de nous/[...] Pauvres gens bêtes de traits/Qu’on bafoue et mène ailleurs¹⁵ »), les procès staliniens et les camps (« Les complots étaient utiles à l’espoir, on en découvrait à tout bout de champ, pour rendre confiance par le sentiment à la fois d’avoir été trahi et celui d’être défendu¹⁶ »), et pire encore la découverte du fond criminel du peuple, quand les victimes elles-mêmes se changent en bourreau : « Même d’eux-mêmes d’eux tu ne peux rien attendre/Tu es là devant cet abîme [...] /Ô peuple égaré qu’as-tu

fait de ton frère/[...] Comment achever ma vie et ma phrase¹⁷. » Le Fou, qui voulut comme Aragon « désespérément croire¹⁸ », touche le fond de l'abîme quand il affronte la demande d'espoir des Grenadins alors que lui voit le pire: « Nous étions venus *dirent-ils* pour voir l'avenir dans ta bouche [...] À l'heure où le peuple se lève il veut des mots prêts à saigner¹⁹ »; quand il comprend que les policiers et les bourreaux eux-mêmes ont besoin du poète lyrique pour couvrir les tortures: « Le chant ne s'accommode pas qu'on mente²⁰ »; pire enfin, quand il voit chez ses propres frères la source du mal, et la dénégation, la demande d'illusion et le mensonge monter d'en bas: « Il y a des choses que je ne dis à personne Alors/Elles ne font de mal à personne Mais/Le malheur c'est/[...] Que moi ces choses je les sais²¹. » Qui parlait un peu simplement de ne pas « désespérer Billancourt »? Les pages les plus noires du *Fou d'Elsa* tressent ensemble le triple malheur d'aimer, de croire (« Ô mon torrent²² »), de chanter, et elles tracent du même mouvement la place du poète militant dans son parti. Peu de textes auront dit avec cette force et cette délicatesse l'horreur d'être communiste après, disons, le stalinisme – et comment cette horreur peut se retourner en honneur paradoxal.

La Mise à mort enfin (1965), roman métalinguistique et métapsychologique, et surtout son chapitre « Murmure » avec ses deux rêves, de l'avenir (p. 235-236)/de la mort (p. 244/246), mettent en scène les mécanismes d'une défense psychotique (*folie* est son dernier mot), en nous montrant les étapes de l'aveuglement simple (enterrement de Gorki), de la dénégation, de l'aveu pathétique enfin quand il est trop tard. Ainsi ce discours, placé dans la bouche de son reflet Johann-Friedrich Struensee, médecin et réformateur danois du XVIII^e siècle:

« [...] j'apprendrai, je désapprendrai cette vie où j'ai vécu sans savoir que le Roi était fou, qu'il avait besoin de moi, si médiocre médecin que je fusse, et que j'aurai passé dans la lumière de mes yeux comme un aveugle, sans rien comprendre, à tout donnant figure de mes songes [...] cet aveuglement des yeux qui voient sans voir et, quand je me serais enivré de tous les philosophes, quand j'aurais lu Rousseau jusqu'au lieu de ma mort [...]»²³. »

Au comble de la forclusion du versant criminel de l'Histoire, Aragon met en scène le duel fratricide des doubles comme pour dire par la bouche d'Alfred: « C'est pas moi le coupable, c'est l'autre (Anthoine) »... Tout ce roman peut se lire comme une tentative désespérée de mise à plat critique de la foi et de son démenti par les faits, ou encore des mécanismes immunologiques de défense par lesquels le croyant ou le militant refuse l'évidence qui l'accable. Le sujet de la narration est devenu son propre adversaire; nous retrouvons la configuration-Œdipe (qui donne son titre au « Troisième conte de la chemise rouge »), paroxysme et modèle par excellence de l'action/passion tragique.

Pour conclure ?

Pour conclure au plus bref sur des questions qu'il faudrait développer en avançant une foule de précisions historiques et textuelles impossibles à proposer ici, demandons-nous comment Aragon lui-même a recadré son drame, donc

son image ou son identité. Elsa et Louis s'inquiètent en effet à juste titre, à partir des années cinquante, de l'image qu'ils vont léguer à la postérité : « [...] ce n'est pas nous les faux-monnayeurs, mais nous avons tout de même mis les fausses pièces en circulation, par ignorance. Nous avons été bien naïfs, nous aussi... », écrit (un peu tard?) Elsa à sa sœur Lili, sous le coup de la lecture qu'elle vient de faire d'*Une journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Soljenitsyne²⁴. Comment sortir la tête haute de cette épouvantable Histoire? Plusieurs issues se distinguent au fil des dernières œuvres :

– la distinction, durement posée en 1957 dans un texte de la revue *Europe* d'hommage à Jean-Richard Bloch²⁵, entre la *morale de l'honneur* et celle de la simple *conscience*. L'esprit de corps, ou de sacrifice, ou de responsabilité, conduit à écraser sa conscience au nom de plus grand que soi; la morale de la conscience, argumente en revanche Aragon, demeure individualiste. Exemple parmi d'autres de cette alternative: Géricault, parce qu'il porte (un peu par hasard) l'uniforme des mousquetaires gris, choisit en mars 1815 d'accompagner le Roi quittant les Tuileries, et il fait ainsi par honneur le choix d'un certain déshonneur. Le mensonge et le *mentir-vrai* théorisé-illustré en 1964 dans le conte qui porte ce titre, entreraient dans ce cadre: c'est par ménagement de sa famille que Pierre, qu'on appelle aussi Jacques, est amené à mentir, pour coller au mensonge ou au scénario dominant. La force des liens excuse, voire impose dans certaines circonstances le mensonge. À cet égard, le « Parti-famille-nouvelle » chanté par le poète reproduit assez bien cette famille passablement truquée que lui-même avait eue;

– le retour du religieux, et la mise en scène christique de soi qui infiltrent puis envahissent les textes d'Aragon à partir de *Les Yeux et la Mémoire*, s'alimentent à cet esprit de sacrifice, et constituent l'un des destins de la croyance ou de la foi. Il faudrait détailler cette religion doloriste et tragique d'Aragon, fertile en scènes masochistes – comme si, du fond de la souffrance ou par son excès, il devait atteindre à une forme de rédemption;

– l'invocation de l'amour, aveugle et fou comme chacun sait, omniprésent dans les textes et les choix d'Aragon (quand il se vante par exemple d'avoir « appris à aimer²⁶ » une femme, un livre, une patrie ou le Parti), peut servir aussi à laver plus blanc. Il faudrait rappeler sur ce point, documents à l'appui, combien le stalinisme et le culte de ses chefs en France furent une histoire d'amour; rappeler aussi, après tant de témoins (notamment Edgar Morin dans *Autocritique*), que le communisme aura désigné au cours du siècle xx le foyer des passions les plus brûlantes, celles pour lesquelles tant d'hommes et de femmes acceptèrent de se battre, et de donner leur vie. Être communiste aura entraîné aux plus grandes espérances, aux combats les plus durs et au risque majeur de trahir, et d'être trahi; cet idéal porta à la fois la plus grande lumière et l'abomination de son siècle. Il semble dans les derniers textes que l'amour malheureux, leitmotiv déjà du grand poème de 1943, « Il n'y a pas d'amour heureux », s'applique indistinctement à l'amour conjugal autant que politique. Ou plus exactement: que le désespoir d'aimer, exprimé jusqu'au délire dans quelques grands textes apparemment adressés à une femme, déplace et camoufle l'abandon et la trahison de l'idéal politique;

– d'où le recadrage, final, par le théâtre et la grande tragédie shakespearienne (*Hamlet*, *Lear*...), très perceptibles dans « Murmure », *Théâtre/Roman* ou encore « La Valse des adieux ».

Tout ceci pourrait conduire à traiter de la *catharsis* chez Aragon. Car au plus noir désespoir, notre auteur répond par d'éblouissantes salves créatrices, en 1940 comme en 1956... Et le chant s'abreuve au malheur : « Il n'y a pas d'amour heureux » se retourne en précepte d'aimer la souffrance, source du dépassement poétique chantée par Jean Ferrat : « La souffrance enfante les songes/Comme une ruche ses abeilles/L'homme crie où son fer le ronge », etc. Poète et romancier, Aragon s'est porté aux extrêmes de la crise qui le disloquait, pour mieux créer. Comme l'a relevé Antoine Vitez, on peut voir dans cette posture une exposition et un défi proprement chevaleresques. Chanter, c'est changer : celui qui exalte dans tant de poèmes ses blessures se persuade de les transformer en soleils. Quant à la contrebande, elle a changé d'objet depuis la Résistance et porte désormais sur les aspects refoulés du communisme, en compliquant de plus belle les textes. L'amour/la politique, en dédoublant vertigineusement l'individu, donnent un tour d'écrou supplémentaire à son style. Aragon communiste est plus intéressant que le surréaliste, ou que la plupart des écrivains, pour la même raison que le murmure, le mentir-vrai, les masques, les jongleries avec le miroir et les biais du séducteur nous exciteront toujours plus que l'écriture univoque et la parole autorisée.

Notes

1. Discours de 1937, *CŒuvre poétique VII*, Paris, Livre club Diderot, 1989-90, page 381.
2. Lettre du 8 décembre 1939, reproduite dans *Correspondance générale Aragon-Paulhan-Triolet*, édition présentée par Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1994.
3. Extraits successivement de « Front rouge », de « Prélude au temps des cerises » et de *Aux enfants rouges* (1933).
4. « Le Songe d'une nuit d'été », *CŒuvre poétique VII*, *op. cit.*, p. 61-62; on peut dater ce poème de 1932.
5. Poésie/Gallimard, p. 186-187.
6. Inséré dans *La Mise à mort* (1965).
7. *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, « Folio », 1965, p. 211-251.
8. *CŒuvre poétique XII*, *op. cit.*, page 139.
9. *Mes Caravanes*, *CŒuvre poétique VII*, *op. cit.*, page 72.
10. *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, 1956, p. 243.
11. *Ibid.*, p. 220.
12. *Ibid.*, p. 54-58.
13. *Le Fou d'Elsa*, « Zadjal de l'avenir », Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1963, p. 166.
14. *Ibid.*, p. 301
15. *Ibid.*, p. 208-209, « Zadjal de Bâb al Bounoùd ».
16. *Ibid.*, p. 244
17. On rapprochera ces pages atroces (302-304) des citations d'*Hypérion* de Hölderlin transcrites, avec quelle amertume! dans *Blanche ou l'Oubli* : « Es ist aus, Diotima./Tout est fini, Diotima. Nos gens ont pillé, massacré sans distinction [...] » (coll. Folio, p. 436).
18. « J'appartiens à cette catégorie d'hommes qui ont cru, comment dire pour marquer d'un mot l'espoir et le malheur : qui ont toute leur vie cru désespérément à certaines choses [...] » (« La Fin du Monde réel », *CŒuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, tome xxvi, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 303.)
19. *Ibid.*, p. 292
20. « Mouharram » dans *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 269-271.
21. *Ibid.*, p. 290
22. *Ibid.*, p. 288-289
23. *Ibid.*, p. 232.
24. *Correspondance Elsa Triolet-Lili Brik*, Paris, Gallimard, 2000 (Lettre du 28 novembre 1962, p. 1019).
25. « Un homme d'honneur » par Aragon, *Europe*, n° 135-136, mars-avril 1957.
26. « Savoir aimer », titre d'un chapitre de *J'abats mon jeu*, Paris, Éditeurs français réunis, 1959.

Le prix de la fraternité

Régis Debray, écrivain

Me voilà déchiré entre le fluide et généreux plaidoyer de François Eychart et le réquisitoire très documenté de Jacques Lecarme. Pas seulement parce que je suis à la fois pro et anti communiste, avec en plus cette réserve que l'on ne peut pas, dans la paix, juger la guerre, pas plus que l'on ne peut, quand on est bien nourri, juger les affamés. Donc, un peu de modestie, car nous ne sommes pas passés par-là. Mais je ne suis pas déchiré politiquement. Je suis déchiré entre *Le Con d'Irène* et le scout moscoutaire. Pour parler comme Daniel, disons que je suis déchiré, face à Aragon, entre le privatif et le collectif et c'est ainsi que je vis l'énigme et c'est ainsi que je la conçois, c'est ainsi qu'elle me touche.

Quand j'écoutais tout à l'heure la petite table ronde qui avait lieu avant celle-ci, je me disais que ça allait être difficile d'être raccord. J'imagine que ce matin aussi il y a dû avoir du « papa-maman », du « pipi-popo », du « pas de papa », « trop de maman », « petit frère », « flou sexuel », « identité incertaine », « famille menteuse », etc. Et puis, de l'autre côté, il y a ce qu'on se rappelle: procès de Moscou, rapport Khrouchtchev, Hongrie... On aurait pu ajouter la guerre du Rif d'ailleurs, qui a été très importante, et la Première Guerre mondiale qui l'a été encore plus. Et l'énigme, c'est donc le rapport, que j'ai toujours du mal à comprendre, entre la petite « h » et la grande « H » comme diraient Perec et Lecarme. La petite « h » familiale: l'enfance compliquée, l'enfance naturelle, la petite « h » d'avoir un père préfet de police. Et puis la grande « H » de l'Histoire et Staline derrière. Il y a certainement un rapport entre les deux: réaction de défense, retrouver la loi du père pour se protéger de l'envahissement féminin, masochisme, combat contre soi-même... À vrai dire, je suis complètement incompetent pour en parler n'étant pas psy et n'étant pas non plus d'ailleurs très sciences politiques. Je suis, comme l'a dit Daniel, médiologue, j'essaie donc de comprendre les médiations effectives qui peuvent faire passer d'une psychologie à une politique et je ne parlerai pas psychologie, je parlerai religion comme tout le monde puisque c'est bien de cela qu'il s'agit.

Je ne vais pas faire celui qui a été l'ami du grand homme. Je n'ai pas été l'ami d'Aragon et je n'ai pas beaucoup de souvenirs personnels à raconter. Mais le peu de fois que je l'ai vu, j'ai été frappé par le côté phraseur dont parlait Eychart, et aussi par le phrasé... On a aussi parlé de l'histrion et de la Castafiore. L'énigme est vraiment celle-ci: comment peut-on en arriver à faire circuler tant de fausse monnaie et tant de fariboles quand on est un grand esprit? Ce qui m'a toujours frappé chez Aragon, c'est le théâtre, une certaine théâtralisation de soi. « Vous ne m'entendez pas! », disait-il. Et cela voulait dire: « Il faut que quelqu'un écoute, il faut que ça résonne, il faut qu'il y ait de l'écho, il faut qu'il y ait de la rime. » On s'écoute un peu parler et on regarde l'effet de la rime sur les autres. Il faut un auditoire. Il faut un parterre. Et au fond, toutes les fois que j'ai vu Aragon, c'était pour l'entendre monologuer. Mais il fallait que l'on soit là.

La première fois que je l'ai vu – je rappelle cela uniquement pour situer les choses –, c'était en 1963, chez Jean Marcenac, à Saint-Denis. J'étais un jeune normalien et j'ai rencontré Aragon dans un dîner très sympathique où nous étions quatre ou cinq. J'ai dit à Aragon: « Au fond, vous êtes le Victor Hugo de notre siècle », car je venais de lire *La Semaine sainte*, et

62

par Régis Debray

il m'a répondu : « Non, je n'ai pas écrit de théâtre. » Ce qui était vrai. La comparaison avec Victor Hugo ne l'effrayait nullement, comme elle ne m'effrayait pas du tout d'ailleurs. Je l'ai revu en 1966, au Vieux-Colombier. Ce soir-là, j'ai vu Aragon et Breton se côtoyer, s'écarter l'un de l'autre pour aller s'asseoir finalement à un bout et à l'autre du même rang. Ils ne se sont pas regardés et Breton est parti en lui tournant le dos. Je suis allé parler avec Aragon ensuite et c'était une expérience un peu pénible parce que Breton était seul dans cette salle. C'est là que j'ai compris qu'il y a deux sortes d'écrivains : ceux qui acceptent d'être seuls et ceux qui ne peuvent pas être seuls. Breton, manifestement, avait accepté la solitude. J'ai revu ensuite Aragon dans sa période mondaine, parisienne, dans les années soixante à quatre-vingt. Là encore : monologues, monologues, monologues... Il ne m'a posé aucune question. J'étais très surpris, mais comme j'adore les vieux messieurs et que j'ai toujours beaucoup à apprendre d'eux, j'étais très content de l'entendre se plaindre, se réciter, se confesser. Il n'attendait rien de personne mais avait toujours besoin d'un auditoire et, au fond, il pouvait passer d'un petit auditoire, celui de la bande, du groupuscule surréaliste, à la Place rouge, aux masses, à l'Oural, etc. Du moment que ça résonne, qu'il y a de l'écho. La dernière fois que j'ai vu Aragon, c'était sur son lit de mort. J'étais alors épisodiquement conseiller du président Mitterrand, et quand Aragon est mort, je l'ai su assez vite. Je suis allé voir Mitterrand et lui ai proposé de célébrer des funérailles nationales pour Aragon. J'ai eu une longue discussion avec le Président à ce sujet et j'ai perdu puisque, comme vous le savez, il n'y a pas eu de funérailles nationales. Les arguments de Mitterrand ne m'ont pas convaincu, mais c'est une autre affaire. Ensuite, il m'a envoyé en son nom m'incliner devant sa dépouille.

Voilà à quoi se résument les quelques contacts que j'ai eus avec cet homme qui, au fond, ne cesse de me déconcerter par ce mélange entre une force lyrique extraordinaire et une faiblesse critique extraordinaire. Aragon est un homme qui chante et un homme qui est chanté. Je crois qu'il a pris le parti du mythos contre le logos. Il est extraordinairement sensible à la chorale, au message liturgique bien plus qu'au message idéologique, à l'énonciation bien plus qu'à l'énoncé. Il y a là quelque chose d'olfactif, de viscéral, de collectif, de sensuel. Et pour parler le langage un peu savant de mon ami Daniel, c'est un indiciel. Il cherche le rythme, il cherche la couleur, l'entraînement, l'écho, et c'est ce qui toujours nous émeut aux larmes. Ce n'était pas un penseur. Ce n'était pas Edgar Morin, ni Arthur Koestler, ni Jean-Paul Sartre. C'était quelqu'un qui avait besoin du groupe pour exister. Aragon est un homme qui a *cru*. Et la phrase : « La croix du croire nous écrase » en est une illustration. La plus belle illustration étant Aragon lui-même parce que cette croix-là est croisée. Pourquoi a-t-il cru ? Je crois qu'il a cru pour participer et qu'au fond, le grand problème d'Aragon, c'était qu'il n'était pas capable de solitude, tout simplement. Tu l'as rappelé, Daniel : « Salut à toi, Parti, ma famille nouvelle... » Il n'était pas capable de solitude, pour le meilleur comme pour le pire, et le meilleur, c'est le poème, c'est la chanson, c'est le lyrique. Disons que l'appartenance chez lui semble avoir toujours été plus précieuse que le dogme. J'ai toujours été frappé de voir à quel point il se foutait du dogme. Je ne connais personne

qui en ait été moins préoccupé, même s'il pontifiait sans doute un peu de temps en temps au Comité central parce qu'il le fallait, pour raison décorative. C'était un homme qui voulait se fondre. Peut-être pour fuir sa propre débâcle, la réalité un peu prosaïque de sa vie, de ses idioties même, mais avec cette chorégraphie lyrique extraordinaire qui en a fait un homme moral, au sens de la morale de l'honneur, un homme du moral en tout cas. Peut-être est-ce cela le prix de la fraternité? L'aveuglement, les errements. Aragon a erré. Le prix de la fraternité, ça peut être Dieu, ça peut être la Nation, ça peut être la race comme pour Drieu. Pour lui, c'était l'Histoire. Il y a des hommes qui ont tourné le dos à la fraternité. Ce sont d'autres sortes d'écrivains, que j'admire aussi pour d'autres raisons, qui ont une cohérence parfaite. Je pense à Julien Gracq, à René Char, à Pierre-Jean Jouve. Mais le prix de cette lucidité, c'est l'esseulement. Ces hommes ont vécu terriblement seuls.

Et quand on croit, bien sûr, on ne veut pas voir et on ne veut pas entendre. Et je crois qu'Aragon était vraiment sourd. Il s'était enfermé. Cet homme de musique était enfermé dans une sorte de surdité d'œuf, de rond, de cercle, jusqu'à devenir, lui qui défendait le réalisme, un enlumineur de l'irréel, un enlumineur du mensonge. Le déni du réel chez un exalté du réalisme, c'est quand même quelque chose qui fait réfléchir et qui fait réfléchir, encore une fois, à cette croix du croire, et qui fait ce mystère. Un certain docteur Freud a réfléchi à tout cela, mais je ne le connais pas vraiment, ni ses arcanes, trop savantes pour moi. Je ne pourrais pas dire quelle est la déroute intime que cache cette sorte de triomphalisme lyrique du Défilé de la caserne, du Komsomol et de la Place rouge, ce rythme extraordinaire, ces assonances, cette force encore une fois lyrique et parfois épique quand elle devient collective. Il y a des pages admirables, pas seulement d'ailleurs en poésie, mais aussi dans la prose; la fin de *La Semaine sainte* est admirable quand il fait défiler tous les héros des révolutions françaises depuis 1789-93, 1830, 1848 et qu'il annonce ce qui va venir.

En tout cas, Aragon est un homme qui a cultivé une poésie de rythme et de souffle, et cette poésie-là n'est pas bourgeoise. Il a nourri ce qui veut chanter en chacun de nous, et l'on en a fait d'admirables chansons. La chanson étant populaire, Aragon, en ce sens, malgré les aspects un peu snobs de la fin de sa vie, était profondément un homme du peuple finalement, par le langage, par la langue et par ce rythme. La grande poésie de rythme est soit biblique, soit cosmique ou communiste. Elle est historique, voilà.

Je ne sais pas quelle conclusion tirer de tout cela. En écoutant les uns et les autres, il m'est venu une idée impossible: au fond, on fait de la politique avec son cœur, avec ses chansons, mais pour comprendre ce que l'on fait, il faut brimer son cœur. Il faut avoir de la tête. Et c'est très difficile d'avoir de la tête, car avoir de la tête c'est retomber dans une certaine solitude. Je pourrais vous en donner beaucoup d'exemples, mais cela nous entraînerait trop loin et je dois m'arrêter. Aragon, c'est cette contradiction d'un homme de cœur qui a eu besoin d'une action collective et qui avait tellement de cœur qu'il n'a pas eu de tête pour comprendre où il allait. Je crois qu'Aragon fut cet exemple-là et l'un des plus pathétiques sans doute, mais, pas plus que Daniel Bournonville, je ne lui jeterai la pierre pour cette contradiction.

La conquête de la responsabilité

François Eychart, rédacteur en chef de *Faites entrer l'Infini*

Ton exposé, mon cher Daniel, est très vaste et traite de nombreuses questions. Mais puisque nous sommes aujourd'hui confrontés au problème du politique chez Aragon, je voudrais recentrer le problème sur les questions que je connais et que je connais bien. Il y a en effet nombre d'actions auxquelles il a participé dont les détails échappent encore, et les considérations qu'on peut développer à leur propos risquent d'être hasardeuses. Je prendrai donc l'exemple d'Aragon à deux moments où il a évolué dans son itinéraire politique.

Quand on lit ses textes des années trente on les trouve très vifs, très violents. Ils sont caractérisés par ce qu'il appelait lui-même le défaut de la phrase, la phrase révolutionnaire, c'est-à-dire une certaine manière d'en remettre, d'aller à l'excès, peut-être pour se convaincre. On peut dire qu'Aragon a été longtemps sous l'influence de cette phrase et qu'il a dû, en retour, faire attention à revenir à un langage qui soit plus conforme à la réalité. Mais il faut distinguer le domaine de l'écrivain de celui de l'homme politique. Aragon est un écrivain, mais un écrivain qui fait de la politique, qui est aspiré par la politique, qui ne peut pas refuser d'y faire face, qui l'intègre. Son œuvre a donc une dimension politique. Quant à son œuvre politique, car à mon sens il y a aussi une œuvre politique d'Aragon, elle est en retour basée sur son travail, son métier, ses perspectives d'écrivain.

Nous avons la chance de pouvoir disposer de plusieurs interventions politiques d'Aragon. Par exemple, celle de 1958, quand il intervient au Comité central de son parti. Bien qu'il ne le fasse pas très souvent il n'est pas du tout une potiche dans les affaires politiques. Il a ses idées, ses partis pris, des stratégies qu'il défend, et quand il se trouve en difficulté il sait monter au créneau pour rappeler ce qu'il veut et ce qu'il ne veut pas. Donc, en 1958, il y a une session du Comité central consacrée à la guerre d'Algérie. Cette guerre est un problème important sinon majeur pour les communistes. On sait qu'elle donnera naissance au *Fou d'Elsa*. Il n'y a pas, dans le *Fou d'Elsa*, que ce qu'a dit Daniel Bournigault, il y a aussi le problème de la responsabilité d'un intellectuel français devant le peuple de France qui accepte trop facilement, à son sens, cette guerre qui s'ajoute à celle du Vietnam et qui est déshonorante pour quelqu'un qui a connu l'Occupation, le fait de l'ennemi qui occupe la France.

Donc, en 1958, au Parti communiste, on réfléchit sur la stratégie qu'il faut mener puisque cette guerre est malheureusement une guerre quelque peu populaire, trop populaire en vérité, et le combat des communistes n'est pas jusque-là un combat qui a entraîné les larges foules. Ce combat reste sur le plan politique, principalement, mais il y a lieu de l'intensifier, de l'améliorer. Aragon prend la parole à ce sujet parce qu'il espère d'abord que les communistes auront une action plus vive, plus entraînante contre la guerre d'Algérie, et ensuite parce qu'il pense qu'il y a lieu de changer un certain nombre de choses. Il donne l'exemple de ce qu'il a pu faire dans le domaine littéraire. Il faut dire qu'auparavant il y a eu l'affaire de Hongrie, qui a été une secousse importante, avec des dommages certains pour le Parti communiste. Aragon a dû s'en occuper puisqu'il avait des responsabilités dans le milieu des écrivains. Il explique ce qu'il a fait, comment il a pris langue avec Vercors, comment il a aplani les difficultés avec celui-ci qui venait de publier *Pour prendre congé*, les problèmes que Jean-Paul Sartre

65

La conquête de la
responsabilité
par François Eychart

pouvait avoir. Il explique la manière dont le Parti a tort de s'occuper de la littérature et du roman en instrumentalisant le roman et en en faisant une œuvre de propagande, faisant passer au second plan sa vertu littéraire qui est pourtant son intérêt fondamental. Avec finalement, à terme, un appauvrissement. Ce qui donne une stratégie qui se désarticule elle-même. Il en vient à dire que lui-même a fait un effort, cela lui est naturel, mais il a fait cet effort avec sérieux et constance et il le revendique, pour regarder avec sympathie les œuvres d'un certain nombre de jeunes écrivains qui critiquent le Parti communiste, singulièrement sur la question de l'aide aux Algériens. En fait, ils reprochent aux communistes de ne pas porter les valises du FNL. Pour cadrer le problème, je dirai que le PCF apporte une aide en combattant cette guerre mais refuse de participer aux actions contre l'armée française. Voilà comment les choses se présentent à ce moment. Le combat contre la guerre d'Algérie est principalement politique et c'est dans une issue politique que la direction du PCF voit la fin de cette guerre.

Aragon explique que de jeunes écrivains expriment leur vindicte contre le Parti communiste mais qu'on aurait tort de les rejeter parce que leurs œuvres sont intéressantes. Il présente ces écrivains et dit qu'il faut regarder favorablement ce qu'ils disent parce qu'ils expriment, à leur façon, le rejet d'une réalité que les communistes trouvent aussi intolérable. Et même s'ils s'en prennent aux communistes il faut voir ce qu'ils ont à dire sur cette réalité sociale et politique qui est le fond de leur littérature. Si on fait cet effort, on élargira alors considérablement le champ des solidarités et de l'action politique. Il s'empresse de préciser qu'il ne s'agit nullement de sa part d'un piège dans lequel il vaudrait prendre ces écrivains. Il plaide pour un élargissement de la position de son parti. Il a des propos que j'ai relevés et qui sont intéressants à méditer. Il dit textuellement aux responsables de son parti, rassemblés ce jour : « Je nous souhaite que des gens qui pensent de nous un certain mal aujourd'hui soient le parti de demain. » Il n'est pas tout à fait dans les habitudes des communistes d'admettre que ceux qui pensent du mal d'eux puissent être le parti de demain. Or, c'est exactement ce qu'Aragon, membre du Comité central, âgé de soixante ans, leur dit. Et il ajoute, pour bien marquer que ce n'est pas une boutade ou un mot aimable de sa part : « C'est seulement comme cela que nous aurons un avenir. » Si on fait un rapide commentaire de texte, on doit comprendre que tel qu'ils sont partis les communistes n'en ont pas. Et pour que les choses soient encore plus claires, il ajoute : « Et ce qui est vrai à l'échelle nationale l'est aussi à l'échelle internationale. » La leçon, qui vaut pour le Parti communiste français, vaut aussi pour l'Union soviétique. Traduction : ceux qui en URSS pensent du mal de la direction – à l'époque c'était Khrouchtchev, mais ce pourrait tout aussi bien être Brejnev – représentent la relève indispensable faute de quoi ce régime déperira et s'effondrera. Apparemment, les communistes français ont modérément saisi ce que disait Aragon, ailleurs ce fut pire car les procédés antidémocratiques des pays de l'Est ont continué. C'est la méditation politique qu'un homme de soixante ans veut livrer à ses camarades.

Ce n'est pas le fait du hasard s'il leur dit cela. C'est une réflexion qui touche à son parcours, à son itinéraire, aux combats menés depuis des années et la façon dont ils ont été menés, une réflexion qui revient sur les

circonstances qui l'ont enserré, sur son image dénaturée. Elle vient d'un homme qui passe sa vie à sortir des pièges dans lesquels la réalité, la pire étant celle qui vient de chez lui, l'a enserré.

Dans les années trente, la fidélité à l'Union soviétique lui paraissait nécessaire parce que, quand elle s'est constituée chez lui, c'était finalement la seule issue, au plan international, pour sortir du capitalisme. Les démocraties ne brillaient pas par leur enthousiasme pour combattre le fascisme, c'est le moins qu'on puisse dire. Et pour Aragon, pour refouler le fascisme, il fallait un homme nouveau, audacieux qui ait toutes les vertus révolutionnaires de la France de 1892-93, de la Commune de Paris, mais il fallait aussi des moyens : on ne peut pas battre une armée moderne avec de simples fusils. La nature du combat suppose ces moyens. D'où pouvaient-ils venir ? L'Union soviétique devait être préservée avant toute chose. Personnellement, je ne vois pas comment il pouvait penser autrement étant donné le monde de nuées dont il venait. Son adhésion à l'Union soviétique n'est pas le fait d'un homme qui montre une grande compréhension de la réalité soviétique, c'est plutôt un postulat moral. Il faut dire que c'est compliqué, même pour les spécialistes. À l'heure actuelle, on se bat encore pour établir ceci et cela alors qu'on dispose des archives et des documents. À l'époque, il fallait travailler au *feeling*. En fait, simplement, il y avait Hitler qui menaçait et Staline représentait celui qui le battrait. Ceux qui critiquaient Staline, d'une certaine façon, on pouvait penser qu'ils aidaient le travail d'Hitler. En tout cas on l'a pensé et dit. Pour Aragon les choses étaient très claires. Quant aux détails propres aux affaires soviétiques, qu'a-t-il compris ? Sur Primakov, par exemple, qu'il y avait quelque chose ? Certes, mais quoi ? Pouvait-il avoir la conviction qu'un tyran détruisait la Révolution ? Il n'avait pas ce sentiment. Il ne pouvait l'avoir. Quand il se reproche, en 1975, d'avoir justifié les procès de Moscou en 1937, il est éclairé par l'Histoire, mais, à l'époque de son écrit, il ne l'est pas.

On retombe sur la phrase révolutionnaire qui vient compenser ce qu'on ne sait ou ne comprend pas, et on arrive à un homme qui prend sur ses épaules une tâche pour laquelle il n'est pas forcément fait, mais qui a le courage de l'accepter.

Ensuite les choses changeront. Parce que, si l'on conserve l'exemple de l'Union soviétique, l'urgence de défendre ce pays n'est plus la même. Avant guerre c'est un pays faible, menacé, insuffisant militairement, qui peut perdre la guerre et, s'il la perd, tout est perdu. Il n'y aura plus de rectifications éventuelles de ce qui ne va pas. Dans les années d'après-guerre la parité militaire avec les Américains et l'Occident ne met pas l'Union soviétique dans le même péril. Et, par conséquent, les rectifications qu'il faut induire se présentent de façon tout à fait différente. Ce n'est pas qu'Aragon néglige ou méprise les problèmes intérieurs de l'URSS. Je me suis dernièrement intéressé à un texte, intitulé *La controverse Aragon/Simonov*, qui date de 1947. En 1947, Staline est bien vivant. Il a gagné la guerre, il est intouchable. Or Aragon se bat pour défendre, en Union soviétique, la peinture française qui est attaquée, vilipendée, qui fait en tout cas l'objet d'une opération contre certaines tendances de l'art soviétique. Il se bat pour la défense de l'art. Ce qui concerne l'art français concerne aussi l'art soviétique. La controverse est très vive. Il reproche aux Soviétiques un langage de nazi. Ce qu'Elsa

67

La conquête de la
responsabilité
par François Eychart

Triplet dira à Daix en 1953 est dit en toutes lettres face à Simonov. Et pas à Paris mais à Moscou, et en 1947. Il va chercher les termes russes dans la presse soviétique et il les rapproche des termes équivalents dans la presse française de l'époque de la Collaboration. J'ai rarement vu un affrontement aussi sévère, aussi peu diplomate.

Ensuite, son combat pour des rectifications ne cessera jamais. On le voit dans le *Discours de Prague* en Tchécoslovaquie en 1962, on le voit dans le *Discours à l'Université Lomonossov* à Moscou en 1965, où il est question de littérature mais derrière ses propos se trouve une critique de l'organisation du pays et des idées des dirigeants. On le voit dans les positions qu'il prend en 1968 et dans la chasse effrénée qu'il mène contre la politique culturelle brejnévienne qui entraînera la capitulation de la direction du PCF et la fermeture des *Lettres françaises*.

Ce combat, il l'a mené au nom des valeurs communistes. Il a sans doute beaucoup d'amertume de ne pas l'avoir gagné. C'est certain. Il est facile de l'englober dans ce qui n'est qu'une apparence fragmentaire de ce problème. Mais, jusqu'à la fin, Aragon a mené ce combat pour un avenir communiste, contrairement à ce que tu dis. Il faudrait différencier ce qui concerne la vie d'un État, ce qu'il peut faire, ce qu'on peut lui reprocher et ce qu'Aragon pensait de l'avenir de l'homme. La déception sur l'Union soviétique est très cruelle, d'autant plus qu'il a beaucoup investi de lui-même: je rappellerai pour mémoire son travail considérable pour faire connaître la littérature soviétique. C'est un homme qui pense que la connaissance, celle de l'art, aide l'homme à sortir de son état primitif, le primitif pouvant être moderne. Il connaît la violence de la foule, sa bêtise, son aptitude à massacrer sa propre vie; tu as cité ce poème à juste titre et il y en a d'autres. Mais en fait Aragon est un homme qui a toujours repris les problèmes, quand il tombe dessus. L'échec est le symptôme qu'on n'a pas vu quelque chose, bien avant. C'est cette faute commise avant, qu'il faut reprendre. Inlassablement Aragon reprend, même si ce n'est pas lui qui a commis cette faute. C'est sa grandeur.

On ne peut ignorer la souffrance que cela provoque en lui parce qu'il aurait souhaité que la vie soit différente.

Il est au carrefour de ses contradictions et, pour moi, sa grandeur c'est de les assumer.

Notes

1. *Faites entrer l'infini* est une des revues publiées par la [Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet](#).

68

La conquête de la
responsabilité
par François Eychart

Aragon et ses peintres

Dominique Massonnaud, maître de conférences, université de Grenoble-III

Aragon n'a cessé de faire chemin avec, auprès des peintres. Dès 1921, dans la préface au catalogue de l'exposition Man Ray de la galerie Six, il dit le rapport à la peinture sur le mode de la dette :

« À Man Ray nous devons tous le jour à un moment d'inattention, et notre vie entière se souvient à tout moment de ce moment sans mesure qu'elle imite sans cesse au gré des passages, des chansons, des capitales, des amis soudain sur un banc d'avenue; et de la fuite des idées, pareille à nos visages mobiles, à nos sens parfaits, que rien ne pourra jamais distraire de leur distraction éternelle¹. »

Lorsqu'il compose le recueil intitulé *Les Collages* en 1965 pour l'éditeur Hermann, il commente ainsi le trajet parcouru dans la relation aux arts plastiques :

« De 1923 à 1965 j'ai écrit une série de textes [...] chacun de ces textes [a] marqué une étape de ma propre vue des choses, trahi en moi des variations de la pensée [...]. Comme si tout le reste de ce monde intérieur que je porte en moi, dans son glissement incessant, nécessitait pour cela qu'on le marquât de ces fiches communément appelées *témoins*, par quoi se révèlent les accroissements des fissures dans les murailles, le mouvement d'abord imperceptible du terrain sous-jacent. »

La production d'Aragon sur les peintres permet ainsi de rendre visibles les effets du temps, elle est océanique, comme l'est l'ensemble de sa production, romanesque, poétique ou critique: « Max Ernst, peintre des illusions » (1923), « La peinture au défi » (1930), « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (1935), « Réalisme socialiste et réalisme français » (1937), une masse d'articles, de conférences qui grandira encore dans les *Lettres françaises* après-guerre. Les recueils qui les collationnent pour partie en donnent idée: *Chroniques de la pluie et du beau temps* (1979), *Les Collages* (1965), *Les Écrits sur l'art moderne* (1981). S'y ajoutent *L'Enseigne de Gersaint* (1946), les *Entretiens du Musée de Dresde* avec Cocteau, *L'Exemple de Courbet* (1952), *Henri Matisse, roman* (1971) « ce livre qui ne ressemble à rien qu'à son propre désordre » et « traîne à travers vingt-sept années [...] comme les épingles éparses d'une boîte renversée » et ce roman, encore, roman qu'on dit du peintre Géricault, *La Semaine sainte* (1958).

À la fin de l'article donné aux *Lettres françaises* à la mort de Fernand Léger en 1955, une affirmation d'Aragon liait art et action, art et conscience au monde :

« On ne peut pas parler que de peinture. La peinture se fait dans un monde où il se passe tant de choses. Et tout ce qui se passe ne peut pas passer dans la peinture, sans doute, mais il passe quelque chose². »

Le trajet ici suivi tente donc d'apercevoir ce quelque chose du monde, cette présence, cette rencontre, que souvent le terme de « réalisme » désigne. Pour d'autres qu'Aragon, le mot de « réalisme » épingle ou recouvre toutes

sortes de figurations sans énigme, à la manière d'un référent flottant, parfois péjoratif, comme il le fut dans les querelles artistiques d'après 1848. Pourtant, sans cesse, Aragon le différencie de ce qui relèverait d'un « sociologisme vulgaire », du « naturalisme », de la copie, privée même du réagencement qu'appelait l'antique *mimesis*. Essayons d'apercevoir ici l'étoilement de ce terme et les constellations de sens qu'il fait apparaître dans les propos aragoniens. Non peut-être proprement ce qu'il *est* mais ce qui le hante, ou ce qu'il hante. Il s'agira donc d'essayer d'entendre ici, pourquoi, ou plutôt comment Chagall est réaliste pour Aragon, comme le sont aussi pour lui Barrès ou Claudel.

« Et Chagall dit sur tous les tons qu'il n'est pas mais là pas du tout réaliste
Mais pourtant Marc si tu permets cette familiarité poétique
Laisse-moi te dire que c'est la réalité que je trouve admirable chez toi³ »

« Témoins », ainsi entendus, sont donc les mots sur ou pour la peinture : à leur tour, à la manière du tableau, ils tentent de fixer le vertige, le flux, la labilité du temps et les vacillements identitaires. Des peintres ici ou des paroles sur la peinture, il n'est point question de chercher une résolution de l'énigme. Énigme, secrets ou mensonges sont jeux de forces à l'œuvre, leurs poussées, leurs tensions sont inséparables de l'histoire dans laquelle s'inscrit le sujet. L'homme n'est pas une équation... qu'il s'agirait de résoudre.

À l'inverse, l'invitation serait de mettre le parcours sous le signe d'une phrase d'Aragon, écrite à propos de *Namouna* de Musset, le 7 novembre 1957 :

« C'est là que s'ouvre le mécompte des rêves qui mesure entre un homme et sa destinée le terrible fossé moderne, objet déchirant de la nouvelle poésie. »

La peinture est l'espace privilégié de ce fossé et de cette déchirure, pour Aragon. L'intérêt ne se porte assurément pas vers ce qui tombe juste. Le rapport aux peintres est ainsi marqué par la récurrence d'une parole non pas simplement projective, mais proprement compassionnelle. Les *hommes blessés*, ou un personnage, nommé « La douleur » sont compagnons de ceux qui travaillent à partir du « terrible fossé moderne ». Si l'on suit à présent quelques-unes de ces traces, on voit apparaître, qu'*Au début était le collage* : il marque la fin de l'âge de la représentation fondée sur le signe, et l'entrée dans l'espace des formes-sens qui questionnent. Aragon l'indique : « la première apparition du collage par laquelle se révèle l'inquiétude de Braque ou de Picasso dès 1911 » : « inquiétude », dit-il, désignant ce qui ne reste pas – ne laisse pas – quiet ou coi. Le rapport au monde n'est, dès lors, plus mimétique mais conflictuel et l'espace du tableau parvient à miner l'ordonnancement linéaire, attendu, prévisible des mots et des choses.

L'espace ouvert, moderne, surgit dans le conflit entre le réel et le merveilleux : Les années surréalistes ont fait surgir la notion de merveilleux qui ne sera jamais renoncée ensuite. « La peinture au défi » pose nettement les enjeux de l'attente esthétique et éthique, attachés à ce mot :

« Le merveilleux s'oppose à ce qui est machinalement, à ce qui est si bien que cela ne se remarque plus, et c'est ainsi qu'on croit communément que le merveilleux est la négation de la réalité. [...] Le merveilleux naît du refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré⁴. »

En 1965, Aragon écrit :

« Toute tentative de sauver le merveilleux, d'en donner interprétation nouvelle est approche du réalisme et manifeste cette tendance obscure en moi de marier ce monde à quoi tout m'attachait et un grand rêve devant moi, qui me semblait ne pouvoir se matérialiser qu'au prix de la destruction de ce que j'aimais⁵. »

« L'œuvre d'art est le résultat de cette lutte des éléments contradictoires d'un monde, d'une société dans un homme, des contradictions même de cet homme. »

Le réalisme est donc le nom donné en 1937 à cette « lutte des éléments contradictoires ». Une « disposition d'esprit », dit Aragon, qui consiste à ne pas aplanir, à ne pas effacer les contradictions mais les rendre productives, de sorte que les choses vues du monde sont saisies sur le mode de la surprise, et non reconnues. Il s'agit de montrer des choses du monde, telles qu'on ne les avait pas vues : la *Baigneuse* par Courbet, *Le Four à plâtre* par Géricault, *L'Homme à cheval* par Courbet encore, entrent en peinture, viennent au jour de nos regards. Comme le paysage d'Abkasia d'Hoffmeister.

Il s'agit de *dé-peindre* donc. Comparant Alain Le Yaouanc à Merlin, Aragon poursuit :

« Je le soupçonne d'enfermer des fées dans les arbres. À ceci près que ses arbres ne sont pas des arbres. Ni des êtres. Que ce qu'il peint est à la fois construction et déconstruction. J'entends ce qu'il peint, il faudrait en dire qu'il le dé-peint, mais vous m'entendriez mal, le verbe dépeindre étant toujours affligé d'un sens descriptif, et moi, je l'emploie ici dans un tout autre sens⁶. »

Il s'agit bien de faire à la peinture ce qu'on ne lui avait jamais fait.

« Le drame est ce conflit des éléments disparates quand ils sont réunis dans un cadre réel où leur propre réalité se dépayse⁷ », écrivait Aragon des collages de Max Ernst, en 1930. L'effet de réception en témoigne, il est encore nommé ainsi, « dépaysement », par Aragon :

« Ce qui caractérise le miracle, ce qui fait crier au miracle, cette qualité du merveilleux, est sans doute un peu la surprise, comme on a voulu faiblement le signaler. Mais c'est bien plus, dans tous les sens qu'on peut donner à ce mot, un extraordinaire dépaysement. Les morts dépayés du tombeau, les géants dépayés par la taille, les sylphes par la légèreté, les roses par la saison. Le miracle est un désordre inattendu, une disposition surprenante. Et c'est à cet

égard qu'il est la négation du réel, et qu'il devient, une fois accepté miracle, la conciliation du réel et du merveilleux. »

La peinture dite réaliste est donc l'espace même du travail dialectique en acte. L'exemple de Géricault peut aider à préciser ce qui ou ce que hante ce mot de « réalisme », chez Aragon.

Lumière de Géricault

Après le roman renoncé qui aurait pris place au Moyen Âge ou un roman sur David d'Angers, le sculpteur, ce qui a pu motiver le choix de Géricault est qu'il invente une singulière peinture d'histoire, avant lui jamais peinte. En effet, au Salon de 1812, l'approche qu'il propose des guerres napoléoniennes vient effacer le modèle épique du héros, tel que David ou Gros le représentait. En face du [portrait équestre du roi de Naples](#) de Gros se trouve *L'Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale, chargeant*. À la différence du portrait héroïque du grand homme – Murat – un officier subalterne est mis en scène par Géricault dans une composition de trop grande taille pour un homme du rang anonyme. La toile fut perçue à ce titre comme inclassable⁸ et invendable. Le parti-pris se confirme avec l'exposition au Salon de 1814 du *Cuirassier blessé*. Le peintre est également connu pour ses portraits de monomaniaques : voleur, ravisseur d'enfant, joueur, jaloux... Criminels, méchants, aliénés, ou personnalités banales sont ainsi également représentés. Le peintre est celui qui donne un accès à la figuration aux anonymes, à ceux qui n'ont pas de nom, aux misérables, à la manière de Hugo. De même, le personnage de Théodore Géricault est bien, dans *La Semaine sainte*, un personnage d'emblée banal. Indistinct dans le groupe, il émerge peu à peu, pris toujours dans un jeu d'ombres. Il ne sera désigné qu'avec retard par son nom propre, alors que déjà le lecteur s'intéresse à lui, sous la désignation du diminutif hypochoyristique « Théo ». Le peintre n'est pas donné comme grand homme dans la fiction, qui renonce à mettre en scène une figure de l'artiste ou du génie romantique. Si Géricault reste dans le roman l'homme des rêves, celui qui suscite le rêve du narrateur, et s'absorbe dans les songeries, le rêve n'est plus ici le fantasme d'un ailleurs, « n'importe où hors du monde » mais devient l'espace d'une réalité autre, celle qui donne perspective au réel en l'interrogeant.

À cet égard, *La Semaine sainte* pourrait être considérée comme l'achèvement du projet du *Monde réel* : dans l'accomplissement de la lutte menée contre l'individualisme et le travail d'articulation entre sujet et histoire, effectué sur le mode moderne des rencontres, des coïncidences, des hasards historiques et existentiels. Cependant, *La Semaine sainte* engage aussi un rapport au temps, adopte une perspective qui relève du *Fou d'Elsa*, tenant ensemble courte et longue durée. Là encore, le choix a pu être motivé par les variations des recherches de Géricault sur [Le Radeau de la Méduse](#). *La Semaine sainte*, croise donc à ce titre l'entreprise picturale de Géricault. De fait, Aragon qui a déjà « corrigé Fénelon » dans ses *Aventures de Télémaque*, en réduisant l'espace parcouru à l'île de Calypso, choisit, pour ses « Mousquetaires 1815 » une condensation chronologique afin de rendre compte du drame des Cent jours. De même, Géricault concentre en une micro-scène les seize jours d'effroi subis par les naufragés de la Méduse.

72

Aragon et ses peintres
par Dominique
Massonnaud

Les études préparatoires marquent son hésitation à choisir. *Révolte sur le radeau*, *Scène d'anthropophagie*, *Sauvetage* sont travaillés. Le tableau définitif fait un choix éclairant : il s'agit d'une organisation pyramidale qui saisit l'instant où apparaît à l'horizon le brick Argus. Les dernières modifications apportées par le peintre tendent à resserrer la focalisation sur le radeau, en supprimant des étendues de ciel et d'eau et à rechercher une identification du spectateur avec les naufragés, dans l'organisation d'une ligne de fuite oblique en direction du brick Argus. Chaque figure donne à voir son histoire singulière : le « père » et le « fils », identifiés par les commentateurs, par exemple. La toile représente un portrait de peintre : Delacroix, ici modèle, saisi, alors qu'il ne peint pas, en deçà ou au-delà de sa fonction créatrice et sociale. Delacroix est emblématique – comme Théodore Géricault dans *La Semaine sainte*, le personnage ne prend ici place qu'en rapport avec les autres corps agencés dans la composition : de même l'homme, acteur de l'histoire, ne fait sens que pris dans la conjonction des circonstances. *Le Radeau de la Méduse* paraît alors un modèle probant de l'architecture de *La Semaine sainte*. Il n'est que d'observer l'insistance sur l'éclairage commun aux deux objets. Le brick Argus apparaît à l'angle supérieur droit du tableau, dans le soleil de l'aube alors que les noirs, les gris bitumés dominent dans la composition. Le roman d'Aragon a pour *desinit* : « C'est drôle, la route n'est plus du tout la même avec le soleil⁹. »

Ce motif du soleil – pour signifier l'espérance dans l'Histoire – est récurrent dans les articles d'Aragon critique, depuis 1947, comme celui des « graines de l'avenir » ou du « semeur », emprunté à Hugo. Dans les deux cas, l'espérance figurée est cet improbable qui appartient à l'avenir, dans une histoire ouverte. L'exemple de Courbet livre, à ce titre, la formulation du projet (dont *La Semaine sainte*, puis *Le Fou d'Elsa* constitueront des formes-sens) : « Le passage au réalisme s'accompagne, j'allais dire forcément, de la liquidation du désespoir. » Il s'agit donc d'« une lecture du présent par le passé, au pied de la lettre, mais en élevant le présent à la dignité de futur, à la dignité d'horizon, c'est du futur seul que tout parle ici, même le présent, du fond d'un peuple qui n'a pas parole d'avenir ».

Chagall, donc, admirable :

« Peindre. Un homme a passé sa vie à peindre. Et quand je dis sa vie entendez bien. Le reste est gesticulation. Peindre et sa vie. Que peint-il ? Des fruits, des fleurs, l'entrée d'un roi dans une ville ? Tout ce qui s'explique est autre chose que la vie. Que sa vie. Sa vie est peindre. Inexplicablement. Peindre ou parler peut-être : il voit comme on entend. Les choses peintes sur la toile, à la façon des phrases feintes. Les mots s'enchaînent. Tout fait phrase après tout, il n'y a pas à comprendre : est-ce que la musique, alors pourquoi la peinture ? Il faudrait tout reprendre du commencement : comment a commencé de s'écrire ce monde jamais achevé, ce pays du dépaysement ? Ce pays d'apesanteur, où rien ne différencie l'homme de l'oiseau, l'âme habite le ciel, il se fait cirque de toute chose, on marche si bien sur la tête, il n'y a pas besoin d'explication si la couleur assimile un coq au bras du joueur de flûte, et dessine à l'ombre

de sa nuque une femme nue tandis qu'au loin le village à la fois se dore du soleil et de la lune. Nous sommes toujours au seuil des heures. L'aiguille montre le pas à faire et le franchit. Le spectacle est donné. Hommes et femmes sont enceints d'apparitions [...]. C'est le rêve éveillé d'un peuple où il y tant d'amoureux que ne sais lequel prendre. Et sans doute jamais personne ainsi n'a inondé mes yeux de lumière, qui pourtant ait toujours si divinement sur moi fait régner la nuit¹⁰. »

Aragon disait aussi « j'aime bien le noir en peinture » : sans l'ombre pas de lumière, sans rêve, quel moteur à l'action, sans l'énigme comment parlerait-on ?

Notes

1. ARAGON, Louis, « Préface », 3 décembre 1921, rééd. *Écrits sur l'art moderne*, préface de J. Leehardt, Paris, Flammarion, 1981, p. 10.
2. ARAGON, Louis, « Le sourire de Léger », *Lettres françaises*, n° 582, 25 août 1955, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 173.
3. ARAGON, Louis, « Chagall à l'opéra » Poème III, « Quel désordre il y a dans tout ce qu'on voit », repris dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 294.
4. ARAGON, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 27.
5. ARAGON, Louis, *Les Collages*, op. cit., p. 15.
6. ARAGON, Louis, Préface de l'exposition Le Yaouanc, Brest, 1973, repris dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 268.
7. ARAGON, Louis, *Les Collages*, op. cit., p. 67.
8. Voir notre collation des comptes rendus dans : MASSONNAUD, Dominique, *Le Nu moderne au Salon (1799-1853)*, Anthologie de textes et dessins de presse, Grenoble, Ellug, fin 2005.
9. ARAGON, Louis, *Ss*, op. cit., p. 594.
10. ARAGON, Louis, « Chagall l'admirable », *Les Lettres françaises*, n° 1438, 31 mai 1972, repris dans *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 266-267.

La seconde chambre ou le roman des peintres

Dominique Vaugeois, maîtresse de conférences, université de Pau

La chambre de Madame de Senonnes

Qu'y a-t-il de commun entre le *Portrait de Madame Matisse* par son époux et le célèbre tableau d'Ingres intitulé *Madame de Senonnes*, conservé au musée de Nantes? Rien en somme, si ce n'est leur dissemblance: l'un tout de dignité, sobriété des couleurs où se fond le visage dessiné à grands traits et géométrie des lignes, raideur de la pose, à peine une touche de rose sur le chapeau et dans ce bouquet à la main, et l'esquisse d'une chaîne presque en transparence; l'autre tout luxe et opulence courbe. Pourtant, le portrait de Madame Matisse, tableau de 1913, placé par Aragon en 1971 dans les premières pages de son *Henri Matisse, roman*, et le portrait d'Ingres, peint cent ans plus tôt en 1815, que l'on trouve dans l'illustration de *La Mise à mort* pour les *Ceuvres romanesques croisées* et qui a seul l'honneur de figurer en couleur parmi les Matisse dans *Henri Matisse, roman* résument la particularité de la relation d'Aragon aux peintres et à la peinture.

Ce n'est pas l'espace abstrait et esthétique du Musée imaginaire qui dirige « l'éventaire » des images dans l'œuvre de l'écrivain, mais l'espace de la Vie et en elle de la puissance du roman sans laquelle, de toutes les manières, on ne peut rien comprendre à Aragon. Madame Matisse et Madame de Senonnes sont des tableaux romanesques parce que, d'abord, tous deux s'inscrivent dans une histoire qui déborde le tableau lui-même. Voici comment Aragon nous raconte son histoire avec le tableau de Matisse :

« Ce doit être en 1913 ou 1914 plutôt [...], que ma mère m'ayant surpris avec, dans les mains, une photographie du *Portrait de Madame Matisse*, assise dans un fauteuil, avec ce jeu d'écharpe (tableau dont une reproduction figurera dans le choix d'œuvres modernes fixé au mur de notre chambrée [...] au Val de Grâce, en septembre 1917, par les soins d'André Breton et moi-même) s'écria: "Si tu t'intéresses à ces choses-là, malheureux enfant! tu es perdu..." Cette photo m'avait été donnée par celle qui sera Catherine Simonidzé dans *Les Cloches de Bâle*. »
(*Henri Matisse, roman*, vol. 1, p. 23.)

75

La seconde chambre
ou le roman des peintres
par Dominique Vaugeois

L'ironie de cette petite anecdote, c'est qu'elle fait de cette femme plutôt sévère une tentatrice, source de dérives et de perte. Une image défendue donc, circulant, qui plus est, sous le manteau par le biais d'un personnage à vocation romanesque. Le portrait de Madame Matisse est ainsi choisi à ce moment du livre uniquement en raison de sa capacité à ouvrir, au-delà de lui, l'espace romanesque d'une prédestination, à lancer le roman familial – ce n'est pas un hasard si avec la femme du peintre nous sommes en famille – et la construction d'un rapport personnel au tableau qui passe par un récit. Avec une ampleur différente, le portrait de Madame de Senonnes confirme la vertu de la peinture comme jalon narratif et lieu de connivence puisque de Madame Matisse à Madame de Senonnes, c'est avec Breton, le complice, que se poursuit le « roman d'être un homme », le roman des chambrées où rêvent les jeunes gens :

« Cela devait être le 17 avril 1919, l'idée est venue de me souhaiter Bonnes Pâques à André B., au dos d'une carte postale [...]. *Un des*

tableaux que j'ai le plus aimés, disait mon correspondant. Je la regardais, cette inconnue, et j'entendais bien qu'il s'agissait d'un *choix*. Nous étions à l'âge où devant un portrait l'on s'attache autrement à la femme, dans un portrait, qu'à sa manière. J'ai été touché ce jour-là recevant d'André l'image, avec au dos les petits caractères réguliers de l'écriture bleue, de cet envoi comme d'un aveu, une confiance. Du genre que nous ne nous la serions pas faite, lui ou moi, oralement. »
(*Henri Matisse, roman*, vol. 2, p. 88.)

Le lien entre ces deux tableaux, celui qui entre eux laisse passer le souffle romanesque, c'est leur valeur d'invite. Aragon réactive la force de *l'interdit*; pour Madame Matisse on pourrait parler de libido intellectuelle, il y a une incitation, un appel impérieux dans le buste penché légèrement en avant et dans le regard vertigineux et absorbant, presque celui d'un masque, de ce portrait d'avant-garde. Quant à Madame de Senonnes, la provocation voluptueuse de cet ennui offert n'a nul besoin d'un long commentaire. Le lien du désir qui court entre les deux tableaux est souligné par Aragon, qui relève dans le tableau de Matisse, à l'exclusion de tout le reste, le jeu d'écharpe discret, annonciateur d'autres étoffes glissant sur des chairs moins austères.

Le rapport au tableau participerait de cette érotique romanesque qui permettrait d'entrer dans le secret des chambres closes, des intérieurs dérobés, dans le ventre caché des maisons. On sait l'importance du motif des chambres dans l'imaginaire d'Aragon poète ou romancier, chambres de douleur, de suicide ou de mensonge, chambres condamnées; mais avec la peinture, celles-ci, comme la plupart des autres motifs associés au peintre, voient leur valeur s'inverser, en vertu peut-être de leur matérialité concrète, où hantises et fantasmes perdent leur caractère de fantômes et reprennent l'intensité des couleurs profondes, outremer ou noir lumière, comme dans *l'Intérieur au violon* de 1918. On a beaucoup moqué les formules sur le bonheur des peintres et la lumière de Matisse, mais si l'on n'a pas tout à fait tort d'y lire la facilité des formules de circonstance, il n'empêche qu'il y a chez Aragon une vraie jubilation dans la compagnie des images, dans leur fréquentation assidue, un émerveillement qui se poursuit jusqu'à la fin de la vie de l'écrivain et qui explique le trésor d'image des *Œuvres romanesques croisées* et du *Matisse*.

À la différence du *Portrait de Madame Matisse* qui n'est là qu'en marge dans le livre, le tableau d'Ingres joue un rôle très sérieux dans le travail d'investigation sur Matisse: il est censé être un élément de premier plan dans l'enquête sur les femmes matissiennes puisque la prédilection du peintre pour ce tableau, confiée à demi-mot à l'écrivain, autre confiance, expliquerait la nature thyroïdienne de la plupart des modèles matisiens.

Et c'est là qu'intervient une deuxième devinette. Quelle ressemblance y a-t-il entre *Madame de Senonnes* et *Laurette en blouse blanche* de 1916? À la lumière des développements sur les types cliniques et la symptomatologie des modèles auxquels se livre Aragon, la réponse est facile: « l'énorme coulée du cou et de la gorge », soulignée par la large ouverture du décolleté. Mais le cœur de l'entreprise n'est pas dans cette découverte d'historien de l'art. Sous le prétexte d'une réflexion savante, le texte consacré à l'influence du

tableau d'Ingres dans l'œuvre matisienne est l'occasion d'écrire le roman de ce modèle d'Ingres, cette Marie Marcoz peinte à Rome mais née à Lyon dont il fait une héroïne de Stendhal à la réputation de galanterie. Nous n'aurons pas d'analyse sur la qualité proprement picturale du tableau d'Ingres, comme Aragon sait pourtant le faire, mais le scénario romanesque d'une aventure clandestine où la relation entre le tableau et le modèle s'efface. Le tableau lui donne la possibilité de faire de Matisse et d'Ingres, comme de Breton et de lui-même, des *amants de Marie Marcoz*, c'est-à-dire des *personnages* d'une histoire commune, dans une relation de participation avec une peinture en retour fabuleusement vivante.

Preuve en est cette troisième devinette. Qu'y a-t-il de commun entre *Antoinette au chapeau de plumes blanches* de 1919 qui n'est pas le plus connu de la série faite avec ce modèle et *Madame de Senonnes*? Du point de vue des sécrétions troublées, qui est celui d'Aragon, le lien est sans conteste moins visible qu'avec Laurette, le tableau précédent, l'enflure du cou moins marquée. Pourtant c'est finalement en ce tableau seul que l'écrivain voit une Madame de Senonnes: « Pour moi, toutes les autres sont comme des cousines lointaines du modèle d'Ingres. » Et il en donne la raison :

« Un modèle qui n'a pas vingt ans, quoi! une Madame de Senonnes dans sa prime jeunesse [...], Marie Marcoz, quoi! [...] C'est par son visage immobile, au menton lourd, les yeux fixes partout, qu'elle se fait reconnaître [...], le visage de Madame de Senonnes [...]. [Matisse] a-t-il *vu*, vraiment vu dans cet enfant le sosie de la belle Transtévérine? [...] [Il] ne lui aura guère donné à jouer qu'avec un chapeau à plumes. Il l'a une fois habillée à la mauresque, il l'a fait poser devant des persiennes. Qu'est-ce que tout cela? Ah, s'il l'avait vêtue de ce velours rouge sombre, ornée de bijoux, s'il lui avait appris à faire valoir sa gorge en se penchant, au lieu de rester là comme un bout de bois [...]. »

(*Henri Matisse, roman*, vol. 2, p. 103.)

Se vérifie dans toute sa splendeur avec ce texte la particularité du regard d'Aragon sur la peinture. Antoinette – dont il n'a pas de photographie, à la différence de nombre d'autres modèles matisiens –, c'est uniquement cette femme peinte ou dessinée dans les esquisses, une représentation, mais le regard de l'amant Aragon lui donne pleine autonomie, la fait sortir de son cadre pour l'habiller à son gré. Nous quittons le tableau de Matisse et celui d'Ingres d'ailleurs, où Madame de Senonnes, l'épouse, n'est plus la jeune Marie Marcoz, pour entrer dans la songerie d'un Aragon un peu midinette, qui s'en raconte, un peu Bovary lui-même, prenant presque devant les tableaux posture féminine: « La tête se penche un peu sur l'épaule du temps et voilà qu'on rêve... »

Si l'on refuse de reconnaître chez Aragon cette fascination du tableau comme vecteur de fiction, on se condamne à passer à côté de l'essentiel; si, à l'inverse, on se sert de cette donnée pour conclure qu'il ne comprenait rien à la peinture – ce que tout le *Matisse* dément – on n'a pas plus saisi ce qui se passe entre Aragon et les peintres. Car nous sommes sortis de l'espace

révérencieux de l'histoire de l'art pour entrer dans celui de la libre volupté associative. Le tableau vaut en tant que foyer d'énergie, chambre d'écho, souvenir littéraire artistique ou vécu qui déborde largement son cadre de bois peint. C'est le cas du *Fauteuil rocaille*, un autre des grands « flirts » thyroïdiens de Matisse, qui, par le truchement de l'agrandissement que lui fait subir le recadrage volontaire dans le livre, se gonfle autant que le cou des Marie-Marcoz pour envahir le territoire du spectateur, et qu'Aragon considère comme « une des toiles les plus mystérieuses de ce monde ». « Presque le seul tableau avec lequel je comprends qu'on vive » (*Henri Matisse, roman*, vol. 1, p. 213), ajoute-t-il, dans une formulation à valeur superlative. Et je crois qu'il a parfaitement compris ce que voulait dire Matisse dans cette phrase célèbre et pas toujours bien interprétée où le peintre décrivant l'art dont il rêve, cet art que lui-même revendique comme décoratif, le compare à un bon fauteuil qui délasse l'homme de ses fatigues physiques.

La porte noire

Si l'on observe attentivement le tableau d'Ingres, on s'aperçoit que le miroir qui occupe la plus grande partie de l'espace du fond et qui ne contient quelque chose à voir, un reflet, que dans une petite portion de son cadre, n'a pas pour seule vertu de compléter la vue en lui offrant des détails cachés, mais de suggérer très nettement, au-delà de cette chambre d'apparat où le spectateur est autorisé à pénétrer, un lieu plus secret encore, celui auquel ont accès peut-être, une fois la pose terminée, les amants de Marie Marcoz. C'est d'ailleurs la présence de cet espace chuchoté, soufflé dans le verre du miroir, au fond du tableau qui donne sa valeur d'intimité à la première chambre. Il en va de même avec le recadrage d'un tableau de Vermeer, *La Liseuse à la fenêtre*, rebaptisé par Aragon *La Lettre* (comme le titre d'un chapitre de feuilleton, ou de roman), qui accompagne celui d'Ingres dans la mise en série d'images intitulée « l'histoire de la seconde chambre », dans le premier volume de *La Mise à mort* pour les *Ceuvres romanesques croisées*. Le recadrage donne en effet une importance démesurée à la fenêtre au reflet qui occupe presque la moitié de l'image et dont il est bien difficile de dire qu'il s'agit du battant ouvert d'une fenêtre tant il semble intégré au mur ; ce faux miroir à vrai dire, miroir sans tain, fonctionne alors comme une ouverture cachée dans le tableau, où le reflet serait une présence tapie que le personnage semble ne pas voir, ou bien l'espace dédoublé du dialogue secret de soi à soi derrière le front pensif, auquel le spectateur par ce moyen magique aurait fugitivement accès. Tout tableau partage pour Aragon cette fonction du roman qu'il découvre dans l'enfance : écrire ou peindre non tant pour fixer des secrets que pour en produire. Ce qu'il fait ici, c'est actualiser, dans cette présence sensible de l'œuvre picturale, une résonance mystérieuse qui ne le rend pas plus lisible, mais lui donne densité existentielle, au-delà des semblances fixées sur la toile.

C'est ce qui explique la prédilection de l'écrivain pour ces portes noires qu'on trouve chez Matisse ou chez l'une des *Femmes d'Alger* de Picasso (qu'Aragon, poursuivant la rêverie des chambres closes, appelle *Les Dames d'Alger*) dans l'album des couleurs de *Blanche ou l'Oubli*, à côté de son modèle les *Femmes d'Alger* de Delacroix, où la porte est rouge, de ce rouge de l'ombre des intérieurs matisseiens qui, écrit Aragon, en est le noir. L'écrivain

a, encore une fois, recadré le Delacroix pour n'en garder qu'une Madame de Senonnes et une porte de placard à valeur essentiellement ornementale qui, parfaitement perspectivée dans l'original semble ici – l'un de ses battants supprimé – sortir tout droit de l'espace plan matisien.

Si, dans la série des chambres, l'on retrouve l'imaginaire du bordel, ce n'est pas parce que le tableau se fait miroir des obsessions personnelles d'où l'on ne sort pas. Au contraire, le génie des peintres, puissance positive, est d'inverser le pouvoir mortifère des miroirs et de redonner aux hommes une image où se reconnaître, où retrouver leur identité en activant le partage des songes, cette ouverture des chambres de l'esprit, cette circulation communicative, des harems de Delacroix et des femmes d'Ingres en puissance d'adultère aux prostituées de Picasso et aux nudités matisiennes.

Finalement, la fiction de la chambre de Madame de Senonnes vaut allégoriquement pour un tableau aussi peu romanesque en lui-même que cette autre porte noire, la *Porte-fenêtre à Collioure* de 1914 ou, en traduction aragonienne *Porte-fenêtre ouverte*, tableau de couverture du premier volume de l'édition originale d'*Henri Matisse, roman*, auquel Aragon donne le commentaire suivant dans l'édition *Œuvres romanesques croisées* de cette longue profession de foi du romancier *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*:

« *La porte-fenêtre* (1914) de Matisse, le plus mystérieux des tableaux jamais peints semble s'ouvrir sur cet espace d'un roman qui commence et dont l'auteur ignore tout encore, comme de cette vie dans la maison d'obscurité, ses habitants, leurs façons d'être, leur mémoire, leurs rêves, leurs douleurs. »
(*Œuvres romanesques croisées*, vol. 42, p. 224.)

79

La seconde chambre
ou le roman des peintres
par Dominique Vaugeois

Ce tableau est l'un des tableaux les moins figuratifs de la production du peintre à cette époque et sans nul doute le moins représentatif, mais de ce fait le plus énigmatique et le plus stimulant pour l'imagination. La doublure de mots faite au tableau n'est pas une simple narrativisation de l'œuvre, dans l'oubli de ce qui fait sa spécificité picturale, mais un approfondissement de la compréhension dynamique de la peinture en termes de force suggestive et de participation. Cette puissance du tableau est directement mise en œuvre dans l'illustration des *Œuvres romanesques croisées* où Aragon, avec Ingres et Matisse, pratique à sa manière, entre textes et tableaux, le sport du passage dans la seconde chambre dont les règles ne sont pas si simples qu'on pourrait le croire.

Les chambres optiques

Traditionnellement, le miroir dans le tableau approfondit l'espace, permet de voir ce qui nous est caché ordinairement, soit le dos du modèle, c'est le cas avec le tableau d'Ingres, soit le peintre au travail, ou bien les deux comme dans le tableau intitulé *Carmelina*, peint par Matisse en 1903, bien avant sa rencontre avec Aragon, où le peintre utilise pour la première fois le miroir et qui, comme *Madame de Senonnes*, figure dans le *Matisse* et dans *La Mise à mort*.

L'impact du tableau est considérablement modifié par ce petit carré où domine le rouge, ce qui nous prouve que la valeur du tableau ne dépend

pas seulement de ce qui est représenté mais de l'ordre du regard qu'il installe. La seconde chambre, ici, comme l'écrit Aragon, c'est d'abord un second regard. En effet, si la scène dans le miroir est complément à l'espace principal auquel elle restitue sa troisième dimension, elle en est aussi la contradiction. Elle nous suggère une pièce vue à l'envers, c'est-à-dire qu'elle fournit un contre-regard. Le regard du spectateur est désormais à la fois face à Carmelina et derrière elle. Plus encore, l'influence du miroir nous rappelle que le regard de Carmelina est dirigé à la fois vers le spectateur et vers le peintre. La fécondité du miroir tient toute entière dans cette synthèse contradictoire que l'esprit est contraint de faire en même temps qu'il réinterprète la représentation. Aragon touche là à un ressort essentiel de la création picturale tout aussi présent dans les tableaux sans miroir sans qu'on y prenne garde. Si l'on considère à nouveau *La Porte noire* de 1942, on remarque que la force proprement picturale du tableau tient à cette contradiction entre un espace plan marqué par les verticales et par la technique habituelle de l'aplat de couleur et une perspective suggérée par les diagonales et la position de biais du personnage, centre organisateur du tableau ; le tableau est de ce fait essentiellement marqué comme surimposition d'espace, espace paradoxal.

Or, c'est précisément cette ouverture du regard à la contradiction qui est au cœur de l'entreprise réaliste – et j'insiste sur le terme – de l'illustration des *Œuvres romanesques croisées*. Pour suivre la thématique féminine, je choisirai de citer, parmi bien d'autres exemples, la série des « portraits » de Blanche dans *Blanche ou l'Oubli*. Le caractère systématique du syncrétisme des images choisies et le pied de nez évident aux lois de l'illustration et de la ressemblance ont pu faire conclure à une esthétique déconstructionniste du personnage, à l'orchestration d'une fuite du réel, à l'éternelle dérobade du joueur Aragon que confirme la légende « Blanche n'est pas Elsa » attachée au visage jaune et noir du Matisse, en écho inversé à cette autre formule bien connue et un peu cabotine de *La Mise à mort* : « Oui, j'avoue, Fougère c'est Elsa. » Mais ce serait faire peu de cas de l'épaisseur même de ces images qui apportent une densité particulière à la fiction, et qui n'ont rien à l'évidence de la transparence des miroirs trompeurs. Car c'est paradoxalement de négativité positive qu'il s'agit. Dans l'hétérogénéité particulièrement éclatante de ces images – pastel de Degas, portrait de dos ; lithographie de Picasso, portrait de face ; peinture allégorique, *Les Jeunes* de Goya ; affiche de Matisse, – Aragon réussit un coup de force. Chaque nouvelle Blanche que nous présentent ces images offre une nouvelle approche de Blanche, comme chaque nouvelle danseuse de Degas ou chaque variation de la femme au fauteuil de Picasso, mais ces vues sont ici irréconciliables dans une représentation cohérente. C'est là pourtant que le personnage trouve l'enrichissement de son sens. Dans ces portraits, qui en aucun cas ne la représentent à proprement parler, la Blanche du roman, loin de se perdre, se délivre de la tyrannie de la fiction qui l'enfermait dans les limites d'un personnage romanesque, pour exister dans cette autre seconde chambre, où elle est, comme Marie Marcoz, le songe possible de tous les peintres comme de tous les romanciers. Blanche en somme devenue corps rayonnant, toujours renaissant, vigoureux, irréductible et multiple, l'envers parfait des pâles spectres romanesques.

La chambre claire

Mais, d'une chambre à l'autre, je voudrais terminer sur le maître de Cimiez et ce sera la dernière de mes secondes chambres. Il faut alors convoquer à nouveau le fauteuil vénitien et l'un des rôles joué par son double dans la vie, qu'Aragon présente ainsi :

« Entre ses deux robustes compagnons, il a l'air d'un gigolo qui s'est fait prendre par les gendarmes. »

(*Henri Matisse, roman*, vol. 2, p. 221.)

On pourrait croire que les photographies des objets de ce qu'Aragon appelle la palette matisienne, nombreuses dans le livre, ont pour but de percer le secret de l'origine de l'œuvre. À l'inverse, « la comédie du modèle » qu'Aragon invente avec ces photographies, celle d'un fauteuil acteur un peu vulgaire, d'un Casanova poseur qui se bat pour le premier rôle, épaissit le mystère des métamorphoses. La traque des modèles n'est pas la traque de la petite histoire mais au contraire celle de la grande, puisque les tableaux ne sont finalement que les traces d'un univers de rencontre, dérochant eux-mêmes l'histoire d'amour secrète et profonde entre le peintre et tous ces modèles, témoignant de quelle puissance d'imagination, de mémoire, de coup de foudre soudain tramée à même les formes concrètes du réel l'œuvre est faite. Le fantastique expressionniste de ce fauteuil senonnien qu'Aragon compare à un monstre reptilien ne tient pas simplement au travail de déformation et d'écart par rapport au modèle, mais au travail invisible de la menuiserie matisienne des songes, celle du sorcier des chambres qui fait se battre les fauteuils, fleurir sans arrêt les fleurs, danser les petits pots d'étain. La grande réussite d'Aragon dans *Henri Matisse, roman*, c'est sans conteste d'avoir su rendre sensible cet éveil à la vie des objets, cette concentration émotive. Ainsi la chambre secrète du peintre, ce n'est pas tout à fait son tableau ni tout à fait son atelier, mais une chambre mentale dont les premières pages d'*Henri Matisse, roman* nous offrent deux photographies tout à fait fascinantes, deux chambres claires qui ont valeur allégorique.

Ce qui frappe avec la première de ces photographies, ce n'est pas la richesse des coulisses de la création mais au contraire la puissance de vide générée par l'image. Qu'y note-t-on ? La mise en scène d'abord, qui place l'observateur dans une première chambre, du seuil de laquelle on peut apercevoir le peintre, comme une indiscretion. Passage donc à la chambre suivante. Mais cette chambre que l'on découvre est curieusement dépouillée, blanche, les objets indistincts et visiblement peu impliqués dans un quelconque acte créateur. Nous n'y voyons pas un peintre au travail mais un peintre songeur. On pourrait penser que ce n'est là que le premier acte d'un drame à suspense et qu'un peu plus loin on pourra enfin voir le reste de cette pièce que nous promet comme non négligeable le cadrage d'un volume démesuré. Certes, il y aura beaucoup d'autres photographies plus satisfaisantes pour le curieux du détail, mais cette première photographie et la suivante n'ont pas pour seule fonction de générer une attente. Ces images sont là pour livrer d'entrée, sous sa forme la plus pure, la chambre mentale du peintre, ce sentiment à l'origine des tableaux qu'Aragon imagine comme un réseau de liaisons impalpables. La seconde photographie, la chambre

81

La seconde chambre
ou le roman des peintres
par Dominique Vaugeois

de Cimiez, qui est celle qu'Aragon appelle « la chambre claire », en est une plus éclatante illustration. Même blancheur, même pureté, même décanation : cette fois, pas plus que le modèle ou les instruments de la création, le peintre n'est présent. Les œuvres sont aux murs, ces dessins de 1942, les *Thèmes et variations* à l'occasion desquels Aragon, pour la première fois, va écrire sur le peintre et sous son regard critique. Mais ils sont présents dans un coin de la photographie parce qu'ils sont à prendre en compte dans la complexité d'un espace de relations qui constitue tout l'intérêt de cette photographie : porte, miroir, fenêtre ouverte, jeu de chaises. L'absence du peintre et de son modèle est la condition nécessaire – on ne verrait qu'eux s'ils étaient là – à la compréhension de ce lieu immaculé, sans trace des actes qui ont conduit à ces visages successifs au mur, ce lieu où l'invisible est l'essentiel. Cette chambre claire est curieusement la meilleure preuve de la magie matissienne et du sentiment de merveilleux qui est ce qui tient le plus fermement Aragon à la peinture, celle de Matisse et celles de tous les peintres chantés dans les poèmes, ce « milieu cristallin pour l'esprit », où il faut entendre à la fois la clarté transparente du cristal et la pureté propagatrice de son écho.

82

La seconde chambre
ou le roman des peintres
par Dominique Vaugeois

2^e journée

- 84 Le « tombeau des songes »
Nathalie Piégay
- 95 De *La Semaine sainte* aux métaromans
Cécile Narjoux
- 99 Passages et continuité
Jack Ralite
- 105 Une œuvre vraiment croisée :
Babel des voix et des textes
Maryse Vassevière
- 119 Croisements et contrebande
Pierre Daix
- 123 La mise en voix
Olivier Barbarant
- 135 Au commencement la voix (non disponible pour le moment)
Daniel Mesguich
- 140 De l'oralité d'Aragon
Éloi Recoing
- 148 Aragon et le théâtre
Marjolaine Vallin
- 151 Aragon et la chanson
Stéphane Hischi

- 151 Pour en savoir plus...

Le tombeau des songes

Nathalie Piégay, maître de conférence, littérature française

Au cœur de *La Semaine sainte*¹, dans la nuit du 20 mars à Beauvais, un personnage secondaire, Céleste de Durfort, est pris dans ses cauchemars. Il « déplonge » (p. 286), a tout oublié, « le lieu, les circonstances » de la fuite de la maison du Roi vers la frontière, lorsque Napoléon, débarqué de l'île d'Elbe vole, tel un aigle, de clocher en clocher jusqu'aux Tuileries. Céleste a tout oublié, sauf ce qui ne s'oublie jamais et qui revient le hanter dans les nuits de cauchemars, la géhenne de Vilna où, entassés comme des bêtes, des prisonniers s'amassent dans la « fosse des hommes vivants ». C'est là qu'il reconnaît pourtant un ami d'enfance, Olivier, qui lui affirme n'être que le capitaine Simon Richard et qui ne veut pas être reconnu. À Vilna, comme dans tous les camps et tous les goulags, c'est l'identité qui se défait, c'est la liaison avec l'autre, la promesse d'une communauté que tout le roman interroge et recherche qui sont définitivement interdites.

Le cauchemar de Céleste creuse la perspective de *La Semaine sainte* : on quitte soudain mars 1815 pour 1812 et Beauvais pour la Russie. Les souffrances de l'épopée burlesque de mars 1815 font resurgir celles de l'épopée napoléonienne. Un personnage nouveau est introduit, que l'invention romanesque développera avec force plus loin dans le roman. Cet épisode révèle une des fonctions essentielles du rêve dans *La Semaine sainte* : il donne du champ, brise la linéarité d'une histoire qui se déroule tout entière entre le dimanche 20 mars et le samedi 26 mars de 1815. Comme la longue conversation qui occupe le duc de Richelieu et Marmont, il forme parenthèse et ménage des espaces périphériques qui écartent le lecteur du chemin conduisant de Paris à Béthune. Mais, alors que la conversation dévide le fil d'un récit cohérent et élégant, le rêve, sans jamais céder au délire, renvoie à la souffrance qui ne se raconte pas et à la répétition de ce qui ne s'élabore pas en récit. Pour caractériser cet aspect de la composition romanesque, Aragon parle de « stéréoscopie » : cette métaphore optique renvoie pour lui non pas à deux images semblables, offertes séparément aux deux yeux mais plutôt à la manière dont le roman parvient à donner l'image d'une profondeur mentale, par l'évocation de « deux images d'un même homme, dont les contours coïncident sans doute, mais qui jouent dans le temps, dans la profondeur de la vie² » ; la stéréoscopie est aussi une machine qui complexifie les destins, fait jouer les « images contradictoires d'un personnage, décompose les facettes de sa personnalité. Le rêve en est un des moteurs. Il révèle une part obscure du personnage, quelque chose en lui qui échappe. L'homme qui dort a « parfois une expression de souffrance que peut-être la conscience éveillée ne fait que masquer, que la torpeur laisse remonter comme une méduse sur les eaux de la mer » (p. 290) ; Géricault, dans le « tombeau des songes » est un « frissonnant cadavre », pris dans un « profond dialogue des ténèbres » avant que de ressortir de « l'écume des draps ». Le rêveur est échoué comme un noyé, abandonné à lui-même et à des tourments que nul narrateur ne pourra jamais sonder. Simon Richard, endormi dans l'église Sainte-Catherine de Lille, est lui aussi, « un noyé du sommeil, sur sa chaise de paille, la tête renversée en arrière, le visage contracté, l'œil parti dans les profondeurs » (p. 675). Le comte d'Artois est hanté, lui, par la trahison de Charles (p. 752) – le rêve consolide ainsi les interrogations majeures du roman. Contrepoin de l'action, la songerie est le revers de cette histoire tournée vers l'avenir, résolument optimiste et humaniste, qui fait briller le soleil au bout de la route, à la fin du roman.

84

Le tombeau des songes
par Nathalie Piégay

Comme la part du rêve, les intrusions d'auteur dans la fiction créent un principe d'incertitude, rendant trouble le partage entre le vrai et l'illusion, le réel et l'imaginaire, le fictionnel et le biographique. Lorsqu'Aragon prend la parole à l'intérieur même de l'histoire racontée, il brise sciemment l'isolement splendide du roman historique pour nous faire pénétrer dans le laboratoire de l'écriture (on voit l'auteur consultant une notice biographique dans le *Grand Larousse du XIX^e siècle*, ou encore le plan de la ville de Bamberg...). Ainsi, au cœur même du roman, dans les pages qui en constituent le pivot, « La nuit des arbrisseaux », l'auteur met en doute la réalité de ce qu'il vient de raconter ; la rixe entre Théodore et Firmin n'est peut-être qu'un rêve ; et pas même un rêve de Théodore, mais peut-être celui de Moncorps :

« Il a appris à rêver comme ça à la Pension Hixe où il était avec son camarade Alfred... Ces enfants ont la tête farcie de littérature. Tout cela, c'est le rêve insensé de Moncorps, qui a lu des romans de Mme Radcliffe, ou quelque chose dans ce goût-là. La maison est calme, la chambre est vide, Bernard dort sous un gros édredon rouge, au-dessous le forgeron enserme Sophie dans sa force, parti dans un monde qui nous sera toujours interdit... Et en bas, près de l'âtre, le Firmin qui n'est pas monté, qui ne tient pas de couteau – regardez-le d'ailleurs, le couteau, dans le tiroir, à force de chialer s'est endormi comme tout le monde, et rêve lui, aussi, qu'il est fort, qu'il est grand, qu'il est heureux, qu'on l'aime et qu'il a un nez. » (P. 476.)

La fiction se moque de la fiction, l'invention défait ce qui vient d'être inventé. C'est plus sûrement encore l'auteur qui rêve « mêlant à l'encre bleue des mots le désordre de [s]es cheveux ».

Mais, quel que soit le brouillage du régime de croyance que produisent l'écriture du rêve, la stéréoscopie et les intrusions d'auteur, *La Semaine sainte* reste très en deçà de ce qu'Aragon réalisera dans *Blanche ou l'Oubli*. Dans le roman de 1967, le jeu est poussé jusqu'au vertige, si bien qu'il ne s'agit plus de transposition du biographique dans le romanesque mais de contamination continue de l'un par l'autre. Le régime même de la digression en est bouleversé : plus de parenthèses qui contiennent les pauses réflexives et les principes de brouillage, mais une spirale infinie où le vrai et l'inventé sont pris dans une dynamique indéterminée. Le prisme des références littéraires, la mémoire des textes accroissent l'incertitude, le monde réel paraissant parfois être une parodie des livres lus, un vaste palimpseste. La limite entre l'imaginaire et le réel est, elle aussi, bien plus fortement déstabilisée par l'invasion du songe, dans les romans qui suivent *La Semaine sainte*. La prose onirique du « Carnaval » paraît s'affranchir des bornes de la raison, le conte se développant en marge du monde réel, dans le laps de temps dilaté que forme le *Carnaval* de Schumann joué par Richter. « Murmure », de même, se loge dans le blanc de la conscience, dans un temps arrêté : « Où et quand ? j'ai senti contre moi ce mouvement de l'ombre, ce glissement d'âme, et je ne sais qui je suis. Ce corps m'est autre³. » Pour redevenir pleinement soi, rien de tel sans doute que l'annonce du tailleur : « Dépêche-toi, le tailleur

va venir pour l'essayage », dit Murmure, entrant dans la chambre comme le temps, après l'éclipse que vient de subir le Alfred/Anthoine. C'est aussi la phrase de conclusion du conte : « Et le tailleur... le tailleur, Murmure, qui va venir⁴... », comme s'il fallait encadrer le discours qui se développe précisément dans la brèche de l'absence à soi et au temps par une référence à celui qui prend la mesure du corps, pour lui faire quitter l'espace de la chambre, lui prêter une étoffe, si ce n'est une réalité dont le rêve risquait de le dépouiller. Mais c'est certainement à partir de ce risque que s'écrivent les proses sublimes que sont celles de « Murmure » et du « Carnaval ». C'est assez dire que le songe parle bas, à l'origine de la parole, dans le dédoublement des syllabes ; parole intime qui force l'écoute, il est loin des discours politiques ou historiques tonitruants. Il murmure, et mélange, tel un carnaval, inverse les valeurs, démontre la force de la liberté. La prose onirique n'a rien d'éthéré, elle force au contraire les limites du réel pour s'en emparer avec une puissance et une liberté inouïes. Dans *La Semaine sainte*, le rêve fait bifurquer le récit dans un espace-temps autre, permet d'approfondir une identité, de creuser la perspective comme on creuse un tombeau pour un personnage, complexe, inaccessible. Il fait vaciller les limites de la fiction et autorise l'auteur à intervenir directement dans le monde romanesque. Mais il ne donne pas encore lieu à une poussée de poésie, à un jaillissement lyrique quasi incontrôlé qui largue les amarres de tout réalisme pour expérimenter un autre mode d'investigation de la mémoire et de l'imaginaire. Il y a quelque chose de très sombre dans l'écriture du rêve propre à *La Semaine sainte* : le rêve comme le sommeil, c'est ce dans quoi on tombe, c'est ce qui noie le sujet ; les images employées le disent fort bien : le trou, le tombeau des songes, le rêveur comme un noyé. Le rêve est abyssal, opaque, impénétrable. L'identité ne s'y donne pas plus à lire que l'avenir ; elle y fait peut-être figurer ce falun des rêves, que caractérise ainsi *Théâtre/Roman* : « le dépôt des songes de toute une vie, avec leurs redites, leurs incohérences, leurs lumières souterraines... leurs respirations des ténèbres⁵... » Dans *La Mise à mort*, le songe a le pouvoir de l'absence, l'envergure des grandes libertés qui se moquent de tous les systèmes et de toutes les nécessités, y compris de celles que le roman a lui-même décidées. Aussi donne-t-il à la prose un élan inaccoutumé et une force d'images exceptionnelle.

Si le tombeau des songes qu'ouvre *La Semaine sainte* est un formidable principe de désordre, il ne va non plus jusqu'à l'éclatement du temps qui menace dans *La Mise à mort* comme dans *Blanche ou l'Oubli* et *Théâtre/Roman*. Dans ce dernier roman, la fiction des horloges « qui se sont mises en morceaux, semant leurs rouages minutieux, parce qu'on croirait marcher dans les débris du temps » (p. 85) noue étroitement l'écriture du rêve au fantasme d'une sortie hors du temps, qui ne serait pas, pas encore, la mort⁶. Dans ce chapitre extraordinairement baroque, « L'acteur rêve-t-il ? », la liberté d'allure du corps se fait au prix d'une négation du temps, comme s'il fallait détruire celui-ci pour accorder toute sa plénitude à celui-là, qui peut alors déborder d'une énergie rare et lancer la narration dans les méandres touffus d'un monde imaginaire où rien n'entrave la liberté d'inventer. Nier le temps (détruire les horloges), c'est encore la meilleure manière de se débarrasser de l'impossible réglage du temps individuel sur le temps collectif.

Rien de tel donc dans *La Semaine sainte*. Sans doute est-ce à ce prix qu'on peut écrire un roman historique: maintenir le soubassement d'une chronologie, articuler le rêve sur le temps historique, auquel le temps individuel doit être noué. Le temps du rêve marque ainsi une pause, mais n'est pas, comme dans *Blanche ou l'Oubli*, « un temps inégal, un temps à extrasystoles, un temps de sommeil hors du temps, d'insomnies qui dilatent les heures, un temps sans repères, inutile, un temps bafouillé, un temps d'oubli en oubli, [...] un temps comme une longue respiration retenue⁷ ».

Le désordre qu'introduit le rêve est un des aspects les plus impressionnants de *La Semaine sainte*, et que les derniers romans développeront de façon à la fois moderne et virtuose, mais aussi pathétique et douloureuse. Sur le plan de la construction, aux courts chapitres des romans du *Monde réel*, font place de longs pans narratifs, entrecoupés de digressions et parenthèses. Dans tous les romans qui suivront celui-ci, la composition romanesque fera place à l'improvisation et à l'éclatement, la réflexivité de l'écriture tendant toujours vers la dispersion et le dédoublement. Dans *La Mise à mort*, en particulier, la linéarité est défaite, le miroir tourne, le livre est débrouché, les pages s'envolent et se perdent; la métaphore du livre déchiré dit la séparation et l'incohérence d'un destin, que *Théâtre/Roman* représentera par le jeu de cartes que l'on bat. Dans ce dernier roman, la prose et la poésie sont mêlées, l'écriture dialoguée propre au genre dramatique occupe des chapitres entiers, le mélange devenant excessivement baroque. On peut voir dans *La Semaine sainte*, selon un régime beaucoup plus maîtrisée et moins douloureux, ce goût du désordre s'affirmer. La bigarrure des premiers chapitres traduit le plaisir évident pris par l'auteur à retracer ce moment de crise, où rien n'est encore fixé. Le fourmillement des Parisiens sous la pluie, le méli-mélo des cocardes et des uniformes, le « mélange de générations et de grades » (p. 104)... combinent sa passion pour l'excès et l'hétérogénéité et forment un « bordel » qui est pour Aragon l'autre nom du roman. Le « kaléidoscope » dans la tête de Géricault prend de vitesse le roman, qui rivalise avec la « bousculade d'équipées », comme pour conjurer le risque de l'enlèvement dans les boues et les marais du Nord (p. 211). Traversé par une force centrifuge, le roman distend la phrase pour contenir l'éparpillement des sujets qu'il contient: « au trot, au trot, au trot d'une monarchie qui se dégingue, d'un monde qui roule à l'envers, dans la fuite d'une fausse chevalerie, dans ses habits de théâtre, avec ses étendards neufs, son honneur d'Épinal, sa peur des comparaisons, son arrogance d'enfant qui fait la grosse voix dans le noir, une chaise à roulettes pour trône et le Voltaire de Kehl sous l'autel, au trot, au trot... » Les mots claquent comme les étendards, dès la première phrase et la poésie prend dans sa ronde les mots de l'histoire:

« Mais depuis qu'on était en état d'alerte, on s'était entassé comme on pouvait, et puisque tout le monde était officier, sans trop d'égards pour les grades. Dans la chambrée des sous-lieutenants, des sous-lieutenants qui avaient rang de lieutenants-colonels, il y avait, pour des raisons de relations personnelles, des lieutenants qui n'étaient que mousquetaires à côté des sous-lieutenants qui étaient des lieutenants-colonels. Comme Théodore par exemple. »

87

Le tombeau des songes
par Nathalie Piégay

Dans tout ce début, les phrases les plus anodines sonnent avec un sens de la trouvaille inouï, comme si les contraintes du discours de l'histoire ne bridaient en rien le plaisir de l'invention : « quelqu'un appelait Théodore, levant de façon explicite une gourde pour l'engager à boire la goutte avant le boute-selle » (p. 17). D'évidence, ce chapitre qu'Aragon dit avoir récrit treize fois de fond en comble déborde d'énergie et manifeste un plaisir d'écrire qu'on aime à penser insufflé par cette anarchie formidable du matin des Rameaux 1815. Il faudrait, dans la même perspective, évoquer la sarabande des noms propres qui désoriente, mais le charme aussi, pour autant qu'il accepte de céder à la magie de ces signifiants qui diffractent l'identité des hommes. On s'y perd, dans ce désordre onomastique, comme un étranger qui porte son regard pour la première fois sur l'une des périodes les plus complexes et les plus folles de l'histoire de France, comme un écrivain peut-être qui s'empare d'une matière historique prolifique, débordant de détails et de singularités. La rhétorique de la liste, si fréquente dans le roman, fait le pied de nez à l'érudition, transformant les titres nobiliaires et les référents réalistes en une guirlande de noms propres. « L'exode des siècles », « les dix mille de Xénophon, au moins », que vient d'évoquer le narrateur non sans ironie, la « caricature du dévouement et de l'héroïsme, la légende qui avorte » sont ainsi déclinés : les « Lauriston, la Grange, Marmont, Macdonald avec les Gramont, les Noailles, les Damas, les Dombidou de Cruseilles, les Le Large de Lourdouniex, les Bourbon-Busset, les Gallis de Menilgrand, les Forbin des Issarts, les Gaultier de la Clopperie... tout un poulichage de vidames et de grognards » (p. 262).

L'une des questions majeures de ce grand roman historique est celle de l'orientation dans l'histoire. Théodore Géricault, engagé sans conviction dans les mousquetaires du Roi, pour l'amour de l'uniforme et des chevaux peut-être, semble décidé à ne pas quitter Paris après sa longue conversation au Palais Royal avec le jeune Augustin Thierry. On le retrouve pourtant à Saint-Denis, première étape hors de Paris, en direction de la frontière. Tout au long de cette chevauchée, il ne cessera de se demander quel est son camp, ce que signifie la fidélité, quel lien l'unit finalement avec les Volontaires ou les soldats de la maison du Roi, et ce qui l'oppose aux autres (les républicains). La simplicité de l'interrogation qui retentit dans le roman à plusieurs reprises « par quel côté prendre ? », « maintenant, de quel côté aller ? » (p. 784), ne doit pas dissimuler qu'elle est fondamentale : ce qui est en jeu, c'est le sens que l'on peut donner à sa vie. Tel « un peintre entre deux tableaux », Géricault est en plein désarroi. Sa souffrance est partagée par tous ses comparses ; pour le comte d'Artois comme pour Berthier, qui peut-être en meurt ou pour Macdonald qui refuse de suivre Louis XVIII hors de France, l'exil signifie une forme de divorce d'avec soi-même. Et même pour les maréchaux qui suivent le Roi à Gand, « quelque chose en eux se sépare », une douleur qui creuse « la plaie ouverte à l'extrême de la patrie ». Comme le montre la citation des *Communistes*, l'écriture de ce roman remet les pas de l'auteur dans la route suivie en mai 1940, à l'heure de la défaite de la France. Armentières n'est plus d'abord le lieu où les princes vont faire halte « pour un peu s'arranger, histoire de ne pas arriver à l'étranger dans cet état-là », mais un lieu que l'auteur reconnaît pour y être lui aussi passé : « dans la nuit du 26 au 27 mai 1940, après avoir traversé Armentières en feu, avec la 3^e DLM » (p. 785).

C'est donc dans l'orbite de 1940 qu'Aragon place les Cent Jours. La trahison de Pétain mettant fin à la République pour proclamer l'État français, l'exode vers la poche de Dunkerque se projette dans la fuite de Géricault et de la maison du Roi vers la frontière. La « cavalcade noire » de Théodore (p. 130) renvoie au repli du soldat Aragon hors de France, en mai 1940.

Mais Géricault ne quitte finalement pas la France, troque son uniforme contre un habit trouvé chez le fripier et gagne Mortain, pays de son oncle conventionnel. La grande débandade de la maison du Roi a été pour Théodore l'occasion d'une conversion. Dans cette expérience singulière de la solitude, Géricault a progressivement fait la rencontre des autres. Un sentiment d'appartenance s'est peu à peu fait jour en lui : appartenance au Peuple, à la France. Les divers personnages rencontrés, la petite Denise à Beauvais qui lui dit des vers d'un certain monsieur de Prat, le forgeron Muller, le traître Firmin, Alphonse de Prat de Lamartine, le commandant Degeorge surtout... lui apprennent peu à peu qui sont les autres dont il ignorait l'existence et qu'il va désormais placer au centre de son œuvre. Au début du roman, Théodore qui « ne croit plus à rien » (p. 113) ne suit pas Augustin Thierry dans la lecture politique qu'il fait de son *Chasseur à cheval* et de son *Cuirassier blessé quittant le feu*. Il est simplement ramené à ce qui a précédé l'œuvre, au désir poignant de peindre. Ce qui intéresse Aragon, comme Matisse, n'est pas de donner « l'équivalent de la chose peinte » mais de chercher à se « représenter ce qui est avant le tableau pour le peintre⁸ ». Le désarroi de Géricault est alors trop grand pour combler le vide qui l'épuise et qu'il ne croit plus même la peinture capable de combler. Plus, la « tragi-comédie où une cour chasse l'autre » (expression qui apparaît dans le troisième chapitre, « le Palais Royal aux lumières », p. 117) le détourne des sujets politiques au sens strict du terme. Il n'a que mépris pour ceux qui remplaceront les aigles de l'Empire par les lys de la royauté. C'est seulement après que la « découverte d'un monde ignoré » (p. 648) l'aura modifié, qu'il aura la certitude qu'il faut peindre. Et il veut alors une peinture noire comme ses « yeux pleins de bitume » (p. 117), comme la vierge du Caravage, dont la ténèbre trop envahissante déchaîna critique et incompréhension. La découverte des autres ouvre l'horizon d'une multitude de sujets et de tableaux à réaliser : la semaine sainte modifie le regard que Géricault porte sur le monde réel et concret. Les scènes contemplées à Poix dans la forge de Muller, par exemple, aboutiront à plusieurs toiles (dont *L'Enseigne du maréchal-ferrant*).

Dans *Les Incipit*, Aragon dit avoir voulu explorer « l'établissement de la notion moderne de nation dans le peuple français⁹ ». Mais l'inverse est vrai aussi : il n'y a pas de sentiment national sans conscience de la fraternité ni sentiment d'appartenance à une communauté réelle. C'est l'expérience que fait Géricault, au cours d'un cheminement éprouvant, sur la route des Flandres : cheminement au sens propre d'abord, la route donnant au roman une structure profonde. Elle trace dans l'espace une trajectoire linéaire (Paris, Saint-Denis, Beauvais, Poix, Lille, Armentières, Béthune...) que le récit va embrouiller, multipliant les espaces périphériques, Vilna, Lisbonne, Odessa, l'Alsace, la Perse... (les rêves, la mémoire,

les conversations les occasionnent) et brouillant la chronologie, par les mouvements de retour en arrière ou d'anticipation. Mais la route, c'est aussi l'urgence et le hasard. Aragon déclare lui-même que « le roman naît de la rencontre de ces hommes en marche et de gens qu'ils ne connaissent pas jusqu'alors et qu'ils vont à jamais perdre de vue dans quelques heures, à chaque étape¹⁰ ». La route est aussi l'occasion d'un voyage mental, d'un cheminement intérieur. C'est un itinéraire spirituel qui met en branle la mémoire ; la fatigue fait tomber la garde des précautions et restrictions mentales, prend les hommes dans le mouvement vague d'une rêverie éveillée. La longue marche vers la frontière conduit les hommes à s'interroger sur ce qui fait la continuité de leur propre vie.

« À quoi rêve-t-il César de Chastellux ? Son cheval le porte, il ferme les yeux. Il revoit Charles de la Bédoyère... nous aussi, notre oncle nous avait fait élever avec Jean-Jacques Rousseau. Mais les plus belles paroles ne justifient point l'infidélité. » (P. 724.)

De même :

« le maréchal [Macdonald] I, dans sa rêverie éveillée, confondait les journées, les visages... Il rôdait dans cette plaine du Nord où avaient commencé pour lui les grandeurs, lieutenant-colonel au lendemain de Valmy, colonel après Jemmapes... » (P. 229.)

La route est méditation et conversion possible. « Il n'y a pas de chemin pour moi dans ce siècle », déclare Théodore au commandant Degeorge (p. 721) avant justement de trouver sa voie. La référence religieuse, qui avait pu paraître si surprenante chez un auteur comme Aragon, joue aussi ici à plein : la route est calvaire, chemin de croix, mais aussi route de Damas, lieu d'une conversion : à proprement parler, changement d'orientation et de sens.

Un vent d'optimisme souffle à la fin du roman, tourné résolument vers l'avenir.

« Comme un frappement sur le sol, un bruit lointain que la terre transmet, sourdement, sonne de plus en plus souvent dans ma prose ce mot sans cesse répété, ce mot qui bat comme un tambour insistant, voilé, dévoilé, l'avenir. » (P. 813.)

L'avenir, c'est la lutte pour la victoire de la République, dans les années difficiles de la Restauration, puis de la monarchie de Juillet, de la seconde République qui s'effondre dans un nouvel Empire... toutes périodes évoquées dans la fin du roman. Cette orientation vers l'avenir a une valeur idéologique forte. À partir du chapitre XIV, « Un jour de grand vent », un discours franchement humaniste se développe. Le pivot, à cet égard, est sans doute « La nuit des arbrisseaux », qui ébranle fortement Géricault. « Un grand soleil auquel on ne demande qu'à croire » (p. 657) y apparaît, symbolisant la possibilité d'un renouveau, à défaut d'une résurrection. Rappelons que le roman s'arrête à la veille du dimanche pascal. L'étape

90

Le tombeau des songes
par Nathalie Piégay

de Béthune marque encore plus nettement le changement que connaît Géricault, désormais résolument optimiste :

« Théodore rêvait, c'est vrai. Il rêve. Respecter ses semblables. Rien n'est horrible comme de s'expliquer le comportement des autres par des raisons basses. Il y a des gens bas, sans doute. Mieux vaut se tromper sur leur compte que de donner leurs raisons à d'autres, parce qu'ils ne pensent pas comme nous. » (P. 651.)

Le songe n'est plus ici la faille de l'identité, la porte de corne par laquelle s'infiltrent les traumatismes et les doutes, mais la porte d'or de l'utopie. On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a quelque chose de conjuratoire dans l'affirmation lyrique d'un humanisme total, qui reprend à son compte la référence religieuse pour la laïciser et proposer une religion de l'homme : « celui qui brille ici comme l'éclair, celui dont le vêtement n'est point blanc comme neige, c'est l'Homme, et que ceux qui portent l'épée le regardent et en soient bouleversés ! L'Homme est ressuscité, les gardes se sont enfuis, la vie recommence » (p. 832). La phraséologie est clairement celle du communisme, d'autant plus appuyée peut-être que le roman s'en était éloigné, faisant une place immense au doute et à l'anarchie, jusque dans ses principes de constructions :

« mourir. Qu'est-ce que cela signifie donc mourir ? On ne meurt pas puisqu'il y a les autres. Et ce qu'on a pensé, cru, aimé si fortement, si passionnément, reverdit avec ceux qui viennent, ces enfants dont le corps et l'âme grandissent, se font à leur tour sensibles à l'air du printemps, à la bonté, à la douceur de soirs. » (P. 812.)

91

Le tombeau des songes
par Nathalie Piégay

Mais l'avenir, c'est aussi l'histoire de l'auteur, écrivant *La Semaine sainte* qui le ramène à son propre passé, comme ce sera le cas dans *La Mise à mort* aussi, où le mouvement d'anamnèse fait resurgir aussi bien la période surréaliste que les années trente à trente-six en particulier, le Front populaire, la guerre d'Espagne, l'enterrement de Gorki ou 1952. Les autocitations, marquant le retour que le narrateur, confondu avec l'écrivain, fait sur sa propre œuvre comme sur son passé deviennent alors une caractéristique de l'écriture romanesque du dernier Aragon. Dans *La Semaine sainte*, on passe ainsi de 1815 à 1935, la rencontre clandestine de « la nuit des arbrisseaux » rappelle à Aragon les luttes syndicales de cette année-là (p. 477). Mais 1956-1957, période d'écriture de *La Semaine sainte* empiète aussi sur 1815, tirant de cette manière le roman vers l'avenir. Les nombreuses intrusions d'auteur, nous l'avons rappelé, font pénétrer le lecteur dans le laboratoire de l'écriture, comme le feront de façon systématique les romans de la dernière période. L'avenir, c'est alors sans doute aussi 1956, le xx^e congrès du PCUS, « ce coup formidable porté à l'esprit de certitude¹¹ » (*Les Collages*). *La Mise à mort* donnera corps à ce doute formidable en divisant Alfred et Anthoine, et *Blanche ou l'Oubli* interrogera 1956 par le prisme d'*Hypérion*.

Aragon lorsqu'il entreprend d'écrire *La Semaine sainte*, après *Le Roman inachevé*, en 1956, est très certainement fasciné par cette période de crise

exceptionnelle que constituent les Cent Jours. La crise politique est aussi une crise du sentiment national qui fait vaciller soudain toutes les certitudes et qui rend hautement problématique la notion de fidélité, sans parler de son exercice. Être fidèle à son camp finit par signifier trahir, quand changer de camp au contraire éviterait la trahison. Chacun, où qu'il soit, est contraint à réfléchir ses positions, à mettre en doute ses certitudes et ses choix. Qu'est-ce que trahir, est-ce rester fidèle « aux fantômes dans la tête des peuples dont les dieux sont en train de s'effondrer ? » (p. 394). Cette question est posée à propos de 1815 mais comment ne pas l'entendre aussi en fonction de 1956 ? Si Aragon refuse de comparer les époques incomparables, s'il a une conscience aiguë des limites du roman historique, il sait aussi que la reconstitution du passé n'a de sens qu'en tant qu'elle met en question les failles du présent. De même que le croisement des lieux permet de superposer les exodes et de récrire, après *Les Communistes*, le traumatisme que constitua Dunkerque, de même la crise de 1815 fait résonner les doutes de 1956. « J'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir/Et quand le miroir s'est tourné vers moi j'ai vu mon visage » dira *Le Fou d'Elsa*.

À trop insister sur le discours de l'Histoire dans ce roman, on trahirait son charme et sa poésie, la part du rêve. Elle y est importante, comme elle le sera dans les derniers romans, parce qu'Aragon a beaucoup rêvé en reprenant ce « damas ancien de l'histoire » (p. 813). C'est en poète qu'il a écrit ce grand roman historique, dont l'érudition infaillible a impressionné les historiens. Dévider « l'écheveau défilé » de la maison du Roi (p. 261), « perdre le fil » (p. 211) d'une histoire à la trame pourtant serrée, broder sur les discours et des mémoires du XIX^e siècle, c'est « suivre les fils du tissu qui se croisent, la tapisserie complexe des hommes et des couleurs » (p. 813) pour comprendre l'avenir en se déprenant d'une trajectoire trop simple, celle d'un destin qui s'achève. Mais c'est aussi donner libre cours à son amour des étoffes et des costumes, dont les descriptions, plus que dans n'importe quel autre roman d'Aragon, sont extraordinaires de précision et de sensualité. On perd de vue souvent les strictes nécessités de la représentation historique tant le raffinement et la précision des portraits relèvent du pur plaisir de nommer, d'enchaîner des noms :

« Marc-Antoine, déjà en grande tenue, traînait son sabre, sur la tête le bonnet d'ourson, le baudrier d'or en travers du dolman rouge soutaché d'or, dans le pantalon collant gris à bande d'or qui sanglait avec quelque ostentation ses fortes cuisses comme désorientées d'avoir abandonné leur cheval. » (P. 18.)

On sait qu'Aragon s'est beaucoup documenté pour décrire les uniformes de chacun des régiments, dont il détaille également avec le plus grand soin les étendards, les devises et les décorations. Mais on est très loin, dans le roman, des naïves et précises images que lui fournit un documentaliste, Paul Chenel, qu'il avait rassemblées dans des paquets de biscotte Reinette, ou décalquées avec soin dans des livres savants, tel celui d'Eugène Titeux. Une telle érudition est assurément une revanche prise sur l'échec et l'abandon du

roman médiéval entrepris en 1947, qu'Aragon impute justement à la difficulté de « ne pas avoir une représentation exacte du bouton au XII^e siècle¹² ». La précision de la description est ensuite détournée vers une sensualité et un charme tout poétiques, comme l'exactitude de l'onomastique est mise au service d'un plaisir musical, tantôt clinquant et comique, tantôt tendre et poétique du signifiant (les noms propres sont eux aussi empruntés aux listes nominatives des différents corps d'armée, répertoriées aux archives de la guerre ou retranscrites méticuleusement par les mémorialistes, tel Saint-Chamans). Le premier chapitre regorge de portraits en costume, qui dévoilent un incontestable plaisir à décrire ces corps d'hommes, tel le jeune Alfred (on apprendra par la suite qu'il s'agit d'Alfred de Vigny) : « un enfant blond aux boucles légères, dans son manteau sombre à collet, les manches non passées, le col raide du dolman qui lui heurtait le menton baissé, ses bottes à éperon et le haut casque or et noir sur les genoux, tenus d'une main frêle encore, avait l'air d'une fille en travesti » ; ou le viril Houdetot, ancien page de l'Empereur, qui « pionçait toujours dur, au fond, contre la cloison, on n'en devinait que les grosses fesses et les grandes jambes recroquevillées à cause de la culotte de daim blanc » (p. 15).

On peut voir dans ces descriptions une manière de rivaliser avec la peinture de Géricault, peintre d'histoire qui fit de l'uniforme un objet esthétique à part entière. La dimension picturale de l'écriture aragonienne fait aussi sa place à l'humour, en particulier dans les nombreuses scènes de genre, telle celle qui ouvre le quatrième chapitre, « Les Adieux de minuit » :

« Les dames le remarquèrent avec de petits rires : il n'y avait avec elles qu'un seul mâle, l'ami de Mlle Gosselin, personnage muet qu'elle trimbalait partout, dans son bel habit olive. Tout frisé, la tête et les côtelettes, le jabot tuyauté rentré comme il se doit dans le gilet de piqué blanc. » (P. 147.)

93

Le tombeau des songes
par Nathalie Piégay

Mais surtout, ces descriptions picturales font preuve d'une extraordinaire mobilité, évitant à l'écriture historique toute pesanteur et tout académisme trop savant ; le premier chapitre évoque avec une légèreté incroyable les différents jeux de lumière, les variations de l'ombre qui laissent peu à peu prendre forme aux corps et au décor :

« La chambrée des sous-lieutenants n'était éclairée que par la bougie sur la table, et sur le plafond et les murs se repliaient les silhouettes des joueurs. Les vitres sales pâlissaient à peine. »

Cet incipit est l'émergence d'un monde qui surgit lentement et que la force de la prose va tirer peu à peu de l'obscurité. Tout le premier chapitre s'emploie à donner forme à ces sujets encore pris dans l'épaisseur de la nuit :

« Au dehors, il y avait des rafales de vent. Ça tombait. La pluie était mêlée de neige. Il faisait froid et sale, et dans la nuit finissante, la ville au-dehors encore silencieuse, le boucan de la cour, les chevaux qui piaffaient dans les écuries, on voyait, à la lueur vacillante des torches, les enfilades de croupes grises, les canassons des mousquetaires. [...]

Ils avaient l'air, dans leurs manteaux dont les collets remuaient un peu comme des ailes à leurs épaules, de grands oiseaux carnassiers saisissant les chevaux au mors. Par-ci par-là, dans le petit matin obscur, des sabots jaillissait une étincelle. » (P. 19.)

La dimension picturale de l'écriture aragonienne ne fige jamais la représentation mais la montre au contraire en train d'apparaître, avec la force imprévue de l'étincelle qui jaillit sous le pas des chevaux. La tension du regard vers la lueur naissante, à travers la nuit et la vitre sales est aussi celle de l'écrivain qui pénètre dans la ténèbre de l'histoire et, sans jamais imposer un ordre arbitraire à l'anarchie des événements, les prend dans une économie formelle et rythmique. Car le rythme de la prose contribue de manière décisive à l'énergie des descriptions qui font place au brouhaha, au boucan, à toute cette épaisseur de sensations qui assaillent l'ouïe comme la vue et empêche de discerner d'abord clairement ce dont il s'agit. C'est peut-être cela, être dans l'histoire : se tendre tout entier pour faire émerger de la confusion générale une orientation, peut-on aller jusqu'à dire un sens ? qui permettra de donner forme au désordre qui submerge.

C'est en faisant sa part à la poésie qu'Aragon écrit ce grand roman historique, creuset où sont interrogées la trahison, la fidélité, la liaison problématique qu'un sujet entretient avec l'Histoire, avec les autres, dans leur relation incertaine avec la création. Le falun des rêves, dans *Théâtre/Roman* (p. 414) garde en dépôt le corps du passé ; mais ce qu'il faudrait saisir, « d'une même haleine », dit le narrateur, n'est-ce pas aussi la « couleur des rêves » ? Saisir les variations du langage pour retrouver le corps du passé, c'est ce qu'a entrepris Aragon dans *La Semaine sainte*, où les couleurs du rêve sont à la fois celles de l'Histoire et de la peinture.

94

Le tombeau des songes
par Nathalie Piégay

Notes

1. Toutes les références sont issues de l'édition Folio, Paris, Gallimard.
2. *J'abats mon jeu*, « Secrets de fabrication », Paris, E.F.R., 1959, p. 49.
3. *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, Folio, 1965, p. 240.
4. *Ibid.*, p. 211 et 257.
5. *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974, p. 413-414.
6. Sur ce motif, je renvoie au tout récent essai : SAMOYAU, Tiphaine, *La Montre cassée, fiction et temporalité*, Paris, Verdier, 2004 dans lequel elle fait allusion à *Blanche ou l'Oubli*.
7. *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1967, p. 347.
8. *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, tome I, p. 42.
9. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Paris, Skira Flammarion, « Champs », p. 103.
10. *J'abats mon jeu, op. cit.*, p. 63.
11. *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 22.
12. *J'abats mon jeu, op. cit.*, p. 154.

De *La Semaine sainte* aux métaromans

Cécile Narjoux, université de Bourgogne

J'aimerais revenir, à partir de quelques éléments attrapés au vol dans le brillant propos de Nathalie Piégay, sur la manière dont *La Semaine sainte* ouvre un nouveau tournant dans l'écriture de l'Histoire d'Aragon, et dans son écriture tout court. Nathalie nous a montré que si le rêve et les intrusions d'auteurs jouaient le rôle de briseurs de linéarité de l'histoire comme de « l'isolement splendide du roman historique », ce rôle était encore modéré au regard des romans à venir. De fait, elle a parlé de « formidable principe de désordre », qui trouve son aboutissement dans les romans ultérieurs, où le temps et sa représentation éclatent tout à fait.

La Semaine sainte constitue donc une étape remarquable – exceptionnelle, énigmatique peut-être – de l'écriture d'Aragon entre le cycle du Monde réel et celui des romans de la dernière période, qu'on peut qualifier de métaromanesque. J'aimerais donc esquisser quelques pistes autour de la question du *pourquoi* : pourquoi un tel équilibre du désordre dans *La Semaine sainte* ? pourquoi ensuite le « formidable principe de désordre » l'emporte-t-il ? et comment ? par quels cheminements ?

Je souhaite tout d'abord rappeler que le « désordre », la puissance centrifuge et destructrice, habite Aragon depuis toujours. *La Défense de l'infini* en est un remarquable emblème. *La Semaine sainte* apparaît donc, en 1958, comme une merveille d'équilibre entre ces « deux désirs inverses et violemment égaux » qui fondent – et j'insiste là-dessus – *depuis toujours* la poétique d'Aragon ; équilibre ici – Nathalie l'a montré – entre ordre et désordre, mesure et démesure, identité et altérité, mémoire et oubli... Mais s'il est vrai qu'un mouvement centrifuge, destructeur, hyperbolique, profus, accumulatif jusqu'à l'extrême anime sa poétique, il semble remarquablement canalisé dans *La Semaine sainte*.

Or, – et c'est la deuxième remarque que je souhaiterais faire, qui est plutôt une question d'ailleurs – *La Semaine sainte* est écrit pendant « ce coup formidable porté à l'esprit de certitude¹ ». Il est aussi écrit après ce qui clôt – par un échec – le cycle du Monde réel, à savoir l'inachèvement de ce roman, là encore hyperbolique, qu'est les *Communistes*. Où Aragon a-t-il donc puisé ce remarquable sens de l'équilibre qui prévaut dans *La Semaine sainte* – qui fait figure d'îlot hors du temps, si l'on peut dire – avant d'entrer dans la veine métaromanesque, laquelle constitue l'un des lieux et des moments d'expérimentations les plus vertigineux de son écriture ? Il me semble qu'Aragon n'a pas trouvé un tel équilibre en dépit du coup porté mais *grâce* à lui, *à cause* de lui. Il y a en effet sans doute chez l'Aragon qui écrit alors *La Semaine sainte* une volonté de croire encore et malgré tout ; ce que traduit l'optimisme du roman, sa foi dans un avenir ensoleillé par la conviction d'une vocation enfin trouvée, affirmée, celle du peintre du réel, capable de modifier le réel par son dire et son « peindre ». C'est un roman, dont l'âme, pour en paraphraser un passage « regarde en avant, veut savoir davantage, cherche [...], à deviner plus avant la route, au-delà du tournant, la suite de l'horizon... l'avenir » (*La Semaine sainte*, p. 579). Le roman, assailli par le risque, le vertige de l'incertitude, semble écrit pour y résister, selon une volonté et une cohérence qui l'emportent sur ce vertige, celle – nous rappelle Nathalie Piégay – du fil de l'Histoire et surtout celle du cheminement d'un homme tout tendu vers la certitude de son accomplissement.

95

De *La Semaine sainte*
aux métaromans
par Cécile Narjoux

Ce que nous lisons en miroir du cheminement de Géricault – et c’est ma troisième remarque – c’est bien le cheminement et l’engagement, malgré ses incertitudes, d’un Aragon tout à sa vocation pour le « monde réel » – écrivain des *Cloches de Bâle*, d’*Aurélien*, des *Communistes* –, et pour la « lumière », parce qu’au temps de sa rencontre avec Elsa, « il s’était levé en [lui], ou plutôt il s’était dévoilé en [lui] quelque chose qui ressemblait à une conception du Bien² ». Le Bien, c’est, pourrait-on dire pour Aragon, un « croire au Bien » autant qu’un « faire le Bien », dont l’écriture constitue l’acte performatif : c’est-à-dire qu’écrire le réel, c’est croire dans l’aptitude même de son écriture à le modifier au mieux.

Il faudrait sans doute ranger avec *La Semaine sainte*, roman par lequel, nous dit Aragon, il est parvenu à « s’arracher à la vision simplifiée, linéaire du monde³ [...] », il faudrait donc ranger *Le Fou d’Elsa*, « poème », publié en 1965, parce que nourri de cette même volonté désespérée de « réinvent[er] le passé pour voir la beauté de l’avenir » (*Le Fou d’Elsa*). Pourtant, déjà, plus encore, plus puissamment encore que *La Semaine sainte*, *Le Fou d’Elsa* est traversé des multiples voix d’une écriture polyphonique, dont les carrefours sont, davantage encore que dans *La Semaine sainte*, espaces d’échanges, d’entremêlements, d’hybridations, de confrontations et de tissage des voix et des cultures.

Mais ensuite? ensuite – et c’est ma quatrième remarque –, il semble que l’incertitude l’emporte, devienne principe même. S’il y a encore des carrefours, comme dans son dernier roman, *Théâtre/Roman*, le narrateur n’en parle plus que comme d’« affreux carrefour(s) de l’absence » (p. 446). Ne peut-on dire que les effets du « formidable coup » se sont fait progressivement sentir, d’abord sous la forme de ces « contre-coups » que figurent *La Semaine sainte* et *Le Fou d’Elsa*, puis qu’Aragon, avec cette nouvelle vague de roman, a fait progressivement le deuil de « l’esprit de certitude »? Le réalisme, le *Monde réel* forgé par Aragon, qui avait pour fondement sa foi dans la lumière blanche de son engagement ne peut plus avoir cours du tout et rejoint « l’ère du soupçon » généralisée, dont les « nouveaux romanciers » se font les chantres, de Robbe-Grillet à Simon, en passant par Nathalie Sarraute. Que sert en effet de croire – ou même de vouloir croire – quand tout n’est qu’illusion? Il n’est plus possible de cheminer vers le Bien, dès lors que ce qu’on croyait être le Bien, cohésif – à savoir l’utopie communiste –, a pu se révéler être le Mal absolu, destructeur, le stalinisme.

L’image du soleil aussi, après celle du carrefour, – et c’est mon cinquième point – qui figurait cet idéal d’absolu, idéal du Bien – et je pense aussi à Bérénice dans *Aurélien* dont nous lisons qu’« elle allait se dépasser, atteindre au-delà d’elle-même à cette existence qui est à l’existence ce qu’est le soleil à la lumière » (p. 307), cette image donc persiste dans l’œuvre dernière, mais avec de notables modifications, qui témoignent d’une prise de conscience de l’auteur, d’une lucidité nouvelle. Elle constitue ainsi, pour le narrateur de *Blanche*, la métaphore de « la lecture d’un roman » (2^e de couverture) par quoi il est possible, dit-il, d’« éclairer » la vie. Mais outre qu’elle renvoie, en miroir, réfléchi, à l’activité de l’écrivain, elle devient désormais source d’erreurs – c’est, dit le narrateur de *Blanche*, « l’anomalie d’éclairage » – et

source d'errances nouvelles, puisque, lisons-nous, « la lumière même fait apparaître de nouveaux faits inexplicables » (p. 323). L'infini, dans tous les sens du terme, est assurément le mot-clef de la poétique aragonienne. Aucune certitude, *a fortiori* positive, heureuse, ne peut venir clore le roman aragonien. Dans ses derniers romans, Aragon sait que le cheminement de l'écriture est sans fin et l'énigme même de cette écriture insolvable.

Ce n'est pas que le doute n'existait pas au préalable dans les romans d'Aragon ; les multiples failles de ses romans dits « à thèse » l'indiquent clairement ; mais c'est que désormais, et le doute et la désillusion, de l'homme, mais surtout de l'écrivain – à quelle efficacité de sa parole croire encore ? –, sont mis en œuvre, mis en abyme. Et j'en arrive, avec le vertige de cette mise en abyme, à ma sixième remarque.

Tout devient donc prétexte à vertige, à dédoublement et redoublements vertigineux, à repli sur le même, à entrelacs déroutants, à télescopages en tous genres. L'incertitude préside d'abord à la définition même de l'identité, celle de l'homme, celle de l'écrivain, comme celle de l'écriture. Au labyrinthe des romans d'Aragon, il n'y a plus d'Ariane pour guider aucun Thésée vers aucune vérité autre que – de toute façon – monstrueuse, indicible, innombrable, définitivement énigmatique. Marie-Noire/Marina, anagramme d'Ariane, dont la fonction était de guider Gaiffier vers la vérité de Blanche – avec la reconquête de Blanche – se dérobe, s'échappe, elle aussi, échappe à l'entendement de Gaiffier, trahit donc l'engagement de l'écrivain, ce vers quoi et pour quoi il cheminait ; le trahissant comme Blanche l'avait trahi, Marie-Noire le trahit au nom d'une liberté qui se révélera pour la jeune femme tout aussi illusoire.

Aucun cheminement ne peut donc plus aboutir à la lumière ni au réel. Aucun carrefour – comme celui de la « Nuit des arbrisseaux » dans *La Semaine sainte*, ou celui du « hâssib » dans *Le Fou d'Elsa* — n'est plus lieu de rencontre compréhensive d'aucun autre, si ce n'est celui dont chacun est hanté.

Dépris de toute croyance, de toute foi dans l'avenir, l'homme aragonien est confronté à la perte des repères, à la perte du sens même du réel, et de ce qui le fonde, les autres. Aragon n'affirmait-il pas, dès *La Défense de l'infini* :

« Ce lien pour moi seul entre deux hommes étrangers l'un à l'autre me donne tout à coup une grande prise sur le monde. » (P. 191.)

Il se débat désormais avec ses seules illusions passées, et pour seule arme, ses mots et ceux des autres, sa capacité à créer l'illusion par les mots, tout autant que sa conscience lucide de ce qu'il s'agit bien, de ce qu'il ne s'agit que, d'illusions. Au vertige de sa solitude déshabillée, le personnage des derniers romans d'Aragon se défait, se démultiplie, s'entremêle et, pour finir, s'entre-tue, en haine de cet Autre qu'il est devenu à lui-même : un Monstre, comme le note le narrateur de *La Mise à mort* :

« J'ai dû voir quelque part, ailleurs, brusquement face-à-face, un monstre. [...] c'est le monstre que j'ai voulu, fût-ce au prix de moi-même, écarter, dissiper, oublier. » (P. 212.)

Alfred le surréaliste, au prix de sa raison, tue son double Anthoine le réaliste dans *La Mise à mort*; Gaiffier se débarrasse tout aussi follement de ses créatures, ses doubles, devenus gênants : Marie-Noire, Philippe, et même le bébé Oscar-Avenir. Quant à Denis, dans *Théâtre/Roman*, c'est Romain Raphaël, son double vieillissant, qu'il tente de tuer, mais l'incertitude demeure quant à cet assassinat : « Est-ce que j'ai tué Romain Raphaël... ou bien est-ce en moi que je l'ai tué ? Ou Denis, si vous préférez » (P. 390.)

Les derniers romans d'Aragon disent une écriture qui ne parvient plus à échapper à elle-même, à la conscience qu'elle a de son caractère fictif ; la fiction se replie sur elle-même, se réfléchit sans fin.

Ainsi l'identité de Blanche, dans le roman du même nom, se perd-elle au labyrinthe d'autres romans, dans le soleil d'autres romans, celui de Flaubert, à qui Aragon fait plus qu'emprunter, pour Blanche, la mère de cheveux que se coupe Marie Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*, ou celui de *Luna-Park* d'Elsa Triolet, dans lequel une autre Blanche, Blanche Hauteville, aviatrice, disparaît elle aussi, jamais retrouvée, en plein désert, absorbée par la lumineuse blancheur de son soleil, nouvel « Icare » au féminin, en dit Elsa. Dans *Théâtre/Roman*, c'est la métaphore théâtrale qui permet à l'écrivain de mettre en abyme son sentiment aigu de n'être plus qu'« un très ancien théâtre/En ruines » (p. 445), de n'avoir jamais été que théâtre, et de ne pouvoir atteindre le réel, *a fortiori* le modifier, avec ce qui n'est « qu'un discours ». Enfermé dans ce qu'il nomme son « labyrinthe verbal⁴ » sans commencement ni fin, sans échappatoire, le fil qu'il tire est le fil même de l'écriture ; il vient former de nouveaux murs, les murs de sa prison, « qui s'épaississent avec la durée de l'écriture⁵ ». Et quand il croit s'en sortir, il s'y enfonce plus profondément encore, dans la quête éperdue de cet Autre qu'il fut toujours à lui-même – énigme sans fin posée et sans fin reformulée.

Aragon a donc gagné en lucidité, ce dont témoigne la dimension réflexive de ses derniers romans, mais au prix sans doute d'un obsédant repli sur soi, dont témoigne *Théâtre/Roman*, nourri d'une nouvelle solitude, et d'un ultime désespoir, la mort d'Elsa...

Elsa... celle sans qui Aragon nous dit qu'il se serait « tu », celle par qui, en mal de réalité tangible, il avait cru sortir des fantasmagories affolantes et des merveilleux mirages de son imaginaire, celui du surréalisme, celle dont nous comprenons qu'elle fut longtemps la garante de sa conscience du réel et des autres, et dont la force cohésive, en somme, avec les derniers romans, s'est trouvée affaiblie, elle aussi, par ce « formidable coup porté aux certitudes », à toutes les certitudes, de l'année 1956...

Notes

1. Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 22.

2. « C'est là que tout a commencé », *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Pléiade, I, p. 690.

3. *La Semaine sainte*, Paris, Gallimard, NRF, p. 583.

4. *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, NRF, p. 77.

5. *Ibid.*, p. 364.

Passages et continuité

Jack Ralite, sénateur de Seine-Saint-Denis, ancien ministre

J'ai lu *La Semaine sainte* dès sa parution et je garde de ce rendez-vous découverte, le souvenir d'une ivresse de lecteur, d'une jubilation incroyable et somptueuse, d'un plaisir physique, d'une épopée foisonnante de pensées, de songes, de tensions vibrantes, de « souvenirs de demain ». Vous connaissez ces photos loupées comme on dit, qui représentent des personnages décalés, dédoublés ou doubles sur une partie d'eux-mêmes, Aragon dirait « au bord de devenir eux-mêmes ». Il y a des interprètes qui chantent dans cet espace du double, des comédiens qui y disent. Aragon y écrit dans ce double et cela crée en vous comme un arc-en-ciel s'emparant de tous vos sens, réflexions et rêves et révélant leurs profondeurs. Aragon disait : « Je me sens comme à la marelle je vais vers le ciel à cloche pied » et Michaux : « La pensée avant d'être œuvre est trajet ». Géricault à cloche-cheval puis à cloche-pied, Géricault en trajet bien au-delà de Béthune – je parle du temps –, Géricault qui comme l'auteur ne connaît pas le nom de l'assassin, tout le contraire d'un service rapide à la cause.

Avec *La Semaine sainte*, après *Le Roman inachevé* et le poignard de 1956 sur les paupières d'Aragon, on est embarqué ailleurs, on ne reste pas à quai, on va vers la haute mer (le devenir) et ce désordre rendu et fouillé et ordonné par l'écriture, le langage, est la continuité d'Aragon. Dans son œuvre-vie, cette continuité habitée par un mouvement perpétuel s'épelle toujours pour construire avec une aptitude rare et courageuse au dévoilement du neuf sans lequel il y a rupture, avec une recherche, une écoute passionnée « des voix inconnues », comme il disait. Il empiétait sur demain, il excellait au jeu du grand colin-maillard.

Chacun sait sa douleur quand, ayant fait une rencontre, le 17 juin 1949, à la Grange-aux-Belles pleine de militants lecteurs, il découvrit qu'ils l'applaudissaient pour autre chose que sa mise en mots. Ce fut une déchirure qui conduisit Aragon d'abord à son arrêt d'écrire *Les Communistes* puis, plus tard, à réécrire la première édition dont il s'expliqua en 1966 au Théâtre de la Commune à Aubervilliers.

Aragon a tout dit sur cette manière de son travail qui n'est pas née de ce moment-là et qui pour moi s'apparente à une mêlée d'écritures, d'expériences, de vérités, de calendriers, d'éclaircissements, d'identités, d'ambiguïtés, oui à une mêlée dont Jean-Luc Nancy dit si bien ce qui s'y trouve dans la durée, « l'encontre et la rencontre, ce qui se rassemble et ce qui s'écarte, ce qui se pénètre et ce qui se croise, ce qui fusionne et ce qui compose, ce qui fait contact et ce qui fait contrat, ce qui concentre et ce qui dissémine, ce qui identifie et ce qui altère ».

C'est une autre façon de dire ce que dans un remarquable ouvrage *La Capitale des signes*, Karlheinz Stierle s'arrêtant un instant sur *Le Paysan de Paris* en retient *les passages* où la ville « devient une école d'attention qui se tourne vers ce qui a toujours échappé au regard et qui y découvre la réalité et la surréalité les plus denses ».

Passages, passer, passé, passant, passager, tout un alphabet de mots y sont opératifs pour assurer la transition entre le rêve et l'éveil historique, ils sont passeurs du concret pris dans sa banalité et son aspect quotidien ouvre sur la découverte.

En fait, Aragon dont j'essaie de déplier avec d'autres voix la démarche constante, avait une hantise de la panne en ces périodes ouvertes par l'hor-

99

Passages et continuité
par Jack Ralite

reur de 14-18, octobre 1917, le congrès de Tours, la guerre du Rif et la destruction de « Défense de l'infini » comme si le Monde était devenu fini. Oui, il avait une hantise de la panne quand l'Histoire connaît un présent nouveau à peine discernable, connaît des fissures, voire une déchirure, qu'il ne savait pas, que nous ne savons pas nommer, connaît une métamorphose qui exige un « nouveau commencement ». Travail inouï d'autant qu'est souvent établi l'usage de tout évaluer en terme de dégradation, de déclin, de crise. C'est à tout cela, dans sa postface à *Les Communistes*, que pense Aragon quand il écrit qu'« à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention de la perpétuelle ouverture ». Car il s'agit de savoir de quel côté va basculer la situation et cela éclate dans *La Semaine sainte* comme dans *Le Fou d'Elsa*.

Dans *La Semaine Sainte*, qui l'emportera dans l'empoignade historique vertigineuse de 1815, entre la Monarchie voulant mettre un verrou à la pensée et, entre parenthèses, la Révolution-Empire-Napoléon qui, jeune, était « un Robespierre à cheval » ou l'Empire installé, anobli, isolé dans sa supériorité ?

Pour affranchir quelque clarté dans cette situation, Aragon fait *passage* en 1920 (le temps d'*Aurélien*), autre *passage* en 1940 (le temps de l'« Étrange Défaite »). Ainsi essaye-t-il pour s'en sortir, lui et les autres, de ne plus demeurer « longtemps errant dans Césarée ». Je me souviens, après l'exposition Maïakovski de 1967 à Montreuil faite par Elsa et que j'avais administrée, Aragon m'avait offert *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* avec cette dédicace : « À Ralite ce petit guide pour les venelles d'Argenteuil. » Les venelles. À la page 598 de *La Semaine sainte*, Aragon parle du *passage* des « tâtonnements d'un homme » vers de « nouveaux brasseurs de l'histoire ». Apollinaire lui parlait de « passé luisant » et d'« avenir incolore ». On ne supporte pas d'être suspendu dans le vide et sans orbite. Aragon relance tout au long de ses créations les dès de la vie. Songeons à « La Nuit des arbrisseaux » et à l'épisode des mineurs de Voelklingen.

Petit aparté : dans *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset évoque ce qui s'offrait dans le présent aux jeunes gens après Napoléon : « Le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et ressemble à tous deux à la fois et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un "débris". J'ajoute que le malheur c'est que les semences ça ne se voit pas.

Aragon s'est confronté aussi à ces *passages* de temps dans *Le Fou d'Elsa*. Il suffit de laisser aller sa mémoire. Nous sommes en pleine guerre d'Algérie. Il veut en sortir par le haut et la chute de Grenade en 1492 va lui servir de tremplin du point de vue de celui jusqu'ici vaincu, le peuple algérien.

Laissez-moi rapporter ce qu'Aragon disait des Grenadins (*Le Fou d'Elsa*, p. 313) :

« Ces gens d'ici se retrouvent dans le quotidien de leurs haines, des petites histoires de tous les jours, ils sont aveuglés de larmes si bien que le fiel amèrement leur remonte et les rivalités mesquines se font jour, la colère est à chaque pas détournée à chaque pas sortant de chez lui le grenadin se heurte au grenadin qui lui fit tord de quelque

chose, il n'y a plus de temps à vider d'autres querelles que celle qui se présente au coin de la rue... Personne ici n'écoute ce chant trop tard surgi, que personne d'ailleurs ici ne chante. »

Une incidente. Ces Grenadins n'ont-ils pas quelque chose à voir avec beaucoup de nos concitoyens ?

Mais je veux retenir Aragon pétitionnant pour le devenir, un verbe plus fort que le substantif avenir. Au moment où « il ne semblait pas que jamais dut se retourner le cyclone », il dit : « J'ouvre ici seulement le rideau sur un univers où l'on m'accusera peut-être de fuir le temps et les conditions de l'homme que je suis. » Or est révélateur que l'épilogue du *Fou d'Elsa* se nomme « Chants du vingtième siècle ». « Il n'y a plus que la perpétuelle tragédie » et tout cela, tous ces écrits sont « la marque d'une intelligence de premier plan (parce qu'elle) est capable de se fixer sur deux idées contradictoires sans pour autant perdre la possibilité de fonctionner. On devrait par exemple pouvoir comprendre que les choses sont sans espoir et cependant être décidé à les changer. » (Scott Fitzgerald.)

Ainsi rêvait, songeait, regardait, écoutait, travaillait Aragon pour *La Semaine sainte* mais aussi pour *Anicet* bien avant, mais encore pour *Le Fou d'Elsa* après, sans oublier *Aurélien* et toutes les autres créations où se retrouvent, s'étreignent, se mêlent, se fécondent « tant de pensées secrètes, de musiques intérieures, toute ma vie en moi portées et qui demand(ent) que je leur donne épanouissement ».

Je crois que l'on peut tout transversaliser, transcalendrier chez Aragon en pensées et en actes. Il parle lui de stéréoscopie en parcourant en profondeur le mental.

Considérez l'art et l'écriture et ce tumultueux fleuve intranquille où l'on note « Le portrait de Staline », « la musique au sens qui dépasse le mot » chantée par Fougère dans *La Mise à mort*, *Henri Matisse*, *Roman*, l'aventure d'une écriture qu'est aussi *Théâtre/Roman*. Et si je voulais être plus politique, c'est sa part au Comité central d'Argenteuil et à la naissance du théâtre des quartiers d'Ivry d'Antoine Vitez. Ayant eu sur de longues années des responsabilités passionnées dans le domaine de la culture et des arts je vous assure qu'Aragon (Elsa n'était pas loin) fut parmi mes irremplaçables souffles, je n'ai pas dit souffleur.

Considérez le social, le monde ouvrier et surgissent les épisodes de Voelklingen de la manifestation de Cluses dans *Les Cloches de Bâle* et de la grève des taxis de Levallois toujours dans *Les Cloches de Bâle*. Et si je voulais être plus politique, c'est sa considération du monde du travail et du travail lui-même. Il y aurait à faire un Verbier des mots d'Aragon sur le travail en ces temps où « le ciel bancaire » (l'expression est de lui) rêve de salariés qui savent mais qui ne pensent pas comme dirait Yves Clot, de salariés « boxeurs manchots », l'expression est de Tennessee Williams.

Considérez l'organisation de la langue et c'est dans *Anicet* : « L'Homme conçoit souvent la syntaxe et son cerveau n'est au fond qu'une grammaire. » Dans *Blanche ou l'Oubli*, le personnage de Geoffroy Gaiffier est linguiste. Dans *Le Fou d'Elsa*, la révélation que la forme verbale appelée « futur »

n'existe pas en arabe en tout cas immédiatement en 1492. Et si je voulais être plus politique, comment Aragon, l'homme du *nous*, rejoint Gracq l'homme du *je*, comme il a été dit, pour combattre toutes les formes de dérives des langues, permettant la seule communication triviale, par un espéranto qui aurait réussi, un ouvre-boîtes. Ah ! mal nommer les choses... Aragon les nommait bien.

Considérez l'Amour et c'est l'extraordinaire et fabuleux collier de portraits de femmes, d'amantes, d'épouses, de femmes songées, absentes, étrangères, Mirabelle, Catherine, Bérénice, Leïla-Elsa (« Ma femme sans fin que j'enfante, au monde par qui je suis mis »), Fougère, Blanche et Guiseppa Visconti avec le Maréchal Berthier, Prince de Wagram. Si je voulais être plus politique, je retiendrais le dernier nom, le Maréchal Berthier, car aujourd'hui qui sont nos maréchaux Berthier ? question incontournable qui a à voir avec l'amour. Berthier ne disait-il pas « son amour a l'odeur éternelle » (Audiberti). D'ailleurs quand on aime est-ce qu'on regarde l'aimé d'après les jours d'avant ?

Peut-être est-il temps d'interrompre ce propos. Un poète va m'y aider, Mahmoud Darwich. En 1997, il écrivait :

« Un poème peut tout exprimer, il faut néanmoins l'éloigner de tout ce qui le perturbe, l'éphémère, le conjoncturel, l'immédiat, l'inconsistant dans le réel. Je dis bien l'inconsistant et non sa pesanteur. »
« Il ne faut jamais écrire à partir d'un sentiment de haine. Chaque poème porte le projet de construire une nouvelle genèse. »

102

Passages et continuité
par Jack Ralite

Ces mots vont à l'envie à Aragon, d'autant que de ses *passages* dans l'Histoire où il ramasse, ramasse pour lui, ramasse pour nous, comme Mahmoud Darwich : « Il ne revient pas il vient. » Il ne bégaye pas, il ne cocagnise pas hier, pas plus qu'il ne fait chanter les lendemains, il nous donne « à puiser la connaissance autrement inatteignable, il nous donne vue sur l'invisible, accès à ce qui n'a point d'accès » (*La Mise à mort*).

J'ai pris connaissance d'une interview d'Aragon en 1967 au journal *Nous les garçons et les filles* et j'y ai picoré ceci :

« On raconte en général les choses de ma vie comme ça : j'ai été dadaïste, surréaliste, et un beau jour j'ai eu je ne sais quelle révélation, et je suis entré au parti communiste. C'est en réalité la suite d'un très long débat de conscience, d'examen, parce que je ne croyais pas avoir le droit d'entrer dans un parti sans un certain nombre de connaissances. [...]

L'homme change avec sa vie, mais je crois qu'il reste en moi aujourd'hui beaucoup et peut-être plus que d'habitude on en trouve, de l'homme de ma jeunesse chez le vieil homme que je suis devenu. Ainsi, par exemple, pour ce qui est des choses et des gens que je défendais quand j'étais jeune et ceux que je défends maintenant, on peut voir que, compte tenu des variations d'appréciation naturelle à l'âge elles ont gardé dans l'ensemble leur signification générale, on remarquera même que je défends toujours les mêmes choses et les mêmes gens. [...]

On a cette idée que ce que j'ai écrit à partir d'un certain moment n'a rien à faire avec ce que j'écrivais avant, mais prenez par exemple *La Mise à mort*, ce roman que j'ai publié il y a deux ans maintenant, et comparez ce texte avec... un petit livre qui est de 1922, *Les Aventures de Télémaque*: il est impossible de ne pas voir la parenté étroite de mes écrits anciens et récents.

Finalement si j'ai changé, ne voit-on pas que j'ai changé comme mon parti a changé, mais non pas en tant que personne. J'ai changé comme le monde de mon temps, avec lui. Ne pas avoir changé serait être infidèle à l'esprit de ma jeunesse, à ce modernisme qui la caractérisait. [...]

Pour moi Breton est resté l'homme qui a été l'ami de ma jeunesse et quoiqu'il se soit passé par la suite, je ne l'ai pas oublié. [...]

Je n'écris pas pour un petit nombre de gens, fussent-ils des communistes, mais pour le pays tout entier. »

Voilà les venelles qui m'ont mené, qui me mènent à Aragon à propos de *La Semaine sainte* et alentours pour tenter de le saisir. Je ne sais si j'y suis parvenu, si j'ai été clair. Bien sûr je n'ai pas nommé tous les barreaux de l'échelle pour atteindre cet inlassable fabricant de libertés, et tel oublié, telle défaillance, même telle ignorance a pu me faire boiter.

Il me revient qu'il a dit: « Je ne crois pas qu'on puisse comprendre quoi que ce soit de moi si l'on omet de dater mes pensées ou mes écrits. » Il a dit: « Il faudra bien s'imaginer en marge des événements cette part intime de ma vie sans laquelle on ne peut qu'avoir de moi image faussée. » Il a dit dans *La Semaine sainte*: « Personne ne vit la même histoire, c'est une fuite de destins individuels. » Il a dit: « Quand dans un roman on voit paraître le bout du nez de la politique, on rejette le livre assuré de n'y trouver que clichés, stéréotypes, images de convention. » Il a dit: « Je ne sais si l'on me comprendra. Je veux dire au plus bref qu'il y a d'une part la politique, et partout les hommes qui la font, et d'autre part ce qu'elle fait de ces hommes, ce qu'elle fait d'un homme. Et ce que cet homme en éprouve *pour lui*. » Tout ceci heurte peut-être mon développement qui manque de chronologie s'il a de nombreux *passages*.

J'en finirai en revenant à la continuité non continuiste d'Aragon avec ses encombrements, ses violences, ses risques inconnus, ses contradictions et les contradictions, ses explorations, ses impuissances, ses bifurcations, ses rêves, ses percées. Oui, j'en finirai en reprenant à Aragon, ce réinventeur du roman, ce qu'il disait de lui: « Je suis un animal des hauteurs » et « J'imagine mal un écrivain qui écrirait pour ne pas être lu ». Dans le mot lire, il y a l'œuvre, il y a le lecteur qui ajoute à ce qu'il lit. Mon ajout à moi je l'emprunte à deux autres animaux des hauteurs, deux hommes de théâtre:

« On ne peut accepter la vie qu'à la condition d'être grand, de se sentir à l'origine des phénomènes, tout au moins d'un certain nombre d'entre eux. Sans puissance d'expansion, sans une certaine domination sur les choses, la vie est indéfendable. » (Antonin Artaud.)

« Aragon qui était un homme bon m'encourageait. Agir, travailler, répondre. Pas de petite digue, qui ne mérite qu'on la garde. Ainsi était-il. Ne pas dormir. » (Antoine Vitez.)

Et puis, et puis si vous, si nous voulons savoir la suite comme Géricault, la suite où il sera toujours question de désordre ordonné, « l'herbe même il faut la faucher afin qu'elle reste verte ». Merci à un compatriote d'Hölderlin de nous le rappeler.

Ah ! j'allais oublier. Vous l'avez entendu, je cite souvent. Pour moi cela n'est pas une décoration que je porte à la boutonnière, ce sont mes métaphores de vie, ce sont face au trafic d'aujourd'hui qui malheureusement ne rencontre que trop de silence et de gêne, même s'il y a de grandes et durables actions, ce sont des éclats du passé qui offrent le luxe de l'inaccoutumance dans la grande désorientation contemporaine. Et Aragon est mon éclat préféré avec lequel je me suis mêlé.

Une œuvre vraiment croisée :

Babel des voix et des textes

Maryse Vassevière, université Paris 3

Pour ce parcours d'une « œuvre vraiment croisée », je partirai d'un constat simple : Aragon est un grand lecteur et il veut donner à ses lecteurs la « fureur de lire », selon l'expression de *Blanche ou l'Oubli*, réécrite du film fétiche de James Dean sur lequel Aragon a longuement rêvé, et chipée par Jack Lang au début des maintenant traditionnelles journées de la lecture en octobre... Ce constat, je l'établirai à partir de *Blanche ou l'Oubli*, cet immense roman de la mémoire et de la lecture qu'il faut lire et relire sans cesse, et notamment à partir de deux données du roman : le personnage du vieux linguiste et la métaphore des cailloux du Petit Poucet sur « le chemin des fables », à laquelle peut faire écho aussi cette phrase que j'ai lue récemment sur un des panneaux de l'exposition du Moulin « Aragon et la chanson » : « Être la voix qui sort de cet orchestre des fables et chante. »

Le vieux linguiste Gaiffier d'abord, dont le roman raconte les démêlés avec le temps, même s'il raconte aussi les démêlés d'Aragon avec l'écriture romanesque. Même si Gaiffier n'est pas écrivain, sa profession de foi de linguiste en quête de toutes les langues de Java vaut pour métaphore du romancier :

« Dans mon bichelamar à moi, se heurtent plus de langues que des îles Aléoutiennes à la Tasmanie, et si l'on faisait dictionnaires d'elles, il faudrait à chacun des mots des pages pour en expliquer l'étymologie, la texture, le métissage¹. »

C'est ce métissage des langues et ce brassage des textes dans le creuset du roman qui caractérise pour moi l'écriture de ce romancier que j'ai appelé « intertextuel ».

La métaphore des cailloux du Petit Poucet qu'on trouve au plus loin du dossier génétique de *Blanche ou l'Oubli* vaut pour protocole de lecture : se faire Petit Poucet et retrouver son chemin à travers les voix et les textes d'une œuvre essentiellement dialogique et dans la filiation indirecte de Bakhtine. Le lecteur, Petit Poucet perdu dans la forêt du roman, découvre alors d'étranges cailloux qui vont lui servir à se repérer sur les chemins du sens : les intertextes sont ces cailloux qui le guident vers ce qui n'est pas une issue mais une quête toujours ouverte. Cette métaphore des cailloux du Petit Poucet qui vient donc du dossier génétique de *Blanche ou l'Oubli* : « Il faudrait réinventer le Petit Poucet (la réponse de Marx sur le bonheur) » – formule moins sibylline qu'il n'y paraît... –, on la trouve aussi dans *Les Incipit*² : « Comprenez-moi bien : je n'ai jamais su qui était l'assassin. C'est au mieux cet inconnu qui m'a pris par la main pour être le témoin de son acte. Et, le plus souvent, le Petit Poucet n'a point semé derrière lui à mon intention les cailloux blancs ou les miettes de pain qui m'auraient permis de suivre sa trace. » (*O.R.C.*, t. 42, p. 191.)

Les bases de la tour de Babel

Je parlerai d'une Babel des voix et des textes chez Aragon en empruntant à la fois la métaphore biblique de la tour de Babel et la métaphore borgésienne de la bibliothèque de Babel, et en essayant de réintroduire un peu de chronologie dans cette construction et dans cette approche d'une écriture

105

Une œuvre vraiment croisée : Babel des voix et des textes par Maryse Vassevière

ouverte aux quatre vents de l'intertextualité, de manière constante : depuis les romans surréalistes jusqu'aux derniers romans tout entiers intertextuels, mais sans négliger les romans du *Monde réel* où l'écriture intertextuelle prend une forme plus « sérieuse » et plus réalistement motivée.

Le Paysan de Paris et l'intertexte philosophique

Ce poème-roman est une manière de quête philosophique pour fixer la position du jeune écrivain entre les trois pôles de la triade : le sujet, le monde et l'écriture, que j'ai appelés dans ma thèse « les trois brins de la tresse ». Dans cette quête qui débouche sur l'expérience décisive de l'amour où Aragon retrouve l'héritage profond des romantiques allemands, sont convoqués, de manière le plus souvent implicite et ludique, les grandes voix de la philosophie occidentale, de Platon dont Michel Apel-Muller avait repéré l'intertexte caché à Schelling humoristiquement identifiable à son joujou, la fameuse « roue du devenir », en passant par Descartes dont la lumineuse raison est maltraitée ou par Kant qui a déjà donné lieu à d'autres épigraphes dans la production dadaïste d'Aragon³. Je voudrais simplement insister sur l'exemple carnavalesque étonnant du « Discours de l'imagination ». Ce texte est bien connu puisque c'est là que se définissent le programme et le credo surréalistes (avec la célèbre formule du « stupéfiant image »), mais on en oublie souvent le contexte énonciatif pour l'attribuer directement et sans autre forme de procès à Aragon. Or ce discours est d'abord un discours parodique puisqu'il est tenu par un vieux médecin allemand en patin à roulettes dans lequel il faut reconnaître Hegel évidemment, venu au chevet de la connaissance malade et alitée dans son chalet sur la montagne... Je donne ce seul exemple de la carnavalisation de la philosophie dans *Le Paysan de Paris*, pour montrer que si la leçon de Hegel, cette « philosophie du concret » à laquelle aboutit le narrateur à la fin du « Songe du paysan », est bien finalement le solde de cette quête philosophique en 1926, la référence hegelienne est en même temps mise à distance.

La Défense de l'infini, une œuvre matricielle

Gérard Genette a déjà dit dans *Palimpsestes* que *La Défense de l'infini* pouvait être considérée comme une « œuvre matricielle ». Je voudrais le montrer rapidement en y repérant le fondement de toute l'autotextualité aragonienne, dont je prendrai quelques exemples significatifs, en me contentant de les pointer, sans avoir le temps de les développer.

Le premier exemple est celui de la matrice du personnage de Boniface dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Ce personnage de bâtard populaire et mythique qui doit aussi beaucoup à Victor Hugo, est un jeune colosse au grand cœur, une sorte de saint Christophe laïque qui fait traverser à la jeune fugueuse – cette Suzanne qui découvre l'adultère de Blanche, sa mère, avec Pierre Mercadier – le marais où elle a voulu se perdre. Or ce Boniface, qui est lui aussi passé une autre fois par l'épreuve de l'orage dans le marais avec l'angoisse de la mort dans la boue, est une réécriture au bien de la figure de Michel Sandor et de la séquence de son suicide dans les marais. On a ici l'impression que la sombre figure du héros de *La Défense de l'infini* s'efface en même temps qu'il ressurgit de manière diffractée dans ces deux figures enfantines au cours d'une séquence d'angoisse où l'angoisse pourtant se trouve résolue.

Le deuxième exemple est celui de la réécriture du trio du « Cahier noir » (Blanche, Gérard et Firmin) dans le trio d'*Aurélien* (Bérénice, Aurélien et Paul Denis). Je l'ai montré dans ma thèse et je n'ai pas le temps ici de développer, mais j'insisterai seulement sur le lien de cette écriture croisée avec un espace-temps. L'écriture de ces deux textes est liée au séjour d'Aragon à Giverny en 1923, à la mémoire de ce temps « dans la conquête d'une période » où Aragon est aux prises avec plusieurs images féminines (Denise Naville, Eyre de Lanux). Et cela apporte un éclairage nouveau, douloureusement autobiographique, à l'écriture des romans dits du « Monde réel ».

Le troisième exemple est la figure d'Anne, cette jeune bourgeoise qui s'émancipe dont la présence illumine *La Défense de l'infini*, surtout avec les fragments nouveaux découverts par Lionel Follet à Austin et qui viennent étoffer la belle séquence montmartroise de sa découverte du désir et de l'amour. Par son initiation, qu'on découvre non seulement amoureuse mais aussi sociale, avec l'écho insolite mais clair du personnage zolien de Florent le républicain, sensible comme elle à la triste symbolique de classe des Halles dans *Le Ventre de Paris*, cette Anne-là peut être considérée comme une graine de la Catherine des *Cloches de Bâle*, sa sœur jumelle.

Le quatrième exemple est la métaphore du bordel qui va alimenter celle du bordel de la guerre à la fin des *Voyageurs de l'impériale* et d'*Aurélien* et dans le roman-somme des *Communistes* et aussi tout le dernier discours critique d'Aragon lui-même sur le roman comme bordel dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*. Mais ce point a bien été analysé par Daniel Bougnoux dans la Pléiade⁴, et je renvoie à ses analyses décisives.

Les formes de croisement dans les romans du *Monde réel*

Dans les romans du réalisme socialiste, l'intertextualité ou le babil des voix se fait sur le mode réaliste des lectures des personnages : la bibliothèque de Babel n'est plus seulement une métaphore mais elle devient une réalité romanesque. Là encore je prendrai, mais toujours rapidement, quelques exemples significatifs.

Les lecteurs dans les romans du *Monde réel*

Les romans du *Monde réel* foisonnent de figures de lecteurs, qui sont surtout des femmes et des enfants, dont les lectures de nature autobiographique sont toujours aussi à décoder par l'histoire littéraire. Les intertextes explicites qui sont introduits dans la diégèse du roman sont ainsi pour Aragon l'élément d'un discours indirect. Je prendrai trois exemples :

Tout d'abord les lectures poétiques de Cécile Wisner dans *Les Communistes* – elle lit notamment Rimbaud, qu'elle fait découvrir à Jean de Moncey – peuvent apparaître comme un contrepoint à ce roman de la guerre et peuvent éclairer sur ce qui a poussé le poète Aragon à relire la poésie nationale dans le contexte de l'Occupation. De même les lectures de Catherine Simonidzé dans *Les Cloches de Bâle*, comme ses rencontres avec Henry Bataille, ont valeur de manifeste poétique et romanesque contre une certaine doxa littéraire moderniste. En affichant son goût pour cette littérature fin de siècle (« ce modern style dont je suis. ») – goût qu'il revendique encore sur le mode humoristique dans *Blanche ou l'Oubli* (« Bataille? Lequel? Henry et non pas Georges » dans un dialogue imaginaire avec Sollers) –, Aragon rappelle dans quelle continuité du XIX^e siècle

il situe son écriture de la modernité, comme l'a montré le récent colloque d'ERITA à l'ENS de Lyon en 2002.

Enfin, il faudrait avoir le temps de s'arrêter longuement sur le rapport à la lecture et à l'écriture du petit Jeannot dans *Les Voyageurs de l'impériale*, pour montrer comment ces séquences si savoureuses ne sont en rien gratuites ou purement de l'ordre de la nostalgie autobiographique mais acquièrent une dimension métalinguistique inattendue dans ces romans du *Monde réel* où le métalangage cher à Aragon va se loger dans d'autres détails incongrus.

Le croisement écriture/peinture

Le quatrième exemple marginal mais tout aussi métalinguistique est celui du croisement écriture/peinture, un autre croisement intertextuel qui fait se rejoindre l'art des mots et l'art des images : il y a dans les romans du *Monde réel* d'étonnantes figures de peintres et d'artistes, comme le peintre Blaise dans *Les Voyageurs de l'impériale* et son petit neveu, le sculpteur Jean-Blaise (le petit Jeannot des *Voyageurs*) dans *Les Communistes* discutant ferme avec son ami le peintre Diego dont le pilotis nous ramène à Giacometti. S'il y a une référence indirecte à Matisse dans l'oncle Blaise, comme je l'ai montré, c'est surtout comme double indirect du romancier qu'apparaît dans *Aurélien* ce vieux peintre qui a connu Monet, car il est d'abord l'emblème de l'artiste réaliste qui cherche à représenter l'irreprésentable, c'est-à-dire l'infini du réel.

Mais je m'attarderai surtout sur le dialogue entre Jean-Blaise et Diego-Giacometti parce que l'édition « réécrite » des *O.R.C.*, avec ses illustrations qui n'en sont pas mais une autre de parole prolongée, fait entrer le peintre réel dans le tableau, l'« intègre » en quelque sorte dans l'écriture du roman. Avec un exemple majeur pour sa dimension métalinguistique sur les ruses et les ressources du mentir-vrai du roman : ce n'est pas dans *Aurélien* où se trouve le double romanesque de Giacometti que l'illustration *O.R.C.* va donner à voir une œuvre du peintre, mais Giacometti donne à Aragon, à sa demande, une série de dessins originaux pour « illustrer » *Les Beaux Quartiers*. Et pour faire exister par l'image la figure de Carlotta, la petite prostituée italienne de Sérianne devenue la maîtresse de Wisner, le magnat des autos et devenant ainsi une des grandes figures de cette famille de la bourgeoisie, Giacometti offre à Aragon un magnifique portrait de sa femme, Annette. (Voir le dévoilement de l'énigme dans les *Écrits sur l'art moderne*.)

Les derniers romans et l'intertextualité généralisée

Mais c'est dans les trois derniers romans que l'intertextualité va se généraliser et je voudrais montrer un peu plus en détail le fonctionnement intertextuel de ces romans où, pour reprendre la belle métaphore du feu développée dans *La Mise à mort*, le romancier jette tout le « paquet des songes » des autres écrivains pour alimenter le brasier de sa propre écriture (« J'y lance [dans l'écriture] comme une bûche pour l'alimenter un instant tout le paquet des songes et la flamme s'élève... »).

L'énonciation intertextuelle est une des modalités de ce théâtre/roman que l'adversité du réel aura enjoint à Aragon de pratiquer et de théoriser dans ses derniers romans. Dire et ne pas dire : laisser Hölderlin parler pour

soi mais parler. Faire parler les personnages comme le fait le dramaturge ou le metteur en scène mais parler. Recourir à des intertextes mais dire et organiser ces intertextes sur la scène de l'écriture comme le metteur en scène dirige les acteurs. Laisser heurter le « caléidoscope intérieur », peu importe par qui, mais ne pas étouffer la parole qui naît de ce heurt parfois recherché, parfois fortuit. Autrement dit laisser parler les spectres comme au théâtre. Seulement ainsi peut se dire l'indicible : par « l'ainsi dire ».

Il apparaît en fin de compte, comme Bourdieu l'a montré pour Flaubert, que ce qui caractérise Aragon c'est une esthétique, toujours en mouvement, de l'union des contraires impossible à atteindre, et que l'intertextualité est au cœur de cette dissonance constitutive du romancier-poète. La pratique intertextuelle, en effet, est elle-même dissonante : il y a le côté noir (et infantile ?) de l'intertextualité (le vol des images et le trucage qui fait dire à Fougère que son mari écrivain ferait mieux d'abandonner « les jouets » de l'intertexte) et le côté blanc (l'aliment de l'écriture, la bûche des fables d'où la flamme de l'écriture s'élève comme le dit la belle métaphore de *La Mise à mort*). C'est entre ces deux alternatives qu'Aragon aura été sans cesse comme sur la corde raide, mais force est de constater que le côté blanc de l'intertextualité aura fini par l'emporter : du paquet des textes d'autrui jetés dans le feu de l'écriture seront nés d'autres songes à partager.

Les exemples majeurs d'intertextes

Il faudrait donner ici la mesure de l'ampleur et de la variété des intertextes mobilisés par le dernier Aragon : les trois intertextes majeurs de *Blanche ou l'Oubli* (*Hypérion* d'Hölderlin, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, *Luna-Park* d'Elsa Triolet), la langue étrangère de l'intertexte shakespearien et de l'intertexte pouchkinien dans *La Mise à mort*, la richesse de l'intertexte théâtral dans *Théâtre/Roman*, du théâtre baroque (Montchrestien) et du théâtre classique (Racine et Molière) au théâtre de Pirandello, en passant par celui de Claudel et par les mises en scène de Vitez ou les films de Godard qui constituent surtout un univers de référence dans *Blanche ou l'Oubli* (et notamment *Le Mépris*, *Alphaville* et *Pierrot le fou*).

Pour donner un exemple de cette intertextualité généralisée, on pourrait simplement énumérer les auteurs cités dans *Blanche ou l'Oubli* dont j'ai dressé un tableau donné dans ma thèse⁵ : Virgile, Froissart, Voltaire, l'Abbé Prévost, Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Rimbaud, Lautréamont, Stendhal, Dostoïevski, Wedekind, Joyce, Barrès, Henry Bataille, Gide, Léon-Paul Fargue, René Ghil, Raymond Roussel, Breton, Joe Bousquet, Vercors, Bernard Shaw, Isabelle Éberhardt, E.E. Cummings et Michel Foucault. À méditer...

Le cas particulier de l'intertextualité conjugale

Je voudrais évoquer ici le dialogue par les livres contre l'incommunicabilité dans le couple.

Comme le rappelle l'« Après-dire » de *Blanche ou l'Oubli* – écrit après la mort d'Elsa, du fait des hasards de l'édition des *O.R.C.* –, à la lecture de *La Mise à mort* Elsa avait souhaité qu'Aragon la montre vraiment telle qu'elle était... C'est donc que ce roman, s'il contient un certain nombre d'aveux douloureux concernant le romancier et les rapports entre son écriture et son idéologie, était encore un roman du mythe concernant le couple. Elsa était encore une statue, et comme la statue de Java prise dans les lianes de

la forêt vierge qu'évoque emblématiquement *Blanche ou l'Oubli*, il fallait la dégager de cet entrelacs de l'image mythique et en donner « une image vraie » : « *Pour une image vraie* », c'était l'objectif d'Aragon avec la série d'articles des *Lettres françaises* sur Maurice Thorez après sa mort, ce sera aussi l'objectif de *Blanche ou l'Oubli* concernant l'image de la femme aimée et du couple. Montrer non seulement la face solaire du couple, mais aussi sa face sombre. Et c'est par l'intertextualité conjugale que cet aveu va se faire. Renonçant au discours indirect de la métaphore (Fougère cantatrice comme double d'Elsa romancière et son chant comme métaphore de la puissance d'invention d'Elsa), la diégèse du roman va mettre en scène une femme qui écrit (Blanche à Java lit Hölderlin pour écrire des romans) et le texte du roman va inscrire à la lettre le texte d'Elsa. Doublement : d'abord par l'intertexte de *Luna-Park*, ensuite par la citation partielle de la terrible lettre d'Elsa dont les « jambages bleus du malheur » ont permis à Michel Apel-Muller de découvrir dans une cassette à bijoux du Moulin le modèle réel et de le donner dans son intégralité accusatrice dans le n° 5 de *Recherches croisées*.

Tout un subtil travail de croisement du texte de *Luna-Park* et de *Blanche ou l'Oubli* – je l'ai fait dans ma thèse, mais je n'ai pas le temps ici de dérouler la pelote... – permet de découvrir avec stupeur que le lieu mortifère du Camping du cheval mort dans le roman d'Elsa se superpose avec le lieu réel du Moulin de St-Arnoult dont la signification se charge de connotations négatives. De même, tout le travail intertextuel de *Blanche ou l'Oubli* autour de la lecture d'*Hypérion* à Java par Blanche permet de faire l'aveu d'une étrange jalousie qui n'est pas celle d'un homme mais celle d'un livre et permet au narrateur-romancier d'avouer sa honte de n'avoir pas compris que sa femme voulait être écrivain elle aussi, ou peut-être, inconsciemment de n'avoir pas voulu qu'elle le devienne. On comprend que de tels aveux coûtent... Et pour s'en assurer, on ne peut rien faire d'autre que de citer un peu longuement le douloureux monologue de Gaiffier autour de la citation de la lettre de Blanche-Elsa :

« J'ai une lettre de toi. Je l'ai gardée. Je la lis de temps en temps. C'est l'acte d'accusation le plus terrible qu'un homme puisse entendre du banc des criminels. D'abord parce qu'il s'agit de crimes qui ne tombent pas sous le coup des lois. Parce que rien de ce que cela contient je ne peux le penser de moi-même. Mais quand je relis tes grands caractères bleus, ces jambages du malheur, je suis pris d'une telle honte, ivre d'un tel désespoir... [...] Ce n'est pas tolérable. Ne te fâche pas. Je sais bien que c'est la vie que je t'ai faite qui n'était pas tolérable. Tu as raison. N'empêche.

D'ailleurs, je ne te demande rien. Je ne dis pas, reviens ou autres choses stupides. Ni tirons un trait et recommençons à zéro. Rien. Seulement j'aimerais que tu saches que pour toute ma maladresse, mon égoïsme, mon inattention, mes colères, mes humeurs, mes grossièretés, cette façon de considérer ce que je fais comme le plus important, cette solitude où je t'ai tant de fois laissée, ces distractions, ces... rien ne sert d'énumérer, pour tout cela et le reste, j'aimerais que tu saches que j'ai payé chaque jour, chaque nuit, que je paye

encore, que je payerai jusqu'à mon dernier souffle. Je ne veux pas me faire un capital de ce que je paye. Je te dis simplement que je paye. Cela ne se voit pas. C'est une affaire entre moi et moi. C'est comme saigner dans son propre ventre. [...] Dans ta lettre tu me disais, – et je crois que c'est tout ce que je pourrais ici en reproduire sans mourir de honte, comme un échantillon..., tu me disais: *Ce que je veux? Rien. Le dire. Que tu t'en rendes compte. Mais j'ai déjà essayé, je sais que c'est impossible...* tu vois, deux lignes, pas même, mais déjà cela j'étouffe d'horreur de moi-même. Je n'aurai été que cet homme-là pour toi. [...] On ne peut pas se représenter un pire échec. Il est parfaitement inutile de mendier la pitié. Toute la responsabilité est pour moi. Je n'ai pas de pitié pour moi. Pourquoi t'en demanderais-je? Tu as bien fait de me quitter. Te rends-tu compte de ce que je viens d'écrire. Tu as bien fait de me quitter. » (O.R.C., t. 38, p. 167.)

Si le roman sert à l'exploration du réel, les romans d'Elsa sont pour Aragon de véritables instruments pour déchiffrer la part d'illisible qu'il y a en lui et dans leur couple. C'est le rôle qu'il confie à la lecture de *Luna-Park* par Gaiffier et c'est aussi ce qu'il a lui-même découvert en lisant dans *L'Âme* l'étrange couple formé par Nathalie et Luigi Petracchi. Cette découverte a été si forte qu'il la prend comme exemple décisif dans l'article « Les clefs » des *Lettres françaises* (6 janvier 1964, n° 1015) où le grand débat roman/autobiographie l'oppose à François Nourissier : « Je préfère délibérément le roman à l'autobiographie », « le mensonge romanesque » à la « sincérité des confessions ». Après avoir ironisé sur les romans à clefs, avoir donné celles du personnage de Nathalie et montré qu'elles ne suffisaient pas à ouvrir son mystère, il conclut : « Je vous le dis, si clef il y a, ce n'est pas des personnages. Qu'importe qui est Julien Sorel? C'est de nous-mêmes que le roman est la clef » et prolonge la leçon de *L'Âme* par ce bel alexandrin : « J'ai plus appris d'Elsa que des bibliothèques ».

Ainsi s'explique la phrase de la postface aux *Cloches de Bâle* qui pourrait servir d'exergue à cette conférence : « le roman, c'est la clef des chambres interdites de notre maison » car, dans *Blanche ou l'Oubli*, on voit quelle entreprise de mémoire et d'analyse de soi servent les intertextes : il s'agit de rien moins que de découvrir le mystère de toute une vie, l'énigme d'une femme présente-absente. Avec l'intertexte conjugal l'entreprise est encore plus risquée et en même temps plus urgente car elle fait figure de confession ultime, de dernier regard sur toute une vie : face aux livres d'Elsa, Aragon est ainsi comme au tribunal. Le tribunal d'Elsa, c'est une forme de Jugement Dernier : Aragon est face aux livres d'Elsa comme Dante face à Béatrice au Paradis.

Les fonctions majeures de l'intertexte

C'est sur les fonctions majeures de l'intertexte que je voudrais terminer en m'attardant un peu sur la valeur heuristique de l'intertexte et sur son rôle pour avouer l'indicible et sortir de la tragédie.

Et d'abord la valeur heuristique de l'intertexte comme le montre le cas de Léon-Paul Fargue et de Raymond Roussel dans *Blanche ou l'Oubli*. La présence du premier est explicite, celle du second est plus implicite, de l'ordre

de l'intertexte caché comme je l'ai montré dans ma thèse, mais dans les deux cas il s'agit d'une sorte de reconnaissance de dettes, comme si Aragon pratiquait ce qu'a pratiqué le romancier et psychanalyste Henry Bauchau, grand écrivain de la réécriture lui aussi et qu'il formule si généreusement dans son *Journal d'Antigone (1989-1997)*⁶, au 16 avril 1999 : « À Pierre Halen : l'œuvre est toujours en avant de son auteur, on ne fait que rendre à tous ce qu'on a reçu. » (P. 34.)

Une trame serrée s'est en effet tissée avec le temps entre l'auteur du *Paysan de Paris* et celui du *Piéton de Paris*. En donnant ce titre intertextuel – dont Argon a peut-être pris ombrage – à son recueil de récits de 1932-1939, Fargue a sûrement voulu situer son évocation de Paris – les soirées à Montmartre, Montparnasse, La Tour Eiffel, l'exposition de 1897, les fiacres et les omnibus à impériale – dans la filiation du poète surréaliste malgré les différences évidentes. Mais en retour, et sans le dire, Aragon en écrivant *Les Voyageurs de l'impériale* comme les soirées à Montmartre dans *Aurélien* a réécrit l'intertexte du *Piéton de Paris* (le public cosmopolite de Montmartre, « l'impériale sans voyageur », l'omnibus comme tribunal, l'exposition de 1887, etc.). Et en faisant du personnage réel de Fargue un personnage fictif de *Blanche ou l'Oubli*, un peu à la manière des collages cubistes, Aragon fait l'aveu indirect de cet intertexte caché des romans du *Monde réel*. La présence humoristique de « Léompe » dans *Blanche ou l'Oubli* est bien en quelque manière métaromanesque : elle dévoile l'intertexte d'abord caché ou « oublié » et avoue une dette. Ainsi s'éclaire, par la lecture de l'intertexte, la métalepse de Léon-Paul Fargue et le sens de la métaphore de l'insecte épinglé sur la planche de l'entomologiste – elle-même intertextuelle puisqu'elle attribue à l'auteur lui-même (le Fargue de la fiction) une image, celle de l'insecte, du phasme, prise dans son texte même (le Fargues écrivain réel). Il y a là l'aveu de la cruauté de tout emprunt, mais aussi – grâce à l'amical diminutif à la Rimbaud de « Léompe » – l'aveu de la bienveillance amusée de celui qui reconnaît sa dette. Et demeure dans la fiction, car nous ne pouvons rien en dire, l'amitié supposée de Gaiffier-Aragon et de son amie anglaise Sally avec Léon-Paul Fargue...

De la même manière, l'intertexte caché de Roussel dans *Blanche ou l'Oubli* – de *Locus Solus* notamment – résonne comme un aveu [littéraire] devant le tribunal de l'histoire [littéraire]. En effet le rapport des surréalistes à Breton est emblématique de l'évolution d'Aragon. Henri Béhar, dans son récent « essai sur l'avant-garde », *Les Enfants perdus*⁷, vient de montrer le malentendu de l'engouement des surréalistes et de Breton en particulier pour Roussel dont ils ont méconnu l'écriture à contrainte, à l'exception de Vitrac, selon Béhar, qui a pressenti la nature du mystère de son écriture. Il faudrait y ajouter Aragon, qui a tout de suite reconnu dans les principes rousselliens révélés en 1935 dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, un mécanisme de l'invention romanesque si puissant et si créateur qu'il l'a placé à l'origine de sa propre théorie des incipit. Si bien que les références explicites à cette écriture pionnière dans *Je n'ai jamais appris à écrire* et l'intertexte roussellien dans *Blanche ou l'Oubli* constituent comme l'aveu indirect d'une erreur, d'une méprise et d'un oubli ici réparé.

Mais il est d'autres oublis à réparer et l'intertexte est ce qui permet l'aveu possible de l'indicible. On a affaire là à d'autres aveux, plus graves... Et

c'est d'abord l'exemple de Hölderlin pour dire la honte de 1956.

Dans *Blanche ou l'Oubli* s'opère le retour sur 1956, sur la blessure mal cicatrisée de 1956, et ceci se fera par l'intermédiaire d'Hölderlin. Car Aragon a besoin pour médiateur du poète de la souffrance pour retrouver la mémoire des blessures, celles que produisent le xx^e Congrès du PCUS et les événements de Hongrie.

Le drame d'Aragon est que le processus de déstalinisation en URSS – dont avec Elsa ils avaient pu sentir la mise en marche dès 1953 et qu'ils soutenaient – entrait en contradiction avec la stratégie des dirigeants communistes français, plaçant l'écrivain communiste dans une situation proprement tragique ou schizophrénique. Pourtant, avec *Le Roman inachevé* – qui ne parle pas de la répression soviétique en Hongrie, survenue en octobre 1956, au moment de la publication du recueil (novembre) –, Aragon effectue un réexamen critique de toute sa vie et de sa confiance dans l'URSS, et Elsa, à son tour, entreprend ce douloureux bilan avec l'écriture du *Monument* (1957) fort mal accueilli par le PCF.

La problématique est à la fois simple et insurmontable pour Aragon, et en ce sens elle a ce caractère de *double bind* dont parlent les psychanalystes pour décrire certaines formes de névroses. Il s'agit pour Aragon, comme pour d'autres intellectuels, d'avouer, de reconnaître les erreurs et les crimes du stalinisme sans rompre avec le Parti. Aragon se situe dans une stratégie de fidélité : il a choisi de participer à l'entreprise de légitimation culturelle de la classe ouvrière par le Parti communiste. Et Bernard Pudal a montré le rôle de la référence inconditionnelle à l'URSS dans cette légitimation⁸, et donc de l'oubli inévitable des coups portés à l'utopie révolutionnaire. Aragon, comme toute une génération, n'échappe pas à cette logique⁹ mais, en tant qu'écrivain, il lui importe d'en sortir. Tout comme il n'a pas pu faire l'économie de l'oubli, il ne peut pas faire l'économie de l'aveu, mais cet aveu, dans une telle stratégie de la fidélité, ne peut être qu'indirect et nécessiter une opération de lecture, un travail de déchiffrement du lecteur.

Dans cet itinéraire douloureux de l'écrivain communiste qui a mis toute sa foi et tout son espoir dans le Parti et dans l'URSS, l'oubli du stalinisme, de la blessure qu'il représente dans la chair de l'utopie, est d'abord une nécessité pour continuer à vivre. Mais à force d'oublier on obtient l'effet inverse : la cicatrice est pire que la blessure. C'est le propre de toute névrose. Il importe alors de retrouver la mémoire de cette blessure au lieu de l'enfouir dans cet oubli – ce refoulement – qui cesse d'être réparateur¹⁰. C'est alors que les livres vont servir à une anamnèse d'un genre particulier, comme on peut le voir dans *Blanche ou l'Oubli* qui ne fait plus le silence sur les blessures causées par l'Histoire : ni sur « l'année terrible » de 1956, ni sur la Résistance, ni sur la guerre froide et l'isolement du Parti lors des fameuses manifestations contre le général américain Ridgway en 1952. Si *Le Roman inachevé* ne pouvait pas, pour des raisons temporelles, exprimer la honte causée par les événements tragiques de Hongrie, ce n'était pas le cas pour *La Mise à mort* : les choses ne pouvaient pas encore être dites, soit parce que le temps n'avait pas encore rempli son office, soit parce que l'écrivain n'avait pas encore trouvé le chemin d'écriture pour les dire. Mais il est un temps pour tout : un temps pour le silence et un temps pour la parole, un temps pour l'oubli et un temps pour la mémoire, un temps

pour les yeux aveuglés d'Œdipe et du *Roi Lear* et un temps pour la vue retrouvée. Cet oubli sera réparé dans *Blanche ou l'Oubli*: avec ce roman, et d'une manière générale avec les derniers romans, Aragon va faire jouer à l'intertextualité – de manière plus ou moins consciente – un rôle décisif dans ce processus psychique et littéraire original. Le discours d'autrui lui sera pratique de contrebande et l'aveu de la honte de 1956 se fera par la référence au drame politique d'*Hypérion* sur le mode de l'analogie.

Ce roman par lettres raconte en effet l'engagement du jeune Hypérion aux côtés des Grecs en lutte contre les Turcs pour leur indépendance et l'échec de cette action politique du fait de l'usage inconsidéré de la violence. Les germanistes, et notamment Pierre Bertaux, ont montré que derrière la fiction grecque, Hölderlin, de conviction jacobine, parle de 1789 et met en scène sa propre désillusion face aux tueurs de la Révolution, « *die Würger* ». Gaiffier fait référence à cette analyse quand il rêve sur ce livre que lisait Blanche à Java. Ainsi, de la même manière qu'Hölderlin utilise la contrebande de la Grèce pour tenir un autre discours plus aigu et plus actuel, Aragon va utiliser la contrebande d'*Hypérion* pour dire un autre échec. Il y a en effet un fragment clef dont Gaiffier, ou le scripteur, annonce la venue dans le texte (« Je ne peux pas anticiper à traduire cela ») et qui sera cité dans la troisième partie lorsque Gaiffier, seul chez les Morfontaine, passera en revue les échecs et les souffrances de sa vie : la lettre où Hypérion raconte à Diotima le sac de Mistra par les libérateurs eux-mêmes et prononce avec désespoir cette phrase fétiche qui marque la fin de l'utopie: « *Est ist aus Diotima* » (Tout est fini Diotima). Il faut citer le long passage où s'opère le collage de la terrible lettre:

« Tout est fini, Diotima. Nos gens ont pillé, massacré sans distinction: nos frères mêmes, les Grecs de Mistra, ont péri, ou errent désespérés, leur pauvre et douloureux visage invoquant ciel et terre pour qu'ils les vengent des Barbares à la tête desquels j'étais. Je puis bien aller maintenant dans le monde prêcher la bonne cause: tous les cœurs voleront à moi! Il est vrai, j'ai été prévoyant! Je connaissais mes gens. L'étrange projet que de faire fonder par des brigands mon Élysée! Non, par la sainte Némésis, j'ai mérité cela, et je le supporterai jusqu'à ce que la douleur m'ait arraché mon dernier lambeau de conscience...

Toute la lettre est de cette amertume qui était la mienne (la nôtre) cette année-là. C'est effrayant quand tout se met à faire image. M. Flaubert, vous aussi, hein? parfois. En fait, si je sais lire, vous étiez pour la République, ou du moins pour les Républicains en 1848, bien que par la suite vous n'avez jamais fait que parler de cette révolution, du parti de la Révolution, avec le dégoût que vous ont inspiré ceux qui l'ont gâtée, gâchée. En 1956, la lettre à Diotima sur la prise de l'antique *Lacédémone* avait pour nous un sens de fureur et de larmes. Bien que nous ne fussions pas à une semaine de libérer le *saint Péloponnèse*... mais Hölderlin parlait pour moi, je comprenais, ah comme je comprenais ce deuil et cette honte! Les faits sont autres, mais non pas les sentiments. J'ai essayé de traduire à des amis ce passage. Ils ne m'en ont pas laissé achever la lecture. Il s'agissait bien de délivrer le Péloponnèse! » (*O.R.C.*, t. 38, p. 101.)

L'intertexte apparaît ici comme un miroir. On peut relever juste quelques expressions qui parlent d'elles-mêmes : « C'est effrayant quand tout se met à faire image », « Hölderlin parlait pour moi ». Sur le sens de cette métaphore des Barbares qui accomplissent le sac de Mistra dont ils se prétendent les libérateurs, et qui veulent faire le bonheur des gens malgré eux, il n'est pas besoin de gloser longuement : on aura reconnu le langage de l'oppression au nom de la liberté des peuples que les Soviétiques ont tenu en Hongrie en 1956, en Tchécoslovaquie en 1968 et en Afghanistan... Il n'est pas jusqu'à l'ironie pathétique d'Hypérion vis-à-vis de lui-même (« Il est vrai, j'ai été prévoyant ! Je connaissais mes gens. L'étrange projet que de faire fonder par des brigands mon Élysée ! ») qui ne prenne douloureusement sens, un « sens de fureur et de larmes ». Quant aux amis politiques de Gaiffier, ils avaient d'autres chats à fouetter que de s'attendrir sur ses états d'âme... Il s'agissait pourtant de deuil et de honte. Et ceux qui autrefois avaient été pour la Révolution n'en parlaient plus qu'avec « le dégoût que leur [avaient] inspiré ceux qui l'ont gâté, gâchée » et ne pouvaient plus non plus être à l'écoute de la douleur de Gaiffier.

L'intertexte hölderlinien est ainsi le chemin qui permet au romancier de dire ce deuil et cette honte de 1956, un moyen littéraire pour briser le silence. Aragon s'en est probablement rendu compte en relisant *Hypérion* dans la traduction de Philippe Jaccottet en 1965 au *Mercur de France*. Alors il invente de faire faire cette lecture en allemand à son personnage Gaiffier en 1956 et de lui faire relire la traduction française l'été 1966 chez les Morfontaine : on voit comment la lecture comme embrayeur de l'écriture entre dans la fiction du roman et se met à nu. La traduction de Jaccottet aurait ainsi joué un rôle majeur dans l'écriture de *Blanche ou l'Oubli*.

On peut donner un autre exemple d'aveu grâce à l'intertexte shakespearien du *Roi Lear* dans le chapitre « Les yeux » de *Théâtre/Roman*. Le recours à cet intertexte permet, par la magnifique métaphore polysémique des yeux crevés de dire la souffrance de 1968 : la blessure infligée à Aragon par la jeunesse révoltée du beau mois de mai. La métaphore des yeux crevés est l'image organisatrice de tout ce chapitre qui raconte les événements de 68. Comme métaphore polysémique, elle dit à la fois le réel et le mythe, le personnel et l'historique, l'avouable et l'inavoué.

Ainsi elle exprime d'abord la réalité de la violence policière lors de ces nuits du Quartier latin où les grenades lacrymogènes ont blessé les yeux de toute une jeunesse. Elle dit aussi les yeux aveugles des médias domestiqués dès la fin du mois de mai par le pouvoir gaulliste. Elle dit encore l'essence même de l'acteur comme figure de l'homme aux yeux crevés, éternel Œdipe condamné à « voir par les yeux d'autrui ». Et de ce point de vue l'acteur apparaît comme le double métaphorique du romancier. Mais cette image shakespearienne des yeux crevés de Gloucester¹¹ permet surtout de dire la souffrance d'Aragon rejeté par les jeunes « gauchistes » (ainsi les nommait son parti...) à qui il a donné la parole dans les *Lettres françaises* et dont il a osé affronter les huées sur le boulevard Saint-Michel. Ce « langage de cruauté » des « jeunes diables », l'acteur Romain Raphaël l'a éprouvé comme son auteur, et comme lui rejeté par la jeunesse (« Pas de récupération ! »), il médite sur le sens de cette condamnation de l'idéologie

communiste qui avait structuré sa vie et dont il éprouve, avec un sens aigu de l'anticipation, la finitude et la mort :

J'acceptais qu'on me crève les yeux¹². Avec une sorte de frémissement sacré, j'acceptais la reconnaissance de tous les crimes que j'avais sans doute incarnés, représentés. J'en convenais, ma vie était finie, il me fallait payer du prix de son effacement le surgir des autres, l'instauration d'un désordre nouveau. Au besoin de mes yeux crevés. [...] Moi je joue perdant. Je joue toujours perdant. Avec les femmes, avec la jeunesse, avec le public, avec moi-même. J'ai le mépris de ceux à chaque fois qui prétendent avoir prévu l'imprévisible. L'histoire n'est pas un tiercé. Je n'ai d'estime que de ceux qui savent perdre. » (*O.R.C.*, t. 42, p. 368.)

Quand, à l'humiliation communiste de Charléty en mai 68, succède la honte des chars soviétiques à Prague en août, l'effondrement de l'idéal devient apocalyptique et s'exprime à travers une image à sa démesure : celle que fournit *Le Roi Lear* de Shakespeare. Et on est frappé, à lire la méditation intérieure de l'acteur, de la profondeur de l'aveu indirect qui s'opère ici. Au moment où les communistes commencent à se battre pour le Programme commun de la gauche dont ils ont cruellement senti l'absence en mai 68, au moment où toute une partie de la jeunesse et des intellectuels dans les années soixante-dix, une fois passés les excès gauchistes du mois de mai, se lance avec enthousiasme dans cette aventure-là, Aragon sait déjà, quand il écrit *Théâtre/Roman* en 1974, que cette bataille-là est perdue et que tout est pourri au royaume de la révolution dont la fin est annoncée dans ce texte prémonitoire.

Par ailleurs, la signification politique de cette métaphore des yeux crevés est confirmée par la structuration du chapitre qui culmine sur le rêve final de l'acteur où revient, comme une obsession, le fantasme des yeux crevés. Le chapitre s'ouvre sur l'intertexte shakespearien, se prolonge par la méditation intérieure de l'acteur pendant les longs loisirs que lui laisse la fermeture des théâtres en grève, débouche sur sa rencontre dans les rues dévastées du Quartier latin avec le Vieux qui se prétend son avenir et se termine sur une étrange maladie mentale de l'acteur : « C'est dans ce temps-là que je fus le siège d'une maladie singulière, qui ne me semble pas du ressort de la médecine. Je n'arrivais plus à partager le temps de la veille et du sommeil. » Toutes les nuits il fait un cauchemar qui est la réalisation fantasmatique d'une punition : dans une pièce obscure, un homme à la fois policier et bourreau lui crève les yeux avec un long stylet. Et l'acteur s'interroge : « Cette scène a son origine dans *Le Roi Lear*, mais que signifie-t-elle ? » La punition des yeux crevés contient l'aveu implicite d'une culpabilité historique (« Ce qui se passait alors me donnait ce sentiment de culpabilité devant la jeunesse, [...] Ah, et puis, si on ne me comprend pas ! »). Et la fin de ce chapitre de *Théâtre/Roman* rend perceptible ce sentiment de culpabilité par une variante du rêve fantasmatique : l'inversion de la situation où c'est l'acteur, la victime aux yeux crevés, qui devient le bourreau, parce que précisément il l'a été auparavant et s'est rendu coupable d'un tel attentat dont il faut comprendre le sens métaphorique...

116

Une œuvre vraiment
croisée : Babel des voix
et des textes
par Maryse Vassevière

« Qu'est-ce que je faisais? J'immobilisais ce visage devant moi, ce visage inconnu, et soudain l'avancée de l'avant-bras droit me révélait ce que j'étais en train de faire. L'autre, comme moi, tâtant du pouce pour le savoir, avait fermé ses paupières. Et moi, comme je l'avais appris des rêves, je lui crevais les yeux d'une pointe d'acier, d'un seul coup à travers la peau fine, l'un d'abord avec une précision du coup porté, comme si toute la vie je n'avais fait rien d'autre que crever les yeux, et le second comme de rage énucléé. »

(O.R.C., t. 41, p. 387.)

Conclusion

Je n'ai parlé là que de l'écriture romanesque, mais, on le voit avec *Les Poètes* (recueil tout entier intertextuel de 1960) et *Le Fou d'Elsa*, on aurait pu faire une toute autre conférence à partir du texte poétique.

Ceci permet de montrer le lien poésie/roman chez Aragon (et aussi le lien théâtre/roman avec, là aussi, la dimension métalinguistique de la métaphore du théâtre) : cette double tentation de la poésie et du roman à quoi il nous faut revenir sans cesse : croiser la poésie et le roman, c'est-à-dire encore la voix unique, monologique, de la poésie et celle plurielle, dialogique du roman, comme finalement le montre de manière magistrale *Théâtre/Roman*. Multiplier les voix des autres (« Mille moi-mêmes parlant paroles d'autrui ») et en même temps rester le sujet unique qui ressaisit toutes ces voix et les assume (« Metteurs-en-scène ou romanciers, qu'importe! Ce qui compte, c'est que nous soyons les maîtres du discours »). Aragon aura ainsi montré que, comme l'écrit Wladimir Kryszewski, « le roman est une prise de parole par un individu que les signes adverses du réel acculent au discours » et lui aura donné raison lorsque celui-ci affirme que « chaque roman tend à devenir un théâtre/roman¹³ ». Ainsi, poursuivant et complétant le beau travail de Marjolaine Vallin, on pourrait peut-être aller jusqu'à dire que la théâtralité, dans l'œuvre d'Aragon, c'est une manière de sortir du monologisme de la poésie, de l'univocité pathétique du lyrisme : une manière de dialogiser la poésie en somme et de la faire rencontrer le dialogisme du roman. C'était déjà son projet au temps de Dada et du surréalisme et il avait déjà dit à Jacques Doucet dans une de ses lettres à valeur de critique littéraire qu'il ne faisait pas de différence entre poésie et roman et que tout lui était « également parole ». Et l'on rencontre ici, si près du moment de conclure qu'on peut juste l'évoquer, une autre sorte de croisement : le croisement entre l'écriture de création (poésie ou roman) et l'écriture critique (celle des articles de critique littéraire des années cinquante et soixante dans *Les Lettres françaises* dont j'ai montré, dans le dernier numéro des *Annales* de la Société des amis d'Aragon et d'Elsa Triolet, à quel point ils pouvaient être considérés comme les avant-textes des derniers romans.

Un dernier mot pour conclure : Aragon intertextuel donc, mais aussi Aragon source d'une écriture intertextuelle, par le dialogue que son œuvre suscite avec les autres écrivains après lui (ce serait le sujet d'un autre colloque, que celui de la filiation... peut-être vais-je le proposer à Paris 3 ?) : je ne prendrai que l'exemple de la réécriture des *Communistes* dans *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq, dont on a jusqu'ici peu montré l'importance, sauf Mickaël Mesierz, un de mes étudiants de maîtrise qui a travaillé sous ma

117

Une œuvre vraiment
croisée : Babel des voix
et des textes
par Maryse Vassevière

direction et auquel je veux ici rendre hommage, pratiquant à mon tour une sorte de filiation ou de transmission dans l'ordre de la recherche...

Notes

1. *Cœuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, R. Laffont, 1964-1974, vol. 38, p. 42. Les initiales O.R.C. citées dans le texte renvoient à cette édition.
2. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969.
3. Pour un parcours plus complet de cet intertexte philosophique, je renvoie aux travaux d'Emmanuel Rubio. Et notamment à deux articles : celui du colloque « Le XIX^e siècle d'Aragon », *Actes du colloque de l'ENS Lyon « Le XIX^e siècle d'Aragon »*, Presses universitaires de Provence, 2003 et celui de *Recherches croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 9, Presses universitaires de Strasbourg, 2004.
4. *Cœuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1997-2003, 3 tomes, sous la direction de Daniel Bougnoux avec la collaboration de Philippe Forest pour le vol.1, de Raphaël Laffail-Molino pour le vol. 2, de Bernard Leuilliot pour le vol.3.
5. *Aragon romancier intertextuel ou Les pas de l'étranger*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1998.
6. Actes Sud, 1999.
7. L'Âge d'homme, 2002.
8. PUDAL, Bernard, *Prendre parti. Pour une sociologie historique du PC*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1989.
9. Voir aussi : ORY, Pascal et SIRINELLI, Jean-François, *Les Intellectuels en France de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
10. « "oublier" : un défaut ou une nécessité? », dit Julia Kristeva à propos de *Blanche ou l'Oubli* dans *La Révolte intime*, t. 2. Pouvoirs et limites de la psychanalyse, Paris, LGF, 2000, p. 377.
11. « Out, vile jelly! », dit Cornouailles en les lui crevant (*Le Roi Lear*, acte III, scène 7).
12. Contrairement aux dirigeants communistes tchèques dans le roman de Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* (Gallimard, 1984). Le héros de ce roman, lors du printemps de Prague en 1968, publie un article où il développe la métaphore d'Édipe à l'intention des communistes (« Si vous aviez des yeux, vous devriez les crever et partir de Thèbes », p. 223) et cet article lui vaut de perdre sa place de chirurgien après la normalisation. On voit là encore comment circulent les métaphores.
13. KRYSINSKI, Wladimir, *Carrefours de signes*, Paris, Mouton, 1981, p. 450 et 51.)

118

Une œuvre vraiment
croisée : Babel des voix
et des textes
par Maryse Vassevière

Croisements et contrebande

Pierre Daix, écrivain

Virtuosité des croisements et maîtrise de la contrebande s'épaulent dans l'art d'Aragon. J'ai essayé d'en repérer et d'en décrypter les effets, voire les révélations, avec les trois éditions de ma biographie.

Aragon s'est trouvé dès sa jeunesse, comme lors des crises de sa maturité, face à deux problèmes-clef : D'abord, quoi faire du roman ? où aller avec le roman ? Ensuite, comment tout dire ? Dans sa jeunesse, il se heurtait aux interdits du groupe surréaliste. Les textes des archives de Breton sont très éclairants. Dans sa maturité, si le roman est libéré, la difficulté de tout dire se heurte aux interdits du Parti. Après le succès de *La Semaine sainte*, il va en réunir tout un livre : « *J'abats mon jeu* ». Voire ! Depuis, nous avons retrouvé nombre de cartes maîtresses qu'il gardait en sa main, même dans une occasion aussi solennelle qu'une réunion de la jeunesse communiste en 1959 présidée par Maurice Thorez.

Elle se situe en plein dans le succès de *La Semaine sainte* qui, comme je l'ai montré, a abordé indirectement les problèmes graves de l'été 1940 que l'interruption forcée des *Communistes* n'avait pas empêché Aragon d'aborder, et prépare déjà la deuxième version de 1966. Aragon confie à son auditoire :

« 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 contrepartie. 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. »

119

Croisements et
contrebande
par Pierre Daix

Et Aragon d'enfoncer le clou.

« *Les Communistes* sont le livre du déchirement français, de cette chose en moi saignante pour les hommes de mon pays dont j'ai partagé les périls et les douleurs et ici l'objectivité demandée est autrement grande et terrible, autrement directe et humaine. »

Le romancier Aragon, après la tragédie de la Hongrie, se pose ainsi devant un public des jeunes communistes, Thorez présidant la réunion, en saint Thomas, l'apôtre incrédule. La plaie du côté ne peut pas être, comme un vain peuple pourrait le croire (et comme il l'assure lui-même), seulement celle de la défaite de 1940, que personne au reste n'a pu ne pas voir, mais bien la plaie toujours cachée dans le flanc du PCF, ouverte par les tentatives de réparation de *L'Humanité* fin juin 1940, sous contrôle nazi. Seul Thorez, dans l'assemblée de ce soir-là, connaît cette plaie.

Ici nous voyons apparaître en filigrane une notion qui revenait dans les propos de travail d'Aragon avec moi, qu'il ne faut pas aborder par l'écriture le réel de face, comme à l'assaut, mais de biais et avec une certaine « perversité ». Il prenait ce mot de façon étymologique, *pervertere*, retourner, renverser. C'était aussi façon de dire à ses camarades que le réalisme ne pouvait être aussi limpide qu'ils le croyaient.

Que le roman soit cette « anomalie », comme il le dira dans *Blanche ou l'Oubli*, cet écart par rapport à la normale, justement *Blanche ou l'Oubli* va servir à tout dire ou presque sur la plus grave crise morale qu'ait traversé Aragon, la crise déclenchée par le *Portrait de Staline* en mars 1953. Le roman va l'exprimer à l'aide d'un pilotis réel, Léon Moussinac, écrivain, adhérent au Parti depuis ses premières années où il a eu à subir toutes les violences sectaires de la période sans que sa fidélité en soit ébranlée. Ami d'Aragon depuis toujours, il va se trouver être une des premières victimes du tournant dogmatique instauré par Auguste Lecœur après la congestion cérébrale qui frappe Maurice Thorez en octobre 1950.

D'abord les faits. À la fin de l'année 1950, Picasso organise l'exposition de ses sculptures récentes à la Maison de la Pensée. Si ses assemblages de rebuts comme la *Tête de taureau* faite d'un guidon et d'une selle de vélo par leur bricolage ravageur s'associaient sous l'Occupation à la Résistance, huit ans plus tard, dans une France en reconstruction, ces assemblages insultent les « lendemains qui chantent » et le nouveau classicisme qu'attend le PC. On aura une idée du dérangement produit par les explications emberlificotées que prodigue Aragon dans sa préface :

« Il est probable que le visiteur qui n'a point eu comme moi pendant des années l'occasion de rencontrer, ainsi à la dérobée, ces formes [...] ne sera d'abord saisi que des plus étranges d'entre elles [...] Il ne verra, dans le premier moment, que les déformations du visage humain, que ces images simplifiées ou grossies. Il ne faut pas juger cette statuaire aux pièces. »

Là-dessus, pure coïncidence, Auguste Lecœur avait financé par le PC une exposition de Fougeron, *Au pays des mines* qui s'ouvrit aux premiers jours de 1951, précédée d'un article de lui dans *L'Humanité* où il la donnait comme exemple d'un « art de parti ». Sans se douter de rien, Léon Moussinac avait écrit un compte rendu élogieux de l'exposition de Picasso pour la revue *Art de France*. Par suite du décalage normal de la sortie d'une revue, son texte se trouva publié au beau milieu du concert pour Fougeron et prit valeur d'un crime de lèse-parti. Moussinac fut soumis à de telles violences verbales qu'il voulut se tuer. Aragon à l'époque observa le silence. La crise du *Portrait de Staline* allait le soumettre à un traitement analogue deux ans plus tard au printemps 1953. Dans le cas de Moussinac comme dans le sien, Picasso est en tiers muet.

Vers la fin de *Blanche ou l'Oubli*, Gaiffier veut répondre à des amis qui lui disent « *et pourquoi tu n'en es pas ? du parti ?* » Sa pensée défile :

« Moussinac me disait... Il est mort maintenant. [...] Cela me fait drôle quand je passe devant l'école des Arts-Déco, comme récemment, le lâcher des jeunes gens... Est-ce qu'il était toujours, toujours d'accord Moussinac, je me souviens, ça devait être en 1950 ou 51, peu importe. C'est-à-dire qu'il ne pouvait même pas imaginer qu'il n'était pas d'accord, quand il disait ce qu'il pensait. Si, moi, j'avais été dans sa situation en 1950 ou 51, qu'est-ce que j'aurais fait ? Si j'avais écrit cet article sur Picasso, et puis cela aurait

déplu en haut lieu... je n'ai pas trop idée comment ça se passe, ces choses-là, qui ça concerne, qui décide... [...] mais Léon qui était directeur de cette école, ses étudiants, vous vous représentez, non? Allez vous expliquer avec la jeunesse qui voit tout en blanc et noir. Le blanc cru à crever les yeux, le noir-blanc. Picasso, ce n'était pas une question de tactique et on peut se tromper sur Picasso. Mais Picasso. Qu'est-ce que j'aurais fait moi?

Et puis même pas à chercher midi à quatorze heures, Picasso, tout simplement Picasso, si on m'avait pris à partie pour avoir dit que Picasso ceci ou cela tout de même? Je ne sais pas. Je ne sais pas ce que j'aurais fait [...] Et peut-être qu'il faut dans certaines occasions dire qu'il... Je n'arrive pas à le penser, ou si je me mets à le penser, ça se contorsionne là-dedans... »

Ce texte aurait dû être repris en 1980, dans les *Écrits* d'Aragon *sur l'art moderne*, à la suite de cet article qui s'appelle *À haute voix*, un mois après la condamnation du *Portrait de Staline*. Aragon s'y interroge bien comme Gaiffier, mais tout autrement :

« Comment cela s'est fait? Des camarades m'ont dit: « Évidemment, tu as publié ce dessin parce que tu ne t'es pas senti le cœur de refuser un dessin à Picasso... » C'est mal me connaître et c'est ignorer mes rapports avec ce grand homme que je respecte, mais avec lequel je ne suis pas toujours et en tout d'accord, il le sait bien. Si j'avais eu l'idée que ce dessin serait ce qu'il a été pour tant de gens, je ne l'aurais pas publié.

Quand ce dessin m'est parvenu, je n'ai pas eu la réaction qui devait être celle du public, voilà le fait. Je n'ai pas douté des sentiments de Picasso... Le grave est justement qu'habitué de toute ma vie à regarder un dessin de Picasso, par exemple en fonction de l'œuvre de Picasso, j'ai perdu de vue le lecteur qui regarderait cela sans se préoccuper du trait, de la technique. C'est là mon erreur. Je l'ai payée très chèrement. Je l'ai reconnue, je la reconnais encore. »

121

Croisements et
contrebande
par Pierre Daix

Voilà ce qu'exorcise le dialogue *post-mortem* entre Gaiffier et Léon Moussinac. Nous saisissons ici sur le vif les différents « croisements » qui s'opèrent entre l'histoire vécue par Moussinac et celle vécue ensuite par Aragon, mais ce qui nous importe, c'est le croisement très au-delà du réel que seul le roman peut opérer. Contrebande il y a, surtout avec une phrase que j'ai volontairement sautée où Aragon fait dire à Gaiffier: « On ne peut pas me demander de dire qu'il fait nuit en plein midi. » Ce qu'Aragon s'était justement senti contraint de dire avec *À haute voix*.

La suite d'*À haute voix* vécue par Aragon fut encore plus amère parce que, quelques jours après, Maurice Thorez enfin rentré en France se fit photographier avec Picasso pour *L'Humanité*. Ensuite, il me convoqua avec Aragon pour dire qu'à sa place il n'aurait jamais oublié la *Communication* d'un PC le condamnant avec Picasso, communication qu'il avait condamnée dans un télégramme qu'on s'était gardé de faire figurer dans les lettres de lecteurs s'en prenant aux *Lettres françaises* qu'il n'aurait jamais non plus publiées. Il nous demanda le secret le plus absolu là-dessus.

La perversité d'Aragon tient aussi ici à ce qu'en 1969, date de *Blanche ou l'Oubli*, je devais être déjà avec Elsa le seul à connaître le drame vécu alors par Moussinac et moralement toujours condamné au silence. La contrebande chez lui est un des moteurs de l'écriture. Elle n'est pas toujours faite pour être décryptée. Loin de là. Il a dû souvent arriver qu'Aragon lève à demi un secret dans la conviction qu'il ne serait jamais percé. Aussi s'en est-il pris avec violence à moi dans ses notes sur la première édition de sa biographie pour avoir tenté de semblables décryptages qu'il a traités de « maniaques ».

Je continue de penser que ces déconstructions sont nécessaires. Elles ne doivent certes pas être réduites chez lui à la biographie, mais prises comme mesures de la transcendance de son art. Des distances par lesquelles les attendus de l'Histoire deviennent art. Gaiffier ne prend-il pas les devants ?

« On voudrait ah, comme on voudrait être à l'abri du regard, à l'abri du ricanement, des doigts des autres ! On a inventé le roman pour ça, puis voilà que le mur se fait transparent ; l'alibi tombe, c'est toi, toi le meurtrier [...] Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa force et sa faiblesse. Son sexe et son âme. »

Vous croyiez être le premier à ouvrir les sacs à tiroirs de sa contrebande ? Aragon vous a précédé. Il en sait toujours un peu plus que vous. Cela porte un beau nom. Cela s'appelle chez lui le roman.

Olivier Barbarant, enseignant et écrivain

« Le mystère du chant », note Aragon dans une phrase nominale en mai 1946 des *Chroniques du Bel Canto*. On ne saurait mieux dire. De fait, toute l'œuvre désigne, en prose ou en vers et peu importe, ce point nodal de l'esthétique aragonienne, qui en constitue la clef et dans le même temps le point aveugle, aveuglé. « Je chante pour passer le temps » ; « D'où sort cette chanson lointaine » (*Le Roman inachevé*), « *Arma virumque cano* », « Et je ne suis plus entre les lèvres qu'un accompagnement sourd » (*Les Poètes*), « Ma voix venant de loin hors de moi » (*Elsa*), « Ma voix cherche la note haute » (*Elsa*)... Le romancier aussi écrirait, nous disent les *Incipit*, dans « la foulée du son », du « la transmis » par la première phrase, et même si l'explication sur les sentiers de la création tient du mythe, elle en a justement le caractère fabuleux et dans le même temps explicatif : il n'est pas sûr que tous les romans sortent d'une première phrase venue « cogner à la vitre ». En effet, les manuscrits le prouvent assez, mais il n'empêche que les romans donnent l'impression assez exacte (tant l'écriture est déliée, propulsion, cadence, tissu et tessiture) d'un mouvement dans la suite d'une première impulsion que la continuité froisse et défroisse. Aussi bien, la réflexion que je vais tenter ici pourrait-elle d'abord et plus simplement s'intituler : « Pourquoi j'aime Aragon ». C'est par cet effet de voix perpétuel et ses perpétuelles métamorphoses d'une souterraine unité que je suis entré dans cette œuvre, que je crois n'en pas vraiment jamais sortir. D'avance, cependant, je reconnais qu'il n'est pas facile de mettre de l'ordre dans une sidération.

La voix, le chant, dépassent aussi bien la seule réflexion sur l'écriture en tant que telle, sa genèse, les romans le disent assez : ils relèvent d'une dimension existentielle, s'inscrivent au plus profond des êtres. Bérénice et Aurélien étaient ou avaient été « la romance l'un de l'autre », explique l'épilogue romanesque. Bérénice n'est peut-être rien d'autre, comme le dit de façon déchirante Aurélien, que « tout ce qui a jamais chanté dans (ma)/sa vie ». La femme évoquée dans une belle songerie se trouve être « une présence. Une absence. Les deux à la fois. Une chanson ». Dans *La Mise à mort*, le chant de Fougère aveugle littéralement son amant, en ce qu'Anthoine naquit et perdit son image sous l'envoûtement du chant de la cantatrice. Tout encore commencera par une romance – et une faute de français – dans *Le Fou d'Elsa*.

Arrêtons là, puisqu'on n'en finirait pas de multiplier des exemples d'ailleurs généralement connus. Mais chacun renvoie aussi, renvoie surtout, du côté du lecteur, à une impression indéniable, dont on ne peut se défendre, si d'aventure il le fallait. Quiconque ouvre un livre d'Aragon, poésie ou roman ou essai, se retrouve confronté à cet ensorcellement, à cette puissance de la voix dans l'écrit. La voix, entendue comme un timbre, une inflexion, une tessiture, toujours la même, et toujours autrement énergique, se déploie et déferle, et saisit. Elle assure d'ailleurs l'unité tangible, audible, d'une œuvre apparemment si disparate, dont le discours critique a tant mis en avant les ruptures et les modifications : « Cette logorrhée qui effraie tant les délicats », notait déjà la préface de 1924 au *Libertinage*. « Si j'ai quelque chose à me reprocher c'est d'avoir insuffisamment assoupli mes jointures pour ce trapèze d'avoir/mal assuré le tremplin pour le saut d'avoir acquis trop peu cette dextérité verbale que parfois on me tient à

crime », affirmera encore « Le Discours à la première personne » du livre poétique *Les Poètes* trente-cinq ans plus tard.

Si j'en puis croire mes oreilles, donc, quiconque lit découvre ainsi à chaque page d'Aragon une voix. Encore faut-il s'entendre sur ce terme, dont on sait qu'il est désormais polémique : certes, la poésie notamment depuis la fin du Moyen Âge n'est plus « vocale » au sens propre. Elle se réalise dans l'écrit. Certes, une forme de naïveté logocentrique fait de la « Voix » le refuge de toutes les nostalgies. La « métaphore » de la « voix » pour l'écrit est donc éminemment critiquable, et notre temps, plus qu'un autre, n'a pas manqué de marquer sur ce point la liste interminable, interminée, de ses soupçons. D'ailleurs, l'expérience là aussi confirme ce que des écrits très savants révèlent à leur manière – et je choisirai pour ma part de m'en tenir au plus près de l'expérience. Ainsi, lorsque je lis Aragon, j'ai le sentiment de rencontrer et de retrouver ce qu'il me faut appeler, faute de mieux (parce qu'aucun terme n'est aussi précis pour rendre compte de cette séduction de l'oreille interne) une voix.

Cependant, quand j'entends un enregistrement de la voix de la personne Aragon (c'est là en effet le seul accès dont je dispose pour un être que je n'ai pas connu ni entendu de « vive » voix) je fais l'expérience d'une proximité et d'une différence souvent décevante par rapport à la « voix » que perçoit en moi le mutisme de la lecture intérieure. Outre que la lecture de ses propres poèmes est toujours un peu trop déclamatoire, oratoire, qu'elle en rajoute sur un excès déjà à l'œuvre dans l'écriture (il est assez fréquent que les poètes soient de piètres lecteurs, et c'était encore plus vrai dans la génération des poètes nés avec le siècle, ou aux alentours : quiconque entend Apollinaire dire « Le Pont Mirabeau » entend une forme plus neutralisée certes que dans le grand théâtre aragonien, mais solennelle, distancée un peu trop, qui ne rejoint pas la modernité du poème) outre donc que l'oralisation de ses propres textes conduit Aragon à souligner (à mes oreilles malhabilement) tous les « effets » que l'écriture proposait d'avance, la voix réelle, charnelle, charrie avec elle bien des dimensions dont la voix écrite me paraît purifiée. Les enregistrements d'Aragon manifestent une intonation pointue, qui date le discours et la gorge elle-même (les voix ont une histoire, elles situent socialement et historiquement) en plus donc de la datation du « jeu » du comédien qu'est Aragon lorsqu'il déploie ses propres textes dans son gosier. En revanche, la voix des entretiens, celle de la conversation, pour lesquels nous disposons de nombre d'enregistrements, est déjà un peu plus proche de celle que la lecture produit en moi : j'y ressens la même rapidité d'un débit qui semble ne jamais chercher ses mots, qui coïncide à ce point avec la langue que vitesse et précision sont en constante compétition et complémentarité. J'y crois retrouver la même (légère, cette fois, et non plus dramatisée à l'excès) affectation d'une inflexion de la voix, d'une traînée, d'une délicatesse raffinée et comme travaillée, une même légère fausseté calculée du ton, une même capacité de la voix à passer du pathétique à l'ironique en un tour de main ou de langue.

Cependant, si l'oralité « réelle » répond davantage à l'effet de voix que suscitent les textes, ils n'en sont pas exactement le miroir. La voix née de l'encre, qu'accueille et ressuscite la lecture silencieuse, est une voix désen-

combrée de certains indices personnels, et enrichies du même coup d'une subjectivité. La « voix » d'encre est débarrassée des oripeaux de la personne: le « nasillard » de certains phonèmes dans l'oral réel n'y est plus qu'une accentuation légèrement exagérée de ces mêmes phonèmes; la respiration y devient rythme, pour le dire en bref, le « corps » trop présent dans l'oral est quintessencié en corps du texte, en pure rythmique. Ce n'est plus la chair réelle, trop impliquée dans la phonation, mais ce qui fait de cette viande humaine une chair (à savoir un rythme propre, une façon d'habiter le temps) qui se retrouve dans le tempo d'un phrasé. Autrement dit: l'effet de lecture crée une présence d'un corps qui n'a plus la massive présence de la personne réelle, qui saisit le corps dans son plus intime, sa chair propre, mais qui n'est pas non plus chez Aragon la fameuse « disparition élocutoire » du poète dans son texte. Au contraire, la voix tissée dans le texte porte la marque du timbre.

C'est Roland Barthes peut-être, bien qu'il n'ait pas songé à Aragon en construisant ces concepts, qui m'aide le mieux à définir cet insaisissable effet du texte: « L'écriture n'est pas l'écrit », précisait-il dans *La Quinzaine littéraire* du 1^{er} mars 1974: « Dans l'écriture, ce qui est trop présent dans la parole, d'une façon hystérique, et trop absent de la transcription (d'une façon castratrice) à savoir le corps, revient, mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire juste, musicale, par la jouissance. »

La voix écrite dans l'œuvre d'Aragon, qui transcende les frontières esthétiques et génériques qu'Aragon a par ailleurs toujours pris grand plaisir à brouiller, la voix d'encre qui forme comme une signature de la parole est donc celle d'un corps éminemment présent, allégé, mais qui n'est plus sexué, qui ne porte plus les marques trop directes d'une interlocution, qui ne retient de son contexte d'énonciation que l'élan vers un autre, à son tour anonyme, et séduit d'autant plus qu'on ne s'adresse qu'à son fantôme. Cette « voix » paraît alors d'autant plus « juste » et intime qu'elle se libère de la pâte des contraintes et conditions, qu'elle atteint l'essentiel d'un sujet par le détour, et que par ce détour elle est plus et mieux présente.

On comprendra, j'imagine, mieux pourquoi l'effet produit par les textes d'Aragon impose le recours au mot « voix », quand bien même il aurait suscité malentendus et polémiques autour de la dénonciation, assez juste, d'une représentation naïve et idéologique de l'écriture. C'est que l'effet produit par le texte aragonien ne relève jamais de l'écrit, de l'inscription, en bref du « tracé ». De l'oralité, le phrasé aragonien a préservé à sa façon l'animation, la courbure, l'inflexion, la capacité à sans cesse s'écouler, le timbre, le souffle, la vivacité de la voix. Aussi bien sait-on que la voix réelle ne peut jamais se corriger qu'en rajoutant: on ne biffe, ni ne supprime, à l'oral. Toute correction reprend, accumule, ajoute. De même dans le mouvementé du poème aragonien, dont il est frappant de constater que les corrections (rares) se font par ajouts. Entre tant d'exemples, on peut renvoyer ici à « Je lui montre la trame du chant » dans *Les Poètes*. Le « je » poétique nous y fait assister à la naissance d'une strophe, en rejoignant le temps de l'écriture:

« Je ne brancherai pas je barre et peut-être que les mots introduits
à la ligne d'avance me permettent de repartir Les Mots J'écris

125

La mise en voix
par Olivier Barbarant

Il n'y a pas de mots
Non je corrige
Les mots semblent muets
Dans le système inconscient que je porte en moi à cet instant
non les mots ne sont pas muets mais aveugles aveugles comme la
chauve-souris »

J'ai choisi à dessein cet extrait parce qu'il emblématise évidemment une réflexion au sujet du « mutisme » ou non des « mots » écrits. Il est évident aussi que l'effet de présence et d'immédiateté propre à l'oralité tient aussi dans ce cas à ce que le poème associe à l'écriture son propre commentaire, ses repentirs. Le dédoublement entre ce qui s'écrit sur la page et ce qu'Aragon nous donne à entendre de son monologue intérieur corrigeant, émondant, amendant le texte indéniablement facilite l'effet d'improvisation du phrasé oral. Mais s'il est un exemple pour ces raisons que je viens de dire particulièrement éclairant, il ne constitue en rien une anomalie dans l'œuvre.

L'œuvre poétique complet d'Aragon reprend d'ailleurs à la tradition qu'elle parcourt et déplace la possibilité, un peu perdue désormais, de multiplier paradoxalement les instances d'énonciation : si la « romance » est proche du « roman », c'est aussi parce que le sujet se diffracte en des sujets multiples, qui disent sa multiplicité mais maintiennent, comme par-delà les sujets posés, l'effet de singularité d'une voix qui se configure dans l'œuvre : le « je » donne aussi place à d'autres « locuteurs » : les « jeunes gens » de « La Nuit des jeunes gens » dans *Les Poètes* ; le « Prologue » qui parle dans cette même œuvre, le « franc-tireur », le « conscrit des cent villages » dans *La Diane française...*

Le paradoxe consiste à penser que le « je » se dissémine en des instances d'énonciation variables, qu'il y a un théâtre de voix diverses dans l'amplitude de l'œuvre, de même qu'il y a, comme chez Hugo, une variété infinie de tons depuis la confidence intime jusqu'à la voix outrée de la tribune, mais que cependant le timbre aragonien se reconnaît chaque fois dans cette diversité. Il en va de même donc de la voix d'encre que de la voix orale, de ce point de vue : une singularité s'y maintient par-delà les tons divers, qu'on chante ou murmure : le « grain de la voix », pour reprendre l'expression à la lèvre de Roland Barthes, demeure dans la diversité des messages et des tons.

N'importe quel texte, même moins réflexif que l'extrait cité ci-dessus des *Poètes*, participe de cette capacité à couler, à plisser et à ajouter, qui fait que le repentir ne supprime pas, mais s'inscrit dans l'élan de ce qui fait irrémédiablement songer à la voix : j'en peux prendre pour dernière preuve, faute de temps, l'ouverture du long poème de 1959 appelé *Elsa* :

« Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi
Le temps est femme Il a
Besoin qu'on le courtise et qu'on s'asseye
À ses pieds le temps comme une robe à défaire
Le temps comme une chevelure sans fin
Peignée

126

La mise en voix
par Olivier Barbarant

Un miroir que le souffle embue et désembue
 Le temps c'est toi qui dors à l'aube où je m'éveille
 C'est toi comme un couteau traversant mon gosier
 Oh que ne puis-je dire ce tourment du temps qui ne passe point
 Ce tourment du temps arrêté comme le sang dans les vaisseaux
 bleus
 Et c'est bien pire que le désir interminablement non satisfait
 Que cette soif de l'œil quand tu marches dans la pièce
 Et je sais qu'il ne faut pas rompre l'enchantement
 Bien pire que de te sentir étrangère
 Fuyante
 La tête ailleurs et le cœur dans un autre siècle déjà
 Mon Dieu que les mots sont lourds Il s'agit bien de cela
 Mon amour au-delà du plaisir mon amour hors de portée aujourd'hui
 de l'atteinte
 Toi qui bats à ma tempe horloge
 Et si tu ne respirez pas j'étouffe
 Et sur ma chair hésite et se pose ton pas »

Réalisé ici sur le mode bien connu chez Aragon de la lyrique amoureuse, le texte se donne d'emblée comme une interlocution. Sans doute le « charme » vocal aragonien tient-il d'abord à cette feinte spontanéité du discours : romans ou poèmes s'adressent, interpellent, apostrophent, creusent toujours la place d'un « tu » qui forme aussi bien l'aimée que le lecteur. Sans doute l'effet de voix (tant du roman que du poème, encore une fois) naît-il aussi de la combinaison d'une écriture particulièrement labile, déliée, d'une capacité à s'écouler peut-être inégale, et d'un discours qui programme et inscrit sans cesse son adresse, convoque, séduit et même « drague » son lecteur. Si l'ouverture d'Elsa crée, elle aussi, une destination et resplendit d'une aisance verbale qui confine à l'immédiate vocalisation, ce ne sont toutefois pas ces procédures constantes de l'écriture aragonienne qui façonnent ici l'effet de voix. Le poème impose d'emblée un timbre, par la capacité chuchotante dite et mise en œuvre aussitôt, par le ton de la confidence adressée à un « tu » qui croise l'aimée, le lecteur et la langue elle-même, ou le mystère de son origine vers laquelle le poème remonte par l'aval, qu'il désigne en s'en écartant. Quand le discours du poème désigne ainsi la mise en mots d'une rythmique intérieure (« Toi qui bats à ma tempe horloge ») il est frappant de constater que l'élégance et la tenue presque traditionnelle de l'instrument (comme le montrent les nombreux alexandrins inscrits dans la pulsation volatile des versets) s'autorisent les hésitations propres à une oralité en recherche de ses mots. L'aisance, la virtuosité, l'élégance immédiate du phrasé n'oublie pas les approximations, contestations et reprises d'une parole en recherche de l'énoncé le plus exact : c'est pour cette raison que le poème d'Aragon n'est jamais seulement de l'écrit, la trace d'une réflexion, le résultat d'un travail, parce qu'il mime toujours les trébuchements et les hésitations de sa propre production. Aussi bien le texte tient-il tout entier ici dans la profération qu'il édifie : on le ressent dans le murmure posé comme une clef musicale dès le premier vers, dans le redoublement, si aragonien, des mêmes termes

127

La mise en voix
 par Olivier Barbarant

(« mon amour/mon amour »), dans l'anaphore qui récupère le chant traditionnel fait de reprises mais se paie le luxe du surgissement inattendu, qui relance la syntaxe au lieu de se redire trop évidemment (ainsi apparaît-elle de façon irrégulière aux vers 1, 2, puis 5, puis 8). Cette extraordinaire capacité à réinscrire les hésitations d'une oralité en train de se dire dans un phrasé d'une élégance parfaite, à jouer donc sur le double tableau de la virtuosité et de l'apparente improvisation se remarquerait aussi bien dans le dernier vers ici mentionné: « Et sur ma chair hésite et se pose ton pas ». En effet, « l'hésitation » d'un « pas » qui est aussi le « pied », l'élan syllabique, intervient au cœur de l'alexandrin alors maintenu, repris à la tradition du « chant » poétique français, mais malmené par cette rupture au milieu de l'élan, lequel rebondit par les allitérations en « p » et « t » disant le « pas » compté du vers un instant suspendu. Les disyllabes (« hésite », « pose ») ralentissent alors l'avancée que les monosyllabes incarnent (« Et sur ma chair/et se/ton pas ») en proposant une confection parfaite du souffle dans ses élans et trébuchements, dans cette restitution du boitement ému qu'Aragon a souvent appelé le « balbutiement ».

Ainsi *musiqué* – pour reprendre un vieux mot qui a le mérite d'éviter l'embourbement dans les métaphores trop immédiates de la musicalité – le texte devient le corps d'un sujet, l'expression la plus profonde et intime d'une subjectivité par le rythme. Et, dans le même temps, l'effet le plus net de tout poème aragonien se réalise par l'assimilation immédiate, l'intégration presque directe du texte par le lecteur. On atteint ainsi au « miracle » de la voix aragonienne, qui est constante adresse, mais qui trouve un constant écho, qui épouse comme parfaitement la forme mentale du lecteur, et s'insinue à jamais dans sa mémoire. Bien des admirateurs ont noté que le poème d'Aragon trouve une évidente place, paraît épouser la place d'une attente, s'inscrit, parfois dès la première lecture, dans la chair auditive et mentale de son lecteur: on sait « par cœur » le vers, à peine fut-il prononcé. La « voix » poétique atteint ici au « mystère » du bel canto désigné par Aragon. Une secrète jouissance de la langue y atteint aux deux bouts (chez le sujet de l'écriture comme chez le lecteur) quelque chose comme de l'intime. Une sorte de transsubstantiation au sens propre s'effectue, sans qu'il y ait là un « miracle » métaphysique quelconque: le vers devient l'expression du plus incarné en déshabillant la voix de ses effets physiologiques; le vers, mémorisable et aussitôt appris, compris, s'inscrit dans la conscience du lecteur. Il m'a ainsi toujours semblé que lire Aragon, c'était manger une voix.

J'ai jusqu'ici beaucoup parlé d'intimité, de construction respiratoire d'un sujet qui fait corps avec la langue, et l'aisance de sa voix. Cela ne veut pas dire que cette voix d'encre que produit le texte aragonien s'en tienne au seul lyrisme du « je », et à un effet construit de « connivence » avec un lecteur séduit, ému ou comme on voudra sidéré. L'effet de voix ne relève pas que d'un lyrisme intérieur: elle éclaire à mon sens, dans une perspective qui est aussi liée à l'historicité de la parole et à ce qu'on appelle trop mal « l'engagement », la capacité fondamentale à « communiquer » (au sens fort, et non pas vulgarisé ou vulgaire d'aujourd'hui) d'un poète qui a toujours prétendu écrire pour transmettre. Cette transmission évidente,

on en aurait un exemple dans la période de la poésie dite de « résistance » d'Aragon. On sait en effet que les textes pouvaient alors circuler par mémorisation, recopiage, renouant avec la tradition orale lointaine de la poésie médiévale qu'Aragon alors redécouvrait et célébrait à travers Chrétien de Troyes, Bertrand de Born, « La leçon de Ribérac ». Cette puissance de communication poétique est sans nul doute liée à ce qui fait la spécificité de la voix d'Aragon, à savoir sa capacité à réfléchir, réverbérer et reprendre la totalité de l'histoire poétique que sa propre voix exploite et déplace dans le même temps. Sans doute est-ce de renouer avec une mélodie d'avance connue, d'emblée « sue » par le lecteur qui favorise l'intégration du texte : le premier vers est à peine prononcé qu'il répond à une forme acceptée, reconnue, alors même que le texte est nouveau. On réentend (sans que le poème perde de sa singularité, ni la voix de sa subjectivité) une mélodie qu'il semble qu'on redécouvre, qui correspond parfaitement à la chair auditive du lecteur. Le vers rencontre ainsi ce qu'il faut nommer, faute de mieux, des « schèmes » mémoriels, il s'inscrit d'emblée dans la chair de l'oreille mentale d'un lecteur. Mais cette « ingestion » d'un phrasé épousant la forme d'une absence, l'espèce d'évidence du poème (qu'on pourrait comparer à ce que produit aussi l'écoute de Mozart, avec une même allure d'évidence et de « reconnaissance » dès les premières notes jouées) ne joue pas contre la singularité d'une voix. L'une des sources de mon admiration pour Aragon tient à la capacité à reprendre la totalité des rythmiques, des textes, des vers même quelquefois de toute l'histoire de la poésie (d'abord française, puis étrangère, dans une gigantesque anamnèse du genre de plus en plus assumée depuis *Le Crève-cœur* jusqu'au *Fou d'Elsa*) sans rien perdre pourtant de son inflexion propre, de la voix singulière d'Aragon. « Car j'imite », rappelait-il dans les écrits théoriques de la résistance ; mais « l'imitation », si elle permet de donner au poème son allure d'évidence, n'est jamais ou presque jamais pastiche, reprise aliénante. Le « timbre » singulier le plus souvent résiste à la reprise et à l'alimentation par toute l'histoire prosodique et métrique française. En effet, le poème qui « reprend » le tempo ancien y insinue sa particularité. Henri Meschonnic a naguère proposé de reconnaître la singularité de cette voix par une formule admirable : « il outre le factice du compté dans la langue de l'ordinaire », précise-t-il dans la revue *Europe*¹. On peut aussi parler, comme j'ai tenté de le faire, d'un « cocktail » aragonien qui tend à hausser l'octosyllabe d'ordinaire chantonnant jusqu'au sublime, et à dégrader l'alexandrin en reprenant au romantisme sa propre tentation profanatoire. Dans tous les cas, la réalisation « vocale » d'un sujet ne se réduit ni à la reprise, ni à la fermeture sur l'intime : c'est au contraire le placement de la voix d'encre qui lui permet de s'ouvrir, de prendre en compte et peut-être en charge le monde, d'atteindre autrui et de le mobiliser. La réalisation vocale d'un sujet est aussi le moyen de son universalisation.

L'exemple le plus évident et le plus incontestable vient sans doute de la renaissance du chant aragonien au moment de la drôle de guerre, quand la voix redevient « musique » ou « chant » tandis que le pays est déchiré. Alors la « voix » et l'oralité sont-elles en effet, comme l'a proposé Daniel Bounoux dans l'article « Bel canto » de son *Vocabulaire d'Aragon*, du côté de la conjointure, de la liaison, de la suture du déchiré. J'en prendrai

pour exemple l'extraordinaire « conscrit des cent villages », dans *La Diane française*, où le poète assume une fonction un peu perdue de vue dans les poétiques modernes, puisqu'il organise et fait rimer des toponymes, pour donner à lire une sorte de remembrement du corps disloqué du pays. Le poète accomplit ici l'une des plus évidentes et des plus difficiles tâches de la poésie, à savoir s'emparer des spécificités sonores d'une langue pour donner à entendre le chant des « noms » propres et sa saveur particulière, irremplaçable, au moment même où le pays était « défait » et vaincu. La voix devenant « chant » tout à la fois atteint donc ses lecteurs et recoud de l'unité. Sans doute, dans cette perspective, comble-t-elle un manque, rémunère-t-elle une absence ou un défaut. C'est grâce à cette fonction de la voix que la poésie d'Aragon a pu incarner et diffuser la résistance française dans les années sombres, ce qui suffit à prouver que les affaires de « placement » de la voix ne sont pas de pures préoccupations d'esthètes, des fascinations intimistes seulement.

Toutefois, la voix chantante pourrait prêter de nouveau le flanc de ce point de vue à la critique : l'effet de voix risquerait d'être dupeur quand la tessiture fascinante s'éprend de ses effets, ne charrie plus que sa ritournelle réconciliatrice. C'est l'une des critiques souvent adressées à Aragon et à son « charme » que cette aisance à émouvoir pour nous enlacer finalement dans les sortilèges narcotiques de la voix. La fréquentation, relativement assidue, des poèmes d'Aragon m'invite à penser que la totalité de l'œuvre n'est pas forcément exempte de ce reproche de « bel canto » ensorceleur. On peut noter cependant qu'Aragon fut toujours le premier à se le reprocher, à se condamner d'avoir fait, comme il le dira dans *Les Poètes*, « le joli cœur sous des balcons », d'entendre soudain en lieu et place de sa singularité « une voix creuse de radio », comme il le note aussi dans *Elsa*. Mais ces moments de défaillance de la voix qui ne devient plus que procédure héritée ou aisance à s'endormir dans la berceuse de son vertige me semblent paradoxalement manifester *a contrario* la justesse et la pertinence ailleurs de la voix. L'expérience de la voix est ainsi parfaitement adéquate pour tenter de cerner les moments de strangulation (quand l'Histoire gèle les cordes vocales du chanteur) ou d'aperture (quand la voix s'atteint et se réalise pleinement) de l'écriture, ses tensions et ses défaillances. Les dangers des « effets de tribune », des roucoulements d'anaphore, des abandonnements aux séductions de la voix ne manquent pas de marquer çà et là l'écriture d'Aragon, mais ils montrent justement, dans la voix un peu forcée de certains textes (notamment ceux des *Yeux et la Mémoire*, en 1954) combien ailleurs la voix est juste, sans outrance ni replis. Le texte s'empâte, la voix s'alourdit dès lors que le poème ne peut plus sans mentir faire corps avec l'expérience. C'est pourquoi le résistant chante si juste, et le communiste face à la tragédie de l'idéal dupeur bien moins bien, de 1948 à 1954 environ.

De ce danger, Aragon est sorti notamment par une extension du vers, fissuré en mesures de plus en plus longues, de 16 syllabes (en 1956) jusqu'aux 20 syllabes notamment de l'épilogue des *Poètes*. Ainsi la voix pouvait-elle maintenir quelque chose du « chanté », dans la modernisation des formes anciennes, tout en creusant dans le vers la place du manque, de la défaillance, du « négatif » restituant, avec le chant, l'évidement,

l'absence, la trouée de l'échec. Le chant se poursuit, mais il n'est alors plus seulement plénitude, il circonscrit le vide et le défaut ou la défaillance au lieu que de les nier dans le charme dupeur de la ritournelle. M'étant longuement expliqué ailleurs sur cette nouvelle étape, dans la dernière carrière du poète, du vers devenu vers-verset, je souhaiterais cependant ici insister sur un autre plan.

Efficace historiquement et subjectivement, comme on l'a vu, la voix devenue chant pouvait sans doute risquer de s'enivrer d'elle-même, de nier le réel qui fut pourtant toujours l'objet et l'objectif d'Aragon. Elle peut courir toujours le risque de tourner à vide. Pourtant, il n'est pas vrai que le chant toujours recouse, répare, dissimule les manques, comble les trouées de l'Histoire, de la pensée, ne soit que puissance dangereuse d'affirmation de l'idéal aux dépens de l'absence, de l'insuffisance, de ce qui fait et fonde justement l'inatteignable réalité. Qu'Aragon ait tendu à laisser de la place au manque dans la réunification du chant, c'est indéniable. Mais mon admiration, ma fascination, viennent aussi de ce qu'il ne l'a pas toujours fait par creusement du défaut.

En effet, quand bien même elle tendrait vers le chant et parfois même la ritournelle, il me semble que la génialité de la voix d'encre d'Aragon tient à ce qu'elle constitue presque toujours une expérience de la distinction, qu'elle ne se contente presque jamais d'être seulement du côté de la réconciliation. La puissance de la voix poétique aragonienne tient plutôt à ce qu'elle donne à entendre l'expérience de l'écart et de l'insatisfaction face à une forme de jouissance mise en avant et toujours repoussée. Ainsi, il est certain que l'idéal de la voix tend toujours à conjoindre, qu'elle semble portée éternellement par un désir de délicieux balbutiement, de mâchement et de confusion enfantine des mots, de retour donc dans la plénitude de l'indistinct. On peut notamment suivre cette tendance générale de l'écriture d'Aragon par la progression de deux exemples. Je retiendrai d'abord « Après l'amour », vers fameux parce que chantés, du *Roman inachevé* :

« Je me souviens de cette ville
Dont les paupières étaient bleues
Où jamais les automobiles
Ne s'arrêtent que dans il pleut

Une lessive jaune et rose
Y balançait au bord du ciel
Où passaient des canards moroses
Avec un ventre couleur miel »

Par le jeu des rimes, des paronomases, des reprises constantes, le poème se fait le lieu d'un affrontement entre la voix confondante, amalgamante, et le sémantisme au contraire qui distribue de la différence, sépare, détache ce que le sonore rêverait de confondre. Or, trois ans plus tard, dans l'ouverture des *Poètes*, on retrouve, avec les mêmes sonorités et bien des jeux semblables, le désir de confusion redoublé, et d'autant mieux violenté par la distinction propre à la voix. La proximité des textes parle d'elle-même, si bien que, faute de temps, je ne la commenterai pas.

Or cette tendance déjà à envisager le vers comme le lieu d'affrontement entre les trilles de la voix confondante (rimes, paronomases, allitérations inscrivent le retour du même) et le sémantisme qui distingue (le tout porté par un tempo) est redoublé trois ans plus tard dans l'ouverture des *Poètes* :

« Il y a ce soir dans le ciel
Veiné d'encre et de rose nyl
Ce ciel vanné ce ciel de miel
Ce ciel d'hiver et de vinyle
Des vols de vanneaux qui le niellent

Ou si c'était que l'on devine
Des cigognes qui s'en reviennent
De quelles régions divines
De quelles rives diluviennes
Dans l'air bleu comme du Gershwin »

Les mots sont presque les mêmes entre le livre de l'adieu au vers traditionnel qu'est l'extraordinaire surexploitation de toutes les mesures métriques françaises qu'est *Le Roman inachevé* et la bousculade critique propre aux *Poètes*. Mais loin que le texte de 1959 rompe avec le désir de confusion propre à la voix, au contraire, il redouble et sort « par le haut », devrait-on dire, de son fantasme de confusion généralisée des phonèmes et des mots. Le plus « amalgamant », poussant la confusion sonore jusqu'à l'acrobatie et au vertige, est en effet le texte des *Poètes*. Sans rien craindre de l'excès, du clinquant, du « bon goût » ou du « mauvais » toujours assumé et revendiqué par Aragon, ce texte manifeste le plus évident souci de la prouesse vocale et de la restitution d'une pâte sonore délectable à mâcher. Mais il redouble dans le même temps la violente tension entre le caractère distinctif des signifiés et la logique coagulante des signifiants. La saturation des effets sonores révèle en effet comme une sorte d'inaccessible idéal de la voix le retour au Même par les retours du Même, cependant que la cadence sépare, distribue des signifiés dont on sait qu'ils n'ont de sens que par leurs différences. Entre le jeu de la distinction et de la séparation linéaire qui caractérise le langage et une forme de principe de plaisir qui tend à dissoudre les frontières des mots et des morphèmes, le poème n'est pas une ritournelle réconciliatrice, mais bien au contraire le lieu et l'occasion d'un combat. Le désir conduit à conjoindre, mais la cadence disjoint et fait se décaler, glisser ce qui ne sera jamais le Même. L'expérience de la voix, quand bien même poussée délibérément jusqu'à la virtuosité, n'est donc pas seulement l'occasion d'un rassemblement, d'une suture ou « conjointure », pour reprendre le mot à Chrétien de Troyes : dans le bonheur de fondre et confondre s'insinue aussi, comme une veine justement dans le tissu autrement uniforme d'un ciel, le mouvement séparateur et déchiré d'une différence. La voix aragonienne glisse ainsi, a le froissé et le délectable d'un tissu, mais fait entendre, jusque dans l'enfantin bonheur de la récurrence, la fêlure de la différence qui en fait justement le caractère bouleversant. Un mouvement de syncope s'inscrit ainsi qui fait que la voix déclare son échec et son insuffisance jusque dans les prouesses du chant, parce qu'elle

n'atteindra jamais la note « haute », l'amalgame définitif, la confusion complète. C'est Rilke à mon sens qui a formulé ce que je tente de dire ici dans la huitième Elégie de Duino, à propos de tout autre chose, mais qui répond une fois encore à ma perception de la souveraine fragilité de la voix aragonienne, en parlant du « cheminement d'une fêlure dans une porcelaine ». Célébrée (et plus souvent condamnée) pour son aisance, il me semble que la voix d'encre aragonienne est d'autant plus juste qu'elle ne manque jamais de s'élever sur un fond de manque, de ratage, d'insatisfaction et d'insuffisance. On pourrait reprendre ici le « conscrit des cent villages », qui évite de poser à l'oralité de la chaire ou de la tribune dans laquelle Aragon a pu quelquefois, comme Hugo, sombrer :

« Versez-moi des mots et des mots
Il reste aux mots comme aux fougères
Qui tantôt encore brûlaient
Cette beauté de feu follet
Leur architecture légère »

Ce qu'on a condamné si souvent chez Aragon me paraît au contraire ici le plus fascinant, et le plus bouleversant de cette « voix » : alors même qu'il s'agit ici du combat historique, elle ne manque pas de désigner sa propre fragilité. Plus faillée et plus fragile qu'on ne la dit souvent, cette voix « parfaite » se détache sur fond d'insuffisance, d'insatisfaction, et s'incarne dès lors à proportion qu'elle se déchire. La voix d'Aragon est, jusque dans ses éclats les plus éblouissants, traversée par la marque de sa blessure, de son défaut, d'une défaillance fondamentale qui lui procure son relief et sa justesse par-delà toute acrobatie. Ce n'est pas par ses prouesses, mais par cette faiblesse revendiquée qu'elle est voix humaine, et non rhétorique.

133

La mise en voix
par Olivier Barbarant

Pour conclure, on comprend que l'importance de cette « chair » de voix, de ce « grain » de gosier restitué dans l'encre, que cette voix muette mais chantante aient sans cesse provoqué le désir de lui redonner un souffle réel. Chacun, lisant Aragon, se sent saisi par la volonté de reprendre en charge cette tessiture, de lui donner une vie charnelle. Ainsi tous les poètes n'ont pas connu le passage à la chanson qui caractérise Aragon, ni invité tant de metteurs en scène à tenter de servir par le corps des acteurs des textes qui pourtant n'ont presque jamais désigné le théâtre que métaphoriquement. Il me semble que cette présentation permet en partie d'éclairer cette tentation de donner à entendre sur scène, par le biais de la chanson ou du théâtre, ce que souffle la voix du texte.

Je finirai cependant par l'aveu d'une certaine gêne, sur ce point. Il me semble qu'à l'écoute des mises en « voix » de cette voix, je heurte souvent aux limites de ce que j'ai tenté de formuler de mon écoute de la « vraie » voix d'Aragon. En prêtant une voix aux textes, souvent on replie sur une seule tessiture la diversité d'un « timbre » reconnaissable à la lecture, certes, mais toujours faillé, divers, réinventé. De même, la mise en chanson me paraît souvent sombrer dans les risques de la redondance, de l'insistance, du pléonasme même d'une mélodie qui redouble et appuie sur celle du vers. De ce point de vue, je me souviens d'avoir réécouté un

jour « [L’Affiche rouge](#) » dans l’interprétation de Léo Ferré, qui fit les beaux jours de mon adolescence, avec une forme douloureuse de consternation devant le redoublement des effets pathétiques, le caractère pléonastique de la musique face à l’émotion du texte, l’excès du chanteur ruinant celui même du texte... Aussi bien la fragilité inhérente à la voix d’encre, la féminité inscrite au cœur du poème engagé (« Tout avait la couleur uniforme du givre »/« Quand les fusils fleurirent ») se trouvaient-ils anéantis, laminés sous les coups d’une voix trop univoquement protestataire, quand le « Tombeau » pour Manouchian d’Aragon mêlait au solennel le rompu, à la grandeur la quotidienneté.

Aussi me semble-t-il que la « mise en voix » suppose surtout une traduction. Comme dans l’art du lied, la relation entre musique et texte, comme entre « voix » auctoriale et « voix » de l’interprète, devrait-elle à mon sens passer par la trahison et le conflit. C’est pourquoi d’ailleurs je demeure chaque fois plus convaincu par les distorsions, les décalages, notamment quand la voix sexuellement ambiguë de Colette Magny interprète « Richard II quarante », ou quand la voix féminine de Barbara propose une tessiture radicalement étrangère et séparée du texte dans son interprétation d’« Il n’y a pas d’amour heureux ». La voix féminine a le mérite de ne pas directement épouser le genre attendu de la voix d’encre, et d’éviter par là-même tout redoublement inutile du poème lu.

Dans tous les cas, et quoi qu’on doive penser de ces remarques d’un subjectivisme assumé, il me semble que la poésie d’Aragon se réalise par un « effet de voix » dont je sais d’avance toutes les possibles critiques théoriques, mais dont je sens aussi – et plus sûrement – toute l’efficace poétique, et toute la beauté. Un sujet s’y invente dans la réalisation de sa tessiture, y transmet par l’émotion que la voix creuse, s’y impose au lecteur par l’extraordinaire effet d’évidence du poème. Un sujet y peut dès lors inscrire aussi l’Histoire en même temps qu’il s’adresse à autrui. Le bel canto, comme disait Aragon, se natte et noue dès lors à la totalité de son projet éthique et esthétique : il n’a rien de simplement décoratif, mais construit la possibilité pour la parole de prendre en charge le monde et de l’adresser. Il dit à la fois la fragilité d’une sensibilité et la cohésion d’une communauté à refaire. En ce sens, il répond pleinement à ce qu’en disait Aragon, avec, comme toujours, l’air de ne pas y toucher, quand il défendait justement son titre à l’occasion de ses *Chroniques du Bel Canto*. Par le détour (comme toujours) Aragon citait Stendhal dans sa *Vie de Rossini* :

« En musique, on ne se rappelle bien que les choses que l’on peut répéter ; or, un homme seul se retirant chez lui le soir ne peut pas répéter de l’harmonie avec sa voix seule. »

« On ne se rappelle bien que ce que l’on peut répéter » : telle est peut-être la leçon de la mélodie de la voix aragonienne, une leçon de prise en compte d’autrui que la poésie contemporaine aurait peut-être, aujourd’hui, à méditer.

Notes

1. « Tradéridéra comme personne », *Aragon poète*, n° 745, mai 1991.

Au commencement la voix

Daniel Mesguich

(non disponible pour le moment)

135

Titre de l'intervention

De l'oralité d'Aragon

Éloi Recoing, metteur en scène

Je suis né au théâtre en 1972 à Ivry. J'assistais à la représentation du *Faust* de Goethe dans la mise en scène d'Antoine Vitez. Il y avait là, parmi les rares spectateurs, un vieux monsieur que je ne connaissais pas : Aragon en personne. Quelques années plus tard, Antoine Vitez m'offrait *Théâtre/Roman*. À sa lecture, j'ai mieux compris la présence du poète à cette représentation du *Faust*. Je suis donc entré en « Aragonie » par la fin. Je ne pouvais croire que le vieil homme entraperçu au théâtre était l'auteur de ce livre. Car c'était à mes yeux le livre d'un jeune homme, audacieux, désinvolte et rigoureux dans son projet romanesque. Et de là, je suis allé à rebours vers la source et j'en ai tiré cette conviction – celle d'un dilettante sans doute – qu'il faut considérer l'œuvre dans son ensemble : l'embrasser toute sans distinction de période ni de genre. L'inextricable d'une vie écrite en continu.

L'explosion du genre romanesque qu'achève *Théâtre/Roman* – on y voit s'entrelacer poèmes et textes en prose – m'a ouvert la voie à une lecture vagabonde de l'œuvre.

En 1975, Antoine Vitez montait *Catherine* d'après le roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle*. Premier grand exemple de théâtre/récit à partir d'une œuvre dite du monde réel. Et mon expérience de spectateur, ce fut de constater qu'il n'y avait pas de différence pour moi entre *Théâtre/Roman* et ce théâtre/récit d'après *Les Cloches de Bâle*. Vitez, à partir du souvenir qu'il avait du roman, avait recomposé un poème scénique fait des éclats de sa mémoire du livre. Et il m'avait ainsi ouvert à la dimension théâtrale de cette écriture, à son oralité, à son rythme, à ses caractéristiques essentielles.

L'autre expérience décisive eut lieu en 1983 au verger d'Urbain V en Avignon. Antoine Vitez y lisait Aragon. Il y avait là sur la table, étalés, tous les livres du poète et il se promenait dans l'œuvre. Littéralement, il marchait dans sa mémoire comme Aragon marchait, dit-on, dans sa mémoire rue de Varenne à la fin de sa vie. Il saisissait un livre et puis un autre, indifférent à la chronologie et au genre. Et le saisissement était de constater qu'un poème de jeunesse ou un fragment de *Théâtre/Roman* avait la même consistance, un même corps, une même voix. C'était celle de Vitez parlant la voix d'Aragon. Habitant ce qu'il appelait – citant Ritsos – la forme de l'Absence. La forme de l'Absence d'un corps. Un corps écrit, un souffle, un « pneuma » singulier scellé dans l'écriture.

Et le travail de l'acteur, comme du metteur en scène, s'il est poète à son tour, s'il est capable d'écrire sur le sable, est d'accomplir – telle une Electre remettant ses pas dans les traces d'Oreste – la résurrection de l'Absent. En épousant son rythme, par quoi se fait la donation du sens. Et ainsi pouvait renaître la voix d'Aragon.

À travers la lecture de Vitez, j'ai compris à quel point cette langue d'Aragon était comme une reconstruction de la parole parlée. Elle ne la singe pas, elle la réinvente. Écriture travaillée et retravaillée, à l'évidence. Mais on a le sentiment qu'elle s'échappe librement du sujet. Que la fiction s'invente pas à pas.

Et tout le travail de l'acteur sur un texte d'Aragon est de saisir ce rythme propre d'une pensée s'engendrant pas à pas. Habiter la forme de l'Absence, c'est dès lors se laisser porter par le rythme plus que par le sens. C'est être grammatical avant d'être pathétique. C'est être dans la donation du poème, en réserve d'incarnation, enté sur le rythme. D'où le sentiment merveilleux

de retrouver dans cette écriture le mouvement même de la pensée, le théâtre intime d'Aragon. Et il y a là quelque chose d'éminemment théâtral : comme si les choses naissaient dans l'instant. Un instant habité. Les syncopes, les digressions, les incises, tous ses heurs et bonheurs syntaxiques de son écriture créent l'illusion d'une élaboration progressive des idées dans le discours.

Dans mon propre travail sur *Théâtre/Roman*, il y a de cela quelques années, nous avons répété pendant deux ans sur la totalité du roman. Mais chaque soir, nous ne donnions qu'une partie des chapitres, jamais les mêmes et toujours dans un ordre différent. Pour reprendre une métaphore d'Aragon, nous battions les cartes chaque soir. Règle du jeu à la fois contraignante et ludique. J'ai eu à cette occasion le sentiment de découvrir dans le travail ce qui sépare lire, dire et jouer. Souvent, c'était dans le mi-dire, au bord de jouer, livre encore en main, dans le simple désir d'apporter le poème au spectateur, de lui en faire cadeau, que nous étions le plus juste. Et qu'ainsi dans cette réserve d'incarnation de l'acteur, davantage attentif au rythme qu'au vouloir dire, le corps écrit d'Aragon s'incarnait.

L'autre aspect de cette expérience sur *Théâtre/Roman* aura été de constater à quel point les spectateurs jouissaient de ces retrouvailles avec le haut langage, l'exubérance de cette écriture. Heureux d'entendre sur la scène une langue inouïe. On pouvait donc y avoir droit, encore. C'était en soi politique que de faire entendre la langue d'Aragon sur une scène dans ces années-là.

C'est à l'époque où je travaillais sur *Théâtre/Roman* que j'ai lu *La Défense de l'infini* – ce titre à lui seul me fait rêver – et je me suis promis qu'un jour je ferais de *La Défense de l'infini* un théâtre. Cet ensemble de textes, dans son inachèvement même, est pour moi une leçon d'écriture. C'est donc ça écrire : s'ouvrir à l'expérience de l'inconnu, entrer dans le vertige de ne pas savoir où cela vous mène. Ne pas pouvoir réduire la chose à une idée. S'ouvrir à la part obscure de nous-mêmes, s'ouvrir à l'inattendu et savoir le reconnaître quand il advient. C'est l'écriture d'Aragon qui m'a fait comprendre vraiment, *a posteriori*, le regard singulier que Vitez portait à l'acteur et aux événements de la répétition théâtrale. Qu'est-ce que l'équivalent d'un incipit pour l'acteur en répétition ? Comment s'invente le théâtre ? Comment laisser être les êtres ce qu'ils sont sur la scène ? Comment accompagner la naissance du poème scénique, ne rien préméditer, objectiver le hasard, aventurer sa pensée ?

Pour l'heure, j'ai ouvert le chantier de *La Défense de l'infini* avec *Le Con d'Irène*. Difficile de parler d'un travail en cours. Qu'est-ce que Aragon peut apporter au théâtre ? En quoi peut-il bouleverser nos pratiques ? Aragon, par l'exaltation de son théâtre mental, offre au théâtre une Autre scène, où les règles de la dramaturgie ordinaire n'ont plus lieu d'être. Il me réveille de mon sommeil dogmatique. Dans la forêt de son écriture je le vois batailler. Il est à la fois la victime et le victimaire, Œdipe et la Sphinx, le vautour et Prométhée, il est ce corps écrit qui se déchire lui-même. Ainsi l'acteur en proie à son texte.

Je voudrais finir par la lecture d'un fragment de *Théâtre/Roman* :

« À bien considérer, *le falun des rêves*, cela aurait fait un fort bon titre pour ce livre que je rameute dans mes vieilles mains incertaines, si, au lieu d'y considérer seulement ce compagnon imaginaire que je

m'y suis donné comme un homme écrit, je m'étais mis à l'envisager comme un personnage rêvé, une figure modelée dans la marne de toute la vie, le dépôt des songes de toute une vie, avec leurs redites, leurs incohérences, leurs lumières souterraines... leurs respirations des ténèbres... cet éclat du rameau de Salsbourg comme des cristallisations du miocène... le lieu d'abîme où se lèvent les créatures de la nuit, le dépôt à la fois d'anciennes mers qui se sont retirées, comme de simples marées, laissant dans les terres abandonnées les animaux disparus d'un temps que peut-être l'avenir reconstituera comme ces tableaux sous les repeints desquels on retrouve les images premières de la création. »

Aragon et le théâtre

Marjolaine Vallin, enseignante, université d'Orléans

Puisque la table ronde dans laquelle j'interviens cet après-midi est consacrée au rapport de Louis Aragon au théâtre, je voudrais évoquer la théâtralité de son œuvre, j'entends de son œuvre littéraire. Je précise d'une part que mon point de vue est celui d'une universitaire, non d'une praticienne de théâtre, d'autre part que je ne ferai ici qu'esquisser les principales caractéristiques du théâtre aragonien que j'ai longuement exposées dans ma thèse soutenue en 2003 à l'université Charles de Gaulle-Lille III et publiée en 2004 aux éditions L'Harmattan¹. Cela étant dit, je crois qu'il faut parler pour l'œuvre d'Aragon de théâtralité et non de théâtre, même si le théâtre s'inscrit dans ses textes dès l'origine et que porter à la scène Aragon est tout à fait possible – et je dirais même souhaitable – et ce ne sont pas mes voisins qui me diront le contraire!

Mais qu'est-ce donc que la théâtralité? La théâtralité, c'est le désir du théâtre, la condition de possibilité pour que le théâtre existe, une donnée imaginaire ou mentale qui préexiste à l'écriture et qui est antérieure au passage à la scène pour les textes dits dramatiques. « Le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité antérieure; on n'écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre² » explique ainsi Anne Ubersfeld. Bien entendu, la théâtralité n'est pas seulement psychique, elle se traduit dans l'écriture, qu'il s'agisse d'un texte dramatique ou non; la théâtralité est alors textuelle. Je voudrais citer ici Roland Barthes qui expose cette double dimension de la théâtralité dans une préface relative au théâtre de Baudelaire écrite en 1954. Pour lui, la théâtralité, « c'est le théâtre moins le texte³ », mais la théâtralité c'est déjà le texte: « Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation⁴ ». C'est cette théâtralité-là – ce désir du théâtre qui existe dans l'imaginaire et la psyché du créateur avant de se traduire dans le texte, son écriture et sa forme – qui selon moi concerne Aragon. Dès lors, la théâtralité aragonienne est triple: textuelle, formelle, imaginaire ou mentale. C'est de cette triple « tentation du théâtre » chez Aragon, pour reprendre une formule de *Théâtre/Roman*, que je vais vous parler.

Tout d'abord, première tentation du théâtre et première théâtralité, la plus visible, le théâtre s'inscrit dans les textes par toute une série de moyens lexicaux et thématiques, et notamment:

- par la récurrence du terme théâtre;
- par la présence d'un vocabulaire dramatique, d'images théâtrales ou d'une intertextualité dramatique. Par exemple:

« Les beaux habits du soir un à un que l'on quitte [...] Ils sont autour de nous comme un plaisir fauché Les acteurs revenant saluer sur la scène Ainsi de souvenirs notre vie est jonchée »
(*Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 37.)

- par des références au masque, au jeu, au déguisement, au rideau ou à la fosse d'orchestre. Par exemple:

143

Aragon et le théâtre
par Marjolaine Vallin

« Je suis à tout jamais ta scène et ton théâtre
Où le rideau d'aimer s'envole n'importe où »
(*Le Voyage de Hollande et autres poèmes*, Paris, Seghers, 1965, p. 94.)

- par la présence de doubles ou du dédoublement de soi. Par exemple :

« Qu'ai je en moi qui me mord ce monstre ce cancer
Au fond de moi par moi vainement étouffé
Je le sens par moments me monter par bouffées
C'est comme un autre moi qui donnerait concert
C'est un autre moi-même un autre furieux
Qui ne m'écoute pas terrible et me ressemble [...] »
(*Elsa*, Paris, Gallimard, 1959, p. 123.)

- par l'évocation de représentations réelles où se rendent ses personnages ou de lieux liés au théâtre, etc.

Cette théâtralité-là est une constante de l'œuvre aragonienne ; elle s'appuie sur le topos du *theatrum mundi* et conduit à une vision baroque du monde et du sujet. Ce n'est pas sur cette inscription textuelle du théâtre que je voudrais aujourd'hui insister, bien qu'elle constitue un indice probant.

Celle qui m'intéresse concerne l'inscription formelle du théâtre ; il s'agit de la deuxième théâtralité, plus visible encore que la précédente, mais plus localisée dans le temps : Aragon choisit de reproduire ou d'imiter dans certains de ses textes (et pas dans tous) la mise en page et la mise en dialogue usuelles des œuvres dramatiques ; c'est la forme même de certains de ses textes qui dénote la théâtralité, une théâtralité non plus dans l'œuvre mais *de* l'œuvre. Cette théâtralité relie les écrits de jeunesse (notamment les écrits surréalistes) et ceux de la maturité, c'est-à-dire un certain nombre de textes publiés après 1953. C'est essentiellement⁵ dans ces deux périodes qui se font miroir aux deux extrémités de l'œuvre qu'apparaissent des textes hybrides qui reproduisent la forme dramatique, c'est-à-dire des dialogues entre personnages qui font apparaître le nom du locuteur en majuscules ou des didascalies en italiques avec ou sans parenthèses, parfois même un découpage en scènes et une liste de personnages⁶. Je pense particulièrement aux deux pièces du *Libertinage* (1924), « L'Armoire à glace un beau soir » et « Au pied du mur » (1922 ou 1923), au *Troisième Faust* (1924-25), au *Trésor des Jésuites* (1929), au *Neveu de M. Duval* (1953), à « La Chambre d'Elsa » dans *Elsa* (1959), à certains poèmes des *Poètes* (1960), du *Fou d'Elsa* (1963) et de *Théâtre/Roman* (1974), sans oublier certains passages plus ponctuels, notamment certaines répliques d'*Anicet ou le panorama, roman* (1921) ou du *Paysan de Paris* (1926).

L'intérêt de cette deuxième théâtralité est qu'elle manifeste la double dimension de la théâtralité que j'évoquais au début de mon intervention, parce qu'elle est à la fois visuelle et psychique, c'est-à-dire que l'inscription formelle du théâtre se révèle être une visualisation dans l'espace de la page d'un archétype de l'imaginaire aragonien. Car le théâtre dont se réclame Aragon est un théâtre métaphorique, imaginaire et mental, comme le montre notamment la majuscule au mot « théâtre » fréquente – mais pas

systematique – dans *Théâtre/Roman*. Aragon dit en effet n’user du théâtre que comme métaphore: métaphore du Moi pluriel qui se dédouble et dialogue avec lui-même, métaphore du monde, métaphore de la scène psychique ou de la scène intertextuelle. Le théâtre auquel il dit se référer est psychique et fait référence à la conception du théâtre de deux grands hommes qu’on ne peut pas ne pas nommer lorsqu’on évoque le théâtre aragonien. Il s’agit en effet du théâtre que chacun porte en soi, cette « scène avec un rideau rouge que nous avons en nous-mêmes », soit de « l’idée du théâtre⁷ » pour reprendre les formules d’Antoine Vitez comme du « seul théâtre de notre esprit, prototype du reste⁸ » de Stéphane Mallarmé qu’Aragon évoque dans ses dires paratextuels au sujet de *Théâtre/Roman*⁹. Une dernière expression est utilisée à de nombreuses reprises sous sa plume, celle de « théâtre intérieur » dans *Elsa*, *Le Fou d’Elsa* ou *Théâtre/Roman*. Ici, par exemple :

« D’autant que ma vie à moi est d’écrire. Non pour le théâtre, c’est-à-dire un lieu qui existe, en dehors de moi. Mais pour un théâtre de moi, d’en moi. Où je suis tout, l’auteur, l’acteur, la scène, où [...] je suis mon propre et seul interlocuteur. Qu’on entende bien que, lorsque je dis le Théâtre, le théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges. »
(*Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, coll. « L’Imaginaire », 1998, p. 401-402.)

Quant à la troisième et dernière théâtralité de l’œuvre d’Aragon, elle est moins ostensible que la précédente mais tout aussi réelle dans une grande partie de l’œuvre ; il s’agit alors d’une inscription textuelle et psychique du théâtre ; elle révèle une autre dimension du théâtre aragonien, sa dimension lyrique (en prose comme en poésie), puisqu’elle s’appuie sur des éléments communs au lyrisme et au théâtre.

Cette théâtralité lyrique se manifeste d’abord dans l’énonciation et essentiellement par le biais des pronoms personnels, lesquels sont les équivalents linguistiques d’opérations ou de processus psychiques¹⁰. Je veux ici parler d’une part de l’aptitude d’Aragon à transformer n’importe quoi ou n’importe qui (que ce soit des personnages, des animaux, des éléments naturels, des abstractions ou des objets) en locuteur, interlocuteur ou destinataire et à user ainsi de la première et de la seconde personne. C’est à la fois une caractéristique du théâtre puisque le théâtre est constitué, hormis les didascalies, de discours à la première personne et de dialogues et une caractéristique de la poésie lyrique puisque le lyrisme multiplie en effet les interpellations et apostrophes, notamment en poésie (la poésie n’est-elle pas un vocatif selon Gaston Bachelard?) et utilisent les fonctions expressive et impressive du langage. Ainsi l’ombre et le mulet dans *Les Yeux et la Mémoire*, le feu et la pluie dans *Le Voyage de Hollande*, la terre et le poète dans *Elsa* dialoguent-ils. Autre dialogue: celui de la Sensibilité, la Volonté, l’Intelligence ou l’Imagination dans *Le Paysan de Paris*. Ainsi la radio et le miroir d’Elsa dans *Elsa* parlent-ils ; ou bien le volcan dans *La Défense de l’infini* fait-il un discours. Ainsi l’Italie dans *Le Roman inachevé* ou la Tchécoslovaquie dans *Les Adieux* sont-elles des destinataires du poète. Par exemple :

« Et la terre m'a dit en son patois de terre
De ses lèvres de terre à mes lèvres d'amant
Eh quoi tu ne me reconnais pas homme je suis la même
Terre où tu jouais enfant [...] »
(*Elsa, op. cit.*, p. 87.)

On trouve aussi des dialogues du poète avec lui-même (entre « je » et « tu » donc). Par exemple :

« Ô forcené qui chaque nuit attend l'aube [...]
ô forcené qui partait pourtant à la recherche d'une autre vie [...]
Ô toi qui tends ta paume mendiant perpétuel à des gens qui n'en
veulent pas tes frères tes semblables [...]
À l'heure des laitiers toujours tu te réveilleras toi qu'on ne peut
aimer ô toi qui me ressembles »
(*Le Roman inachevé, op. cit.*, p. 178-180.)

« Qu'est-ce qu'il m'arrive Je viens tout à coup de m'entendre d'en-
tendre ma voix venant de loin hors de moi ma voix hors d'elle et
de moi [...] une voix de théâtre [...]
Qu'est-ce qu'il m'arrive Ou ne suis-je plus le même l'homme des
photographies De face ou de profil De trois quarts de préférence de
trois quarts je me trouvais surtout joli garçon de trois quarts l'homme
des photos espacées comme sa pensée au fond des tiroirs dans des
boîtes en carton défoncées l'homme de ma biographie oh la la ce
qu'elle commence à me courir cette biographie Au fond il ne faut
pas t'en faire mon petit vieux avec ta biographie il n'y en a pas pour
si longtemps Que ça Comment Je dis Que ça Pour si longtemps que
ça Tu saisis Non Tu es un peu lent du chapeau Je te dis qu'il n'y en
a pas pour si longtemps que ça avec ta biographie Tu piges Tu as
dû piger à en juger par ta grimace Une grimace de trois quarts une
grimace affreuse je te jure une grimace qui en dit long »
(*Elsa, op. cit.*, p. 99.)

146

Aragon et le théâtre
par Marjolaine Vallin

Parmi les destinataires s'en trouve un pas tout à fait comme les autres, je veux ici parler non pas d'Elsa, destinataire privilégiée de sa poésie, mais du lecteur, aussi bien en prose qu'en poésie. La manie qu'a Aragon d'interpeller le lecteur constitue un véritable dialogisme qui est à rapprocher de la double énonciation théâtrale : au théâtre, si les personnages sur scène parlent entre eux, ils ne parlent en réalité que pour les spectateurs puisque le public est le destinataire final¹¹. Chez Aragon, le lecteur est constamment pris à parti, interpellé, sollicité, parfois insulté comme dans les écrits surréalistes, supplié ou rejeté, mais toujours convoqué ; il n'est jamais oublié et toujours présent : Aragon n'écrit pas « pour publier des livres, mais pour parler à des gens¹² ». Cette phrase est fort intéressante car Aragon y emploie le verbe « parler » et non pas « écrire », ce qui nous amène au dernier point de cette troisième théâtralité aragonienne : la dimension orale de sa parole.

Car la troisième théâtralité aragonienne vient d'un autre point commun entre le lyrisme et le théâtre ; elle concerne essentiellement l'oralité – oralité et

non pas chant. En effet, pour moi, la théâtralité aragonienne ne concerne pas véritablement le chant. Pourquoi? Parce que le chant et la mise en voix dont Olivier Barbarant nous a si bien parlé, caractérisent le lyrisme aragonien et se manifestent dans sa poésie essentiellement – qu’Aragon a définie comme bel canto au moment de la Seconde Guerre mondiale et dans l’immédiat après-guerre. La poésie aragonienne est paroles, elle vient sous forme de chants, voire de chansons; elle est toujours sonore: Aragon retrouve l’origine étymologique et mythologique de la poésie, chantée et accompagnée d’un instrument (d’une lyre, par exemple) et non parlée, dite à haute voix et non lue en son for intérieur; sa poésie est *carmen*: chant et charme.

En revanche, l’oralité est à relever comme indice de théâtralité parce qu’elle est un critère de la parole dramatique et n’est pas l’apanage de sa seule poésie: toute la littérature d’Aragon – mais j’ai envie de dire également tous ses textes, pas seulement littéraires – sont placés sous le signe de l’oralité. Les indices de l’oralité aragonienne sont nombreux; je voudrais en donner quelques-uns. Hormis la prise à partie du destinataire et du lecteur que nous avons déjà évoquée, on peut citer comme procédés d’oralisation la parataxe, les phrases inachevées, les rajouts, reprises ou répétitions, les énumérations et accumulations, les focalisations, les thématisations, l’intonation (italique), les interpellations, l’emploi de tournures impératives, interrogatives ou exclamatives, etc. Je prendrai un seul exemple:

« La terre atterrée atterrante oui la terre ou de qui croyiez-vous que je parlais de quelle obsession toujours prête à revenir de qui vraiment dont j’ai défense ô terre aptère terre élémentaire
De qui d’autre vraiment sous couleur d’elle la terre c’est
D’elle que je parle qui n’a besoin de métaphore ni chandelle étant le silence même l’étouffant silence où se lit sans miroir notre lit dernier notre destin de certitude et c’est de la terre que je parle en silence pétri d’elle de rien d’autre qu’elle étant terre moi-même uniquement et rien d’autre que terre [...] »
(*Élégie à Pablo Neruda*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32.)

147

Aragon et le théâtre
par Marjolaine Vallin

En conséquence, quand on lit du Aragon, on l’entend parler et vice-versa: comme le dit le personnage de Geoffroy Gauffier, « écrire c’est un autre parler¹³ ». Il faudrait ainsi non pas lire mais dire à haute voix ses textes, comme le fait par exemple Antoine Vitez à Avignon en 1983, comme le faisait Aragon lorsqu’il venait d’achever quelques pages.

L’oralité aragonienne pourrait venir du fait qu’Aragon, ayant su lire bien avant de savoir écrire, dictait ses textes à ses tantes dès 1900-1903 comme le dit Aragon à Dominique Arban en 1968. L’oralité aragonienne illustre magnifiquement la définition de l’oralité d’Henri Meschonnic¹⁴ pour qui l’oralité n’est pas le langage parlé et n’est pas le contraire de l’écrit. L’oralité se manifeste selon lui à l’oral comme à l’écrit: elle consiste dans le souffle et le rythme originel de chacun, elle est la subjectivité, l’inscription de l’individu dans la langue mais aussi le style pour un écrivain. La langue d’Aragon est orale, rythme et souffle personnels; l’absence de ponctuation en poésie permet de s’en rendre compte: si celle-ci n’est pas ponctuée c’est qu’elle n’en a pas besoin comme il le dit à Francis Crémieux; son usage de

la ponctuation en prose est spécifique et révèle le primat du souffle sur la syntaxe. Je pense par exemple à la présence de la virgule avant la conjonction de coordination « ou » :

« Écrire ou parler, tout n'est que silence. Ma vie est ailleurs. Je suis l'un qui écrit, l'autre qui dort ou qui meurt, ou qui songe. Un de ces personnages dédoublés, dans certains contes, l'un allongé dans l'ombre, et son corps est pourtant assis dans la lumière, à écrire. Lequel des deux est l'homme du présent? [...] »
(*Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998, p. 752-753.)

L'oralité et le dialogisme conduisent donc à rapprocher les textes aragoniens du théâtre, lequel est fait pour être dit et entendu et non lu. La littérature d'Aragon est sonore, auditive, dialogique mais aussi le plus souvent musicale, c'est la raison pour laquelle elle est lyrique et peut être rapprochée de l'opéra – genre lyrique et dramatique – comme le fait Olivier Barbarant.

Pour conclure, parler de théâtralité permet de mettre en lumière le rapport ambivalent d'Aragon au théâtre. Il affirme en effet jusque dans *Théâtre/Roman* n'avoir jamais écrit de théâtre, ne pas être un dramaturge (ni un acteur d'ailleurs). Par exemple :

« Je n'ai jamais écrit pour le théâtre, je n'y ai jamais été qu'un spectateur parmi les spectateurs. »
(*Théâtre/Roman, op. cit.*, p. 401.)

148

Aragon et le théâtre
par Marjolaine Vallin

Son refus du théâtre est justifié à plusieurs reprises par les lois de la scène (telles que le grossissement, la présence du public ou l'existence du metteur en scène) qui mettent en avant son refus de la dépossession dans cet art collectif qu'est le théâtre ; ainsi l'incarnation sur scène signifie pour lui la perte du « pouvoir » et des « discours » comme le dit *Théâtre/Roman*¹⁵. Cela conduit à penser son rapport au théâtre sur le mode de la dénégation ou du mentir-vrai : il dit refuser le passage à la scène mais a aidé à faire monter au Liban *Le Fou d'Elsa* en 1974¹⁶ ; il dit n'avoir jamais écrit de théâtre mais écrit des *mimopieces*¹⁷, c'est-à-dire des textes qui ressemblent à du théâtre ; il dit ne pas être un acteur mais se choisit dans *Théâtre/Roman* un double (Romain Raphaël) qui est un acteur, etc. Son désir du théâtre est évident mais refoulé. Telle est l'ambivalence de la relation d'Aragon au théâtre : entre attraction et rejet, imitation et démarcation ; autrement dit, le théâtre est à la fois ce qu'il est (et ce qu'il fut) et ce qu'il fuit : « ce théâtre que je fus que je fuis » dit-il dans *Théâtre/Roman (op. cit.*, p. 259). Lorsque Aragon se défend d'avoir jamais écrit du théâtre, il n'empêche que certains de ses textes en optant pour une mise en page dramatique ou une énonciation dramatisée « intériorisent les lois de la scène¹⁸ » – que cette scène soit matérielle, psychique ou imaginaire – et révèle une connaissance de celle-ci, jusque dans les écarts didascaliques auxquels il se livre.

Si on n'écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre, on ne choisit

pas de multiplier dans ses textes les références au théâtre ou d'écrire des *mimopieces* sans savoir que celles-ci sont susceptibles d'être mises en scène, voire demandent à l'être, consciemment ou non : la mise en forme dramatique révèle un désir de théâtre, inabouti et non assumé, mais bien réel. Les masques rouge ou blanc qu'il porta à la fin de sa vie favorisent la lecture théâtrale de son œuvre comme de sa vie : les allégations d'Aragon sont des dénégations qui invitent à lire son œuvre à la lumière du théâtre plutôt qu'à dénoncer une interprétation dramatique abusive ; plus Aragon se défend d'écrire du théâtre, plus le lecteur est tenté de suivre cette interprétation qu'il lui a fournie tout en la niant.

Une question toutefois reste posée : comment expliquer qu'Aragon refuse le théâtre compris comme scène extérieure et comme représentation publique mais qu'il avalise l'interprétation métaphorique du théâtre ? On peut avancer deux raisons me semble-t-il. D'abord, sa revendication du théâtre métaphorique et mental construit une analogie, une filiation, avec le théâtre mallarméen malgré leurs divergences. En effet, l'ambivalence aragonienne face au théâtre est de même nature que celle de Mallarmé attiré par le théâtre mais qui ne parvient pas à mettre en scène ses poèmes (« Le Faune » comme « Hérodiade ») soit à concilier des exigences contradictoires manifestes lorsqu'il écrit : « Ce poème [...] je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre¹⁹. »

Aragon comme Mallarmé refusent le théâtre de leur époque, la représentation et le théâtre comme mode mais élisent un théâtre de l'esprit, intérieur, imaginaire, total, absolu, qui devient l'équivalent de la littérature – du « Livre », pour reprendre le terme mallarméen – et qui intègre tous les genres comme c'est le cas dans *Théâtre/Roman*²⁰. Leur théâtre est un théâtre monophonique à une voix, celle de l'Auteur appelé ainsi ou bien Montreur, Récitant, Tiers-auteur, Indifférent, etc. – les appellations varient chez Aragon – et un théâtre sonore : à voix haute devant un public – de lecteurs ou de spectateurs.

Ensuite, seconde hypothèse possible à la convocation du théâtre comme métaphore, la signification du théâtre comme scène intérieure et psychique lui permet de renvoyer à la psychanalyse puisque l'inconscient est souvent décrit en termes scéniques : la vie psychique est comparée à un théâtre, avec sa scène, ses coulisses et ses personnages, notamment par Octave Mannoni qui qualifie l'imaginaire humain d'« Autre Scène²¹ ». Aragon souhaiterait donc, comme le montre l'envoi de ses œuvres à Jacques Lacan, que l'on lise son œuvre à la lumière de la psychanalyse puisque le Moi est décrit comme un théâtre intérieur :

« J'ai de moi comprend-le fait en tout le Théâtre et ce livre n'est rien d'autre que ce théâtre-là que je taille au couteau dans l'écorce de moi-même »
(*Théâtre/Roman*, p. 15.)

Notes

1. Sous le titre *Louis Aragon, la théâtralité de l'œuvre dernière* : « Ce théâtre que je fus que je fuis ».
2. UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 14 et 15.
3. « Le théâtre de Baudelaire » (1954), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points

- Essais », 2002, p. 122-123.
4. *Op. cit.*, p. 123.
 5. Sauf pour *La Naissance de la paix* (1937) et *Plutus* (1938).
 6. Comme dans *Le Libertinage et Elsa*.
 7. Expressions d'Antoine Vitez lors de son interview accordée à France Culture en 1983 à propos de son spectacle sur Aragon à Avignon et rediffusée en juin 2002.
 8. « Hamlet », « Crayonné au théâtre », *Ceuvres*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, p. 226.
 9. « Je veux dire que quand je parle de mon théâtre intérieur, il faut l'entendre au sens mallarméen. C'est ceci la chose essentielle. Au-delà de cela, il est difficile de parler parce que tout le livre porte là-dessus » (*Entretien d'Aragon avec Jean Ristat*, juillet 1974, reproduit dans les annexes d'*Avec Aragon*, RISTAT, Jean, Paris, Gallimard, 2003).
 10. La linguistique de l'énonciation est la « manifestation d'un processus mental » selon DANON-BOILEAU, Laurent, dans *Le Sujet de l'énonciation, psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, 1987.
 11. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, dans *Mélanges de langue et de littérature offerts à Pierre Larthomas*, Paris, CNL, coll. « École supérieure de jeunes filles », n°26, 1985.
 12. « Vingt six questions à Aragon », *Le Magazine littéraire*, juin 1974, repris dans *Qui sont les contemporains*, RISTAT, Jean, Paris, Gallimard, 1975.
 13. *Blanche ou l'Oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 445.
 14. *La Rime et la Vie*, Paris, Verdier, 1990.
 15. « Ce pouvoir que le romancier perd quand ses héros prennent corps », p. 103 ; « Metteurs en scène ou romanciers, qu'importe ! Ce qui compte, c'est que nous soyons les maîtres du discours », p. 404.
 16. RISTAT, Jean, *Avec Aragon, op. cit.*
 17. Expression de Jacqueline Viswanathan dans « Spectacles de l'esprit : Flaubert, Hardy, Joyce », *Poétique*, n° 75, septembre 1988.
 18. Expression de Bernard Dort dans *Le Jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 268.
 19. Lettre à Cazalis, juin 1865, citée p. 184 dans *Ceuvres complètes I, Poésie*, Paris, Flammarion, 1983.
 20. La présence de *Théâtre/Roman* comme dernier roman et dernière grande œuvre d'Aragon suggère fortement que le théâtre joue chez lui le même rôle que chez Mallarmé : comme signal de la fin et comme quête de l'absolu et de la totalité – l'Œuvre.
 21. Dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

Aragon et la chanson

Stéphane Hirschi, professeur, université de Valenciennes

Aragon n'a jamais écrit de chansons, et pourtant quel parolier fameux. Il fait ainsi résonner sa voix, en appel métaphorique du chant. Existe d'ailleurs un enregistrement d'Aragon disant :

« Qu'ai-je en moi qui me mord ce monstre ce cancer
Au fond de moi par moi vainement étouffé
Je le sens par moments me monter par bouffées
C'est comme un autre en moi qui donnerait concert
C'est un autre moi-même un autre furieux
Qui ne m'écoute pas terrible et me ressemble
Il faut coûte que coûte avec lui marcher l'amble
Je déborde d'un chant sublime impérieux¹ »

Bien sûr Aragon nous met en garde contre une prise au pied de la lettre de la métaphore du chant dans « *Arma virumque cano...* », préface aux *Yeux d'Elsa* :

« Je n'ai jamais cru écrire des chansons. Si j'ai cherché dans le langage de la poésie populaire, des chansons anciennes, quelques lueurs que la poésie savante ne donne pas, c'était pour en faire un profit tout métaphorique ; et nullement pour recommencer le folklore²... »

Attention donc à cette première confusion entre chanson et folklore, opérée peut-être à dessein par le poète en réaction à une période vichyste de retour à la terre. Aragon sera d'ailleurs bien moins tranché lorsqu'il s'agira d'apprécier les premières mises en chanson opérées d'après ses poèmes par Léo Ferré. Non seulement il écrit alors : « Les gens qui crient au sacrilège me font bien rire », mais, s'il souligne « l'écart du poème à la chanson », c'est pour mieux signaler dans la chanson « la valeur du raccourci qui peut-être va plus directement, plus droit au cœur³ ».

Aragon est conscient du vocabulaire musical qu'il emploie dans ses poèmes, mais il aime à prendre ses distances avec cette musicalité. Une double distance. D'abord la distance sémantique déjà relevée, qui souligne la dimension métaphorique de ce lexique :

« On dit chanson, on dit complainte, ce n'est après tout qu'une image, et qui n'est pas neuve. Le mot *chanson* ne signifie pas nécessairement *Marinella* ou *Au clair de la lune*. Il y a la *Chanson de Roland* par exemple, qu'on ne s'apprête pas à mettre en musique pour les chantiers de jeunesse. Le mot *chant* traduit le latin *carmen*, qui a aussi donné le mot *charme*, qui fait aussi bien image magique qu'image musicale. De tous temps, les poètes ont dit : *Je chante...* et au sens où on veut me le faire dire, ils ne chantaient pas du tout. C'est au sens de Virgile que je dis *je chante* quand je le dis⁴. »

Première distance donc. Dont acte. Mais si Aragon ne chante pas lui-même, d'aucuns ont néanmoins chanté ses mots, chanté vocalement son chant métaphorique. D'où une seconde forme de distance d'Aragon, vis-à-vis de ces chansons concrètes et issues au second degré de son œuvre :

151

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

« Je puis être ou non d'accord, [mais] même si ce n'est pas tout ce que j'ai dit ou voulu dire, c'en est une ombre dansante, un reflet fantastique, et j'aime ce théâtre qui est fait de moi⁵. »

Soulignons les images employées ici par Aragon pour exprimer cette distance : *reflet, théâtre*. Mais force est de déjà constater qu'au-delà de cette utilisation consciente d'une métaphore de l'incantation ou de la musicalité, ce sont de nombreux poèmes écrits par Aragon qui semblent s'être métamorphosés avec facilité en chansons, par l'effet de compositeurs et de voix très divers. Ainsi *Que serais-je sans toi*, transformation en chanson pour laquelle Jean Ferrat n'a pas hésité à intervertir, pour la dynamique de son refrain, les vers 3 et 4 de son refrain par rapport au poème d'Aragon :

« Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que serais-je sans toi que ce balbutiement
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre »

est devenu :

« Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre
Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant
Que cette heure arrêtée au cadran de la montre
Que serais-je sans toi que ce balbutiement »

Le genre chanson appelle un autre rapport à la temporalité que le poème donné à lire. Le changement de Ferrat souligne, pour mieux tendre la progression de son chant, la structure d'agonie virtuelle au poème. La mise en chanson ainsi opérée n'est pas simplement transmission d'une voix, mais propagation d'un souffle. Simplification certes, mais aussi *éternisation* du fait de ce nouveau rapport au temps compté, permis en particulier par toutes les formes de répétition (musicales et textuelles) qu'appelle une chanson.

Existe déjà le terme de « cantilation » proposé par Lucienne Bozzetto-Ditto pour désigner cette mise en chanson d'un poème préexistant. Je propose l'adjectif « *cantilable* » comme hypothèse visant à caractériser l'écriture d'Aragon. De même qu'une mayonnaise ou une greffe *prennent* plus ou moins aisément, un texte serait donc plus ou moins cantilable. Et l'écriture aragonienne apparaîtrait, exemples concrets à l'appui, comme l'une des œuvres les plus cantilables de notre langue.

Comme piste initiale, considérons une récurrence, plus profonde encore peut-être que celle du chant dans son œuvre, celle d'un *air* omniprésent, dont les multiples métamorphoses permettraient peut-être cette prise d'air, ou cet appel d'air, qu'implique la cantilation – le texte inspirant alors mélodie.

L'air

L'air des courants d'air

Il est évident, à parcourir l'œuvre dans son ensemble, vers et prose, que l'image de l'air la traverse. Il sonne déjà en 1931, courant d'air qui balaie les

deux parties de ce « Front rouge » extrait de *Persécuté-persécuteur*. Il prend son essor du néant dénoncé de la vie bourgeoise :

« Réclame l'éventail et réclame le *vent*
Rien ne coûte rien et pour rien »

et s'envole dans son retournement révolutionnaire en seconde partie :

« Paris tes carrefours frémissent encore de toutes leurs narines
tes pavés sont toujours prêts à jaillir en *l'air* »

L'air, le mot est lâché, et son appel peut au finale du poème débrider sa liberté subversive :

« Ceux qui attendent les dents serrées
d'exercer enfin leur vengeance
sifflent un *air* qui en dit long
un air un air UR
ss un air joyeux comme le fer SS
sr un air brûlant c'est l'es
pérance c'est l'air SSSR c'est la chanson⁶ »

L'air romance, à la lettre

Cet air a ensuite suivi son chemin à travers la prose aragonienne, chacun le sait, de la fin des *Cloches de Bâle* à *Aurélien*, d'une romance à l'autre :

« Maintenant, ici, commence la nouvelle romance... La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai⁷. »

ayant pour écho, au début d'*Aurélien* :

« l'histoire de Bérénice [...] il ne se rappelait que dans ses grandes lignes cette romance, cette scie⁸. »

Dans ce roman, l'air musique se dédouble en particulier en un « r » qui, pour être une lettre, semble surtout l'être même de ce roman dont l'héroïne, Bérénice, est droit issue de la tragédie racinienne. Or cette musique racinienne prend aussi corps dans une initiale, ce « Prince R... » que le héros, Aurélien, salue sur son palier, de même qu'Aragon croise l'œuvre de son devancier dans son roman. Cet « r » s'entend aussi lors de l'unique allusion du livre à une autre figure mythique pour Aragon : six lignes évoquent Tristan Tzara, dont une pour noter qu'il « roule formidablement l'R ».

Cette lettre s'associe ensuite à la chanson même de Bérénice, et justement à côté du mot « charme », dont Aragon nous a rappelé l'origine latine : *carmen*, le chant :

« Il retrouve bien les traits [de Bérénice] mais pas le secret de leur

charme... comme un mot qui échappe... on sait comment il est fait... s'il a des *r* dedans. »

Enfin, le roman s'achève à « R... », ville qu'Aragon décrit avec précision, la situant même sur la carte, au sud de Parthenay, à l'est de Saint-Jean d'Angely : on ne peut pas ne pas reconnaître la ville de Ruffec. Pourquoi donc n'en proposer que l'initiale, dans une parodie des romans à clef du XVIII^e siècle, alors que le roman même lève le voile, et qu'aucune autre ville ne connaît ce traitement dans le texte ? Si cette ville devient ici mythique – « 36 kilomètres. R... Cela cesse d'être une chose irréaliste. Une ville comme Ys ou Bagdad » –, si elle devient mythique donc, à la fois irréaliste et réelle, absente et présente, c'est me semble-t-il en raison surtout de son initiale, cet « R » chantant qui circule comme la dynamique même de l'écriture aragonienne, sur ce mode dédoublé du *mentir-vrai* ou de la présence-absence, dont l'air, à la fois élément cosmique, langage et vecteur de communion lorsque repris en chœur, et enfin élément constituant de ce langage et de cet instrument de communication en tant que lettre, s'avère ainsi la clef. Clé de voûte vers une poésie du lyrisme céleste et cosmique ; clé de sol, pour ramener cette musique vers l'homme et sa communauté, l'homme avec sa terre, son terroir et sa langue. Air à la fois signifié et signifiant, à l'instar de Bérénice : « Une présence. Une absence. Les deux à la fois. Une chanson. »

La chanson apparaît donc comme quelque chose qui résonne, par-delà la seule parole, en écho à l'énigme de ce qui échappe toujours – l'insaisissable ontologique de la vie même, comme on peut l'entendre chanté dans *Il n'aurait fallu*.

L'air aragonien serait alors à percevoir comme l'image de ce qui s'oppose à la fin – et l'on sait qu'Aragon s'est ingénié à déjouer tout ce qui conclut. Dialectique qui résonne dans ces *Adieux* qui n'en sont pas vraiment, avec « L'an 2000 n'aura pas lieu » :

« [...] fermez
La porte il vient de là je ne sais quel courant d'air quelles
Plaintes d'os brisés
Ou peut-être n'est-ce qu'un grincement des gonds
De quoi trembles-tu vingtième siècle à cette heure des prodiges
Fermez la porte ah fermez la porte vous dis-je⁹ »

Bien sûr, avec Aragon, ces *Adieux* n'en ont que l'air, les mots et les images résonnaient déjà dans l'épilogue des *Poètes* en 1960 :

« Cette vie aura passé comme un grand château triste que tous les vents traversent
Les courants d'air claquent les portes et pourtant aucune chambre n'est fermée¹⁰ »

Et deux ans après ces *Adieux*, en 1974, paraît *Théâtre/Roman*, où l'air aragonien miroite ses ultimes feux. Y souffle toujours le vent de ses paroles :

« Et l'égarément des paroles fait prévoir un grand vent qui va se lever, balayer tout, détruire ce qui fut ma vie¹¹... »

Un *Manifeste* y rêve alors d'un *Théâtre de l'impossible* :

« on s'y perd, quant aux personnages ils n'ont pas plutôt l'air d'être ce qu'ils furent que les voilà qui perdent leurs feuilles [...] Ces pièces-là par définition ne sont pas écrites : à cause des courants d'air que font les ph et les th dans les mots¹². »

Courants d'air libérés par l'écriture, miroitements dont les éclats sont plus que jamais exhibés, l'air jaillit désormais d'où on ne l'imaginait pas, y compris de la lumière, par le jeu des rimes les plus explosives :

« Le siècle allait à pas lents qu'écl-
Airaient les cierges sans miracles¹³ »

La chanson est la même, mais dans son miroir Aragon y voit son air changé :

« Je suis le Vieux [...] l'air se raréfie [...] Le spectre qui revient traîne comme un refrain dont on ne connaît plus toutes les paroles, d'une chanson d'ailleurs qui n'a plus que des brins de rimes brouillées, la brume à l'oreille d'un écho lointain¹⁴. »

On l'entend, la métaphore de la chanson n'a désormais plus rien à voir avec la seule rhétorique du *carmen*. Le masque aragonien s'écarte enfin pour laisser deviner son autre nature : par-delà ses multiples miroitements, ses déclinaisons en trompe-l'œil, sa parole d'incantation a partie liée avec le souffle. L'air est l'aliment même de sa propagation. Quand il se raréfie, c'est qu'Aragon étouffe :

« J'étouffe. Il étouffe. Il ne s'attendait pas à étouffer. [...] Le temps vient atrocement d'un rôle muet¹⁵. »

L'aveu est là : l'air est vital pour la parole d'Aragon. Plusieurs des expressions de ce dernier livre qu'est *Théâtre/Roman* le confirment :

« l'homme n'est qu'une mouche dans une cloche pneumatique, où il se débat de page en page [...] dans cette phrase même que je suis en train non d'écrire, mais sans arrêt de recopier, reprendre, rallonger, une agonie par raréfaction de l'air¹⁶... »

« j'aurai été du moins, l'espace ou l'instant, permettez, d'une grande respiration, qu'on ne pourrait peut-être signifier que par un de ces signes de silence n'appartenant qu'à la musique¹⁷... »

Or la définition du genre chanson que je propose c'est précisément *un air fixé par des paroles*, c'est-à-dire une question de souffle, limité par nos capacités de mémorisation et de respiration, et, de la sorte, *propageable*.

Le souffle dédoublé

L'air d'Aragon, c'est un air en mouvement, en résonance, une cascade rebondissant de rive en rive, d'autant plus fluide que prisonnière de ses berges :

« Je ne suis plus l'écho que de mon avalanche
Ce langage qui roule avec lui ses galets¹⁸ »

Ce souffle chante, en prologue cette fois des *Poètes*, et Jean Ferrat lui prêtera sa voix pour en faire même un refrain :

« Je ne sais ce qui me possède
Et me pousse à dire à voix haute
Ni pour la pitié ni pour l'aide
Ni pour en avouer ses fautes
Ce qui m'habite et qui m'obsède »

Refrain d'une chanson, mais peut-être plus encore refrain d'une œuvre entière et de sa pulsation perpétuelle. Aragon file les images de cascade ou d'avalanche. Mais, on l'aura compris, quand cet écho résonne et rebondit d'un mot à l'autre, la voix d'Aragon est une voix de *gorge*. Un souffle dans une gorge, un souffle gonflé, proprement gorgé, de ses contradictions :

« Et je n'ai plus maîtrise de ma langue, à la fois torrent et ce qu'elle roule¹⁹ »

Ce dédoublement s'avère en fait la substance même de la dynamique de cette voix de gorge. Aragon va jusqu'à le théoriser dans *Les Incipit* :

« j'ai toujours été *animé* d'un certain esprit de contradiction de moi-même, il me semble même que je n'ai jamais écrit que pour contredire ce que j'avais écrit avant²⁰ »

Je souligne le terme « animé » qu'Aragon emploie pour désigner son esprit de contradiction. Son souffle prend son essor de cette dialectique, mais c'est bien une nouvelle fois, plus encore que de mouvement, de la *vitalité* d'une voix dont il est question à travers l'image du souffle-*anima*.

De ce dédoublement, Aragon fait surgir la mort au sein de la vie, comme on peut l'entendre dans *La Valse des vingt ans* : scansion d'un temps compté, qui appelle justement la forme chanson, en tant qu'art de la *dilatation dans la concision*.

Au milieu de bien d'autres exemples dans l'œuvre, je m'arrêterai juste un instant sur la filiation que tisse son chant entre un poème des *Yeux d'Elsa*, et son écho dans le *Roman inachevé*, quatorze ans plus tard. Dans le « Cantique à Elsa », Aragon écrit en effet :

« Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle²¹ »

Vers où le flux dialectique de la verve aragonienne résonne à son plus clair : angoisse de la limite pour mieux proclamer son dépassement, à travers

la figure de l'amour, et son incarnation dans l'invocation à Elsa. Une voix pour contrechanter la finitude. Or ce vers resurgit dans *Le Roman inachevé*, à la fois épigraphe et titre potentiel au sein d'un regroupement intitulé « les pages lacérées ». Il resurgit, mais bien sûr pour se contredire, par-delà sa contradiction interne, puisqu'il devient, malgré la référence explicite au « Cantique à Elsa » :

« Un *jour* j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle²² »

Or c'est cette épigraphe qui va prendre voix, musique et chant, sur une mélodie de Léonardi en 1959. Le poème écrit sera privé de ses vers-cadres en italien pour mieux s'envoler en français grâce à la voix de Monique Morelli: le souffle, d'un recueil à l'autre, d'une contradiction à l'autre, se canalise ainsi en chanson, sous un titre à son tour légèrement infidèle, dans la pure tradition du *Mentir-vrai*: « Un jour j'ai cru te perdre. » Le « soir » des *Yeux d'Elsa* s'est définitivement métamorphosé en « jour », mais l'épigraphe elle-même est tronquée, ramené à son incandescence universelle. Elsa n'y est plus prononcée; le chant d'amour inquiet s'affranchit de sa seule image pour frémir du tremblement de *toutes* les tendresses en péril. En un seul hémistiche condensé résonne ainsi la menace terrifiante et sa résolution d'emblée posée: « un jour », ce n'est pas seulement « il était une fois », ce n'est plus seulement l'ombre angoissante du « un soir » originel, écrit justement dans l'ombre des années noires, c'est la lumière revenue, la fin de l'Occupation comme la guérison de l'amour; c'est le soleil qui brille encore sur cet amour, comme sur un chant de tourtereaux, comme à l'aube du premier jour :

« Il a passé sur moi des heures et des heures
Je ne remuais plus tant j'avais peur de toi
Je me disais je meurs je meurs c'est moi c'est moi qui meurs
Tout à coup les pigeons ont chanté sous le toit²³ »

À cette lumière dialectique, résonne bien sûr aussi la métaphore politique des « lendemains qui chantent ». C'est d'ailleurs elle qui vibre encore derrière les évocations du sourire de Matisse, le Père que s'est élu Aragon dans *Henri Matisse, roman*. Dans cette œuvre qui marie le bordel surréaliste à la narration d'une relation réelle, l'entrée vers l'imaginaire de la Grande Composition se fait à l'aune de ce luxe du peintre, capable aux heures les plus noires de faire briller jusqu'au tragique, à l'instar de la flamboyance que saura traduire Ferré en chantant *L'Affiche rouge*. Redoublant la vigueur des « Strophes pour se souvenir » du *Roman inachevé*, Ferré les transfigure en les gratifiant pour l'enregistrement et la scène de ce titre pamphlet: *L'Affiche rouge*. Par ce titre, la couleur politique et le sang des martyrs s'affichent alors d'emblée, pour donner à entendre, pour claquer même aux oreilles des auditeurs, une plaie et un combat perpétués, plus diffus dans le pathos du poème :

« Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants

L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchait un effet de peur sur les passants²⁴ »

Dépassant la tension que certains ressentent entre le pathos du poème et le sens d'une fêlure, se déploie dans la chanson une dynamique du *poignant*, c'est-à-dire une représentation qui ne nous laisse pas spectateurs d'une douleur mais amène, force de propagation, à *serre les poings*.

Des vers de verre

Le jeu homophonique entre vers et verre scande l'œuvre d'Aragon, et prépare évidemment celle du miroir. L'une des occurrences les plus frappantes de ce dédoublement sonore s'entend dans *Les Yeux d'Elsa*, dans le poème « La constellation » du « Cantique à Elsa » :

« Je tresserai mes vers de verre et de verveine
Je tisserai ma rime au métier de la fée
Et trouvère du vent je verserai la vaine
Avoine verte de mes veines
Pour récolter la strophe et t'offrir ce trophée²⁵ »

Au-delà du simple jeu de mots, on voit bien ici que l'homophonie fait image: si les vers sont de verre, c'est par leurs reflets, leur prisme scintillant en multiples éclats. « Trouvère du vent », Aragon s'affiche ici en maître de l'air, soufflant ses bulles dans la pâte de ses vers pour les iriser en un faisceau étoilé, un *carmen* magique offert à la fée de ses désirs. Il n'a dès lors plus qu'à titrer un poème « Miroir » dans *Le Fou d'Elsa*, et à le commenter ainsi :

« Il y a des miroirs d'eau, de ciel (ou mirages)... mais les gens sont trop simples pour entendre qu'il y a miroir de mots (ou images)²⁶. »

Ces miroirs de mots doivent « s'entendre ». Leur reflet se nourrit du même air que la parole du poète, un air qui simplement se dédouble en verre. Une strophe de « Après l'amour », dans *Le Roman inachevé*, les associe explicitement :

« Un air en court dans leur mémoire
Contredire au plaisir qu'on prend
Et dans la glace de l'armoire
Renaît un monde différent²⁷. »

Le miroir des mots matérialise ainsi le flux de l'air dans sa vibration dialectique et contradictoire. Et donc, dans *Le Fou d'Elsa*, au poème intitulé « Miroir » répond, page suivante et en regard, l'écho d'une pièce titrée « Contre-chant²⁸ » : cantilation et jeu de reflets semblent ainsi s'entre-appeler. La dynamique de ce mouvement perpétuel se répercute par exemple dans les vers de « La chambre de Don Quichotte », au début des *Poètes* :

« Les mots l'un l'autre qui s'entraînent dans la chute et on ne peut plus rien arrêter [...] Ni l'écho sauvage qui répond de falaise en falaise comme une image de miroir en miroir²⁹ »

C'est en fait l'image même de son émergence, que l'écriture souvent autoréflexive d'Aragon qualifie ici : « écho sauvage qui répond de falaise en falaise ». Y résonne aussi bien le flux des contradictions que l'image autoreflétée de cet air aux vibrations perpétuelles qui semble sans cesse appeler la cantilation en écho à sa voix frémissante. Le miroir réfléchit donc sa propre image à travers toute la production d'Aragon, et s'il est constitué de verre, c'est pour mieux s'affranchir dans le libre jeu de ses miroitements successifs, et s'exhiber jusque dans la prose, en particulier au début de *La Mise à mort*, cette « histoire de l'homme-qui-a-perdu-son-image, c'est-à-dire qui ne se voit plus dans les miroirs³⁰ ». Les noces de l'air et du verre en un reflet y brillent en toute pureté :

« ... tandis que Fougère et l'autre parlaient comme s'ils avaient été seuls. Ce miroir en l'air, au-dessus d'elle³¹ »

Les verres brisés

Le dédoublement apparaît ainsi dans l'œuvre comme l'image d'une fêlure de soi, elle-même à son tour redoublée en fêlure du miroir lui-même : célèbre vertige aragonien, brisure qui d'ailleurs ne demande qu'à être chantée : « Ah c'est toi toujours que l'on blesse/C'est toujours ton miroir brisé³² », et le titre une fois de plus se modifie, « La croix pour l'ombre » se cantilant en « Aimer à perdre la raison », quatrième strophe devenue refrain. Au miroir des chansons, le sens s'altère, et la complainte sombre du poète devient célébration d'espoir dans l'univers vocal et lyrique de Ferrat.

Là où Olivier Barbarant affirme à juste titre que le chant n'est pas seulement la chanson, entendue peut-être comme une simple mécanique, il me semble néanmoins que c'est dans cette fêlure même que réside la condition de la cantilation d'Aragon – ce sentiment d'un éphémère éternisable.

Et on entend le même constat au terme d'*Elsa*, dans « Un jour Elsa ces vers », sorte d'épilogue au poème : « Ne demeure de moi qu'un peu de mélodie/Des rafales de vent sur des éclats de verre³³ », verre dont les éclats permettent l'apparition, quatre vers plus loin, du mot « vers » attendu, dans l'hémistiche qui sert de titre au poème sans en être l'incipit. C'est donc du miroir brisé que surgit la parole désirée, que la voix du vers peut s'échapper de ces plaies ouvertes. Souvenons-nous des premiers mots du *Fou d'Elsa* :

« Tout a commencé par une faute de français³⁴. »

La faute, la *fêlure*, comme source et origine du *carmen* magique. Entre vers et prose, elle dynamise l'écriture, sa production de flux dialectique, et, en même temps, elle annonce le temps compté qu'elle répercute, le sien entre les falaises de ses échos, et celui bien sûr de son énonciateur, Aragon l'angoissé. Elle reflète l'indécision même qui définit son existence à lui, après sa mort officielle d'août 1918, puis sa tentative de suicide à Venise

en 1928, dans l'ambiguïté de ces versets où hésitent le vers et la prose, aussi bien que le vers et le verre :

« Ah le vers entre mes mains mes vieilles mains gonflées nouées
de veines
se brise et l'orage de la prose sillonnée de grêle et d'éclairs
s'abat toute mesure perdue sur le poème lâché comme un chien
débridé qui court à droite et à gauche flairant tournant cherchant
la rime
tombée à terre et cela fait un joli désastre tout ce verre de Venise
en morceaux³⁵... »

La mort et sa fêlure rôdent donc partout dans ce souffle frémissant, dans les interstices de ces vers éternellement inventés, reflétés, brisés et balayés. *Théâtre/Roman* en fera deux vers :

« Les jours sont d'éventrer d'éventer
Ce qui chante ou chanta³⁶. »

L'œuvre d'Aragon, de *La Défense de l'infini* au *Roman inachevé*, se nourrit de cette hantise de la fin, du fini. Il refuse à la fois la limite, le point final mortel, et l'achèvement normé, le classique, la *définition* qui sonne, elle aussi, comme une fin, une mort, à l'image de ces titres défiant les genres, les limites et les normes que sont *Théâtre/Roman*, ou *Le Mentir-vrai*. Le chant jaillit, on l'a vu, de cette indécidabilité constitutive de son *carmen*, par la vibration même qu'elle appelle. L'aspiration, l'appel d'air, la voix de gorge, ne peuvent que résonner d'être ainsi prisonnier de ces falaises incontournables que sont l'origine et la fin. La chanson d'Aragon, comme toute chanson, c'est cette *résonance dans un espace limité, l'écho d'une dilatation dans la concision*.

160

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

Au miroir des voix

Alors, vertige du dédoublement face au miroir brisé, résonance en fond de gorge, appel à voir sa voix, cette œuvre se proclame même, à la fin des *Poètes*, comme un appel à voir *ses* voix :

« Hommes de demain soufflez sur les charbons
À vous de dire ce que je vois³⁷ »

Ces hommes de demain, la chanson en fait résonner quelques voix, qui ont prêté leur reflet à ce souffle polymorphe qui fait le charme d'Aragon. On pense à Brassens et Ferré, qui les premiers l'ont cantilé, et les premiers ont su donner corps et voix à ce théâtre vocal de l'incohérence, en n'hésitant pas lorsque leur propre voix appelait l'irrespect du texte original d'Aragon, à supposer que cette notion ait un sens à l'aune de ses contradictions.

Ainsi pour Brassens : il suffit de comparer *sa* fin d'*Il n'y a pas d'amour heureux* à celle d'Hélène Martin, plus respectueuse du texte d'Aragon, pour entendre, une fois encore, comment dire et contredire semblent appelés par cette voix particulière. Brassens chante :

« Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard
Que pleurent dans la nuit nos cœurs à l'unisson
Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson
Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare
Il n'y a pas d'amour heureux »

Pour faire entendre sa voix, et celle d'une chanson, Brassens occulte ici la dialectique d'Aragon (c'est-à-dire qu'il contredit la contradiction...), au profit de son propre bonhomme de chemin sceptique. La version, respectueuse, d'Hélène Martin, s'ingénie pour sa part à cantiler cette dialectique même, et conserve par conséquent la dernière strophe du poème, celle qui élargit le chant d'amour au contexte historique, et qui, du même coup, aux heures sombres de la Défaite, contredit en finale le fameux refrain-titre pour espérer que l'amour de la mère-patrie retrouvera l'air de la victoire :

« Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard
[...]
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare
Il n'y a pas d'amour heureux

Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs
Il n'y a pas d'amour heureux
Mais c'est notre amour à tous deux »

161

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

Un double sens pour une voix sans cesse renouvelée, puisque dans cette version se conjuguent au flux d'Aragon la mélodie de Brassens et la voix d'Hélène Martin. Une femme pour chanter le carmen d'amour doublement masculin, et résonne ainsi le flot éternel des contradictions appelées par cette écriture en torrent.

Aragon en appelait aux « hommes de demain ». Le théâtre de ses contradictions fait mouche : ces hommes sont bien souvent aussi des femmes. Hélène Martin, Monique Morelli, plus récemment Catherine Ribeiro ou Véronique Pestel qui, dans sa cantilation de la « Complainte de Pablo Neruda », a su entretisser deux airs sur un rythme de jazz pour redéployer la présence/absence aragonienne jusqu'à un finale où le flux du temps retrouve une main d'enfant :

« Absent et présent ensemble
Invisible mais trahi
Neruda que tu ressembles
À ton malheureux pays
[...]
Déjà le monde entier forme

Un rêve pareil au tien
Et c'est un soleil énorme
Qu'une main d'enfant retient³⁸ »

On pourrait encore évoquer la voix de Barbara dans *Il n'y a pas d'amour heureux*... La liste n'est pas close.

Mouvement perpétuel, défense de l'infini, c'est la dynamique que Francesca Solleville reprend en chœur, le chœur d'une voix qui est passé en appelant au chorus pour donner corps à ses rêves sans cesse menacés par les lézardes du temps. Alors, le titre du poème, dans le recueil *Elsa* : « Un homme passe à la fenêtre et chante³⁹ » devient chanson, et le chant de cet homme, à la fois femme et chœur, trouve le souffle du crescendo pour affirmer le bonheur du présent dans sa libre confrontation avec le passé :

« Nous étions faits pour être libres
Nous étions faits pour être heureux
[...]
VOIX DANS LA FOULE SUIVANT LE CHANTEUR :
Nous sommes faits pour être libres
Nous sommes faits nous sommes faits
Nous sommes faits pour être heureux »

Cette cascade chorale à nos mémoires propage le mouvement perpétuel aragonien *via* la chanson, dont la forme limitée et mémorisable permet paradoxalement la reprise infinie. Ainsi le poème devenu chanson, dès son titre, *Le Sable de jeunesse*, concrétise cette image d'une éternisation de l'éphémère. Et ce vers qu'il recèle : « Le temps perdu, pourquoi t'en souvient-il ? », c'est le temps d'une chanson bien sûr...

162

Aragon et la chanson
par Stéphane Hirschi

Notes

1. « Un jour Elsa ces vers », *Elsa*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1959, p. 123.
2. « Arma virumque cano... », préface aux *Yeux d'Elsa*, Seghers, nouvelle édition, sans date, p. 29.
3. Différents articles d'Aragon dans *Les Lettres françaises*, cités par Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Nizet, 1981, p. 274.
4. « Arma virumque cano... », préface aux *Yeux d'Elsa*, *op. cit.*, p. 29-30.
5. « Léo Ferré et la mise en chanson », *Les Lettres françaises*, n° 859, 19-25 janv. 1961.
6. « Front rouge », extrait de *Persécuté-persécuteur*, 1931, cité dans *Aragon, poèmes choisis par Philippe Caubère*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 17-21.
7. *Les Cloches de Bâle*, Paris, Denoël, 1976, p. 437-438.
8. *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996, coll. Folioplus, p. 30.
9. *Les Adieux*, « L'an 2000 n'aura pas lieu », dans *Aragon par Caubère*, *op. cit.*, p. 137.
10. *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1969, coll. Poésie, p. 244.
11. *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, 1974, p. 287.
12. *Idem*, p. 290.
13. *Théâtre/Roman*, *op. cit.*, p. 295.
14. *Id.*, p. 107-109.
15. *Id.*, p. 108.
16. *Id.*, p. 392.
17. *Id.*, p. 402.
18. *Elsa*, *op. cit.*, p. 124.
19. *Les Poètes*, « Prologue », *op. cit.*, p. 19.
20. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit.*, p. 96.
21. *Les Yeux d'Elsa*, « Cantique à Elsa », 5, « Le regard de Rancé », *op. cit.*, p. 108.

22. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 204.
23. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 204-205; « Un jour j'ai cru te perdre », interprété par Monique Morelli.
24. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 227.
25. *Les Yeux d'Elsa*, « Cantique à Elsa », « La constellation », *op. cit.*, p. 100.
26. *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 73.
27. *Le Roman inachevé*, « Après l'amour », *op. cit.*, p. 153.
28. *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 72-73.
29. *Les Poètes*, « La tragédie des poètes », « La chambre de Don Quichotte », *op. cit.*, p. 19.
30. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit.*, p. 117.
31. *Id.*, p. 116.
32. *Le Fou d'Elsa*, « La croix pour l'ombre », *op. cit.*, p. 72; « Aimer à perdre la raison », interprétée par Jean Ferrat.
33. *Elsa*, *op. cit.*, p. 124.
34. *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 11.
35. *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 56.
36. *Théâtre/Roman*, *op. cit.*, p. 316.
37. *Les Poètes*, « épilogue », *op. cit.*, p. 247.
38. *Le Nouveau Crève-cœur*, « Complainte de Pablo Neruda », interprétée par Véronique Pestel.
39. *Elsa*, *op. cit.*, « Un homme passe à la fenêtre et chante », p. 31-33.

Pour en savoir plus...

Les principaux sites dédiés à Louis Aragon

Les sites suivants concernent l'œuvre d'Aragon, recensent les écrits et les manifestations sur Aragon et son œuvre, couvrent l'actualité aragonienne. De plus, ils sont régulièrement mis à jour.

- Le site Louis Aragon Online
<http://www.uni-muenster.de/Romanistik/Aragon/welcome.html>
- Le site d'ÉRITA, l'équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon
<http://www.louisaragon-elsatriolet.com>
La revue de l'ÉRITA, *Recherches croisées*
<http://www.louisaragon-elsatriolet.com>
- Le site de l'association des amis de Louis Aragon et d'Elsa Triolet
<http://perso.wanadoo.fr/aujourd'hui/aragon/index.html>

Les sites suivants sont plus particulièrement intéressants pour les biographies et bibliographies

- Le site de la Maison d'Elsa Triolet et d'Aragon
<http://www.maison-triolet-aragon.com>
- Louis Aragon sur le site de l'adpf (association pour la diffusion de la pensée française) du ministère des Affaires étrangères
<http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/aragon/index.html>

Les colloques sur Aragon

- Le programme du colloque de Columbia University, New York, 13-14 octobre 2000 : « Aragon-Elsa Triolet : l'amour et la politique au temps de la guerre froide »
<http://www.fabula.org/actualites/article1718.php>
L'intervention de Daniel Bournoux : « L'amour, la politique : terrible loi de vivre double »
<http://www.columbia.edu/cu/french/maison/conferences/aragon/aragonpapers/bournoux.html>
L'intervention de Maryse Vassevière : « Aragon et ses modèles ou le chemin des fables »
<http://www.columbia.edu/cu/french/maison/conferences/aragon/aragonpapers/vasseviere.html>
- Les programmes de quelques colloques sur Aragon
<http://www.fabula.org/actualites/article3132.php>
<http://www.fabula.org/actualites/article9627.php>
http://www.chcsc.uvsq.fr/colloques/coll_aragon.html
http://www.univ-tln.fr/article.php?id_article=927&var_recherche=aragon

164

Pour en savoir plus...