

*Discours de soutenance*

*4 novembre 2016*

Mesdames, Messieurs les professeur(e)s,  
Monsieur le Président du jury,

Permettez-moi de commencer ce discours en vous remerciant d'avoir accepté de lire mon travail et de faire partie de mon jury.

Je voudrais également exprimer ma profonde gratitude à mes proches, à mes collègues, aux camarades doctorants et à tous ceux qui me font l'amitié de leur présence, sans oublier mes anciens étudiants.

C'est en faisant appel à la mémoire d'un texte qui m'est cher, et qui a inauguré ma rencontre avec Louis Aragon, que je voudrais amorcer aujourd'hui mon propos afin de situer la genèse de ce travail sur la « politique du chant dans les œuvres de Pablo Neruda et de Louis Aragon », l'établissement de mon corpus et, progressivement, la constitution de mon objet d'étude, de préciser mes choix méthodologiques et enfin, d'exposer certains prolongements qui pourraient être menés par la suite.

\*\*\*

*Généalogie*

« La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. »

C'est là que tout a commencé entre Aragon et moi, un mois d'octobre 2004, en classe d'hypokhâgne lorsque notre professeur(e), Marie-France Boireau, alors elle-même en plein travail de thèse sur Aragon et l'Histoire, avait décidé de faire de nous, jeunes bacheliers, ses cobayes et de nous faire partager ses marottes. Cette phrase liminaire, délicieuse et si symptomatique de l'écriture aragonienne (car oui, on l'oublie, mais Aragon est drôle) m'a plongée dans la lecture d'*Aurélien* et fait découvrir le charmant personnage de Bérénice vers lequel – cette thèse en est la preuve ou le symptôme – je suis revenue à plusieurs reprises dans mon parcours universitaire. Quelques années plus tard, en master, je compris que ce plaisir du texte que j'avais connu avec *Aurélien* ne provenait pas seulement de la forme romanesque : il se jouait dans *Aurélien* quelque chose d'autre, cette présence-absence que Claudel avait très tôt remarquée, associant *Aurélien* à un « poème » plutôt qu'à un « roman ». Cette lecture de

Claudel, que Marie-France Boireau avait alors jugé bon de nous proposer à la dissertation en concours blanc, a constitué le point de départ d'une réflexion sur le genre littéraire chez Aragon, que j'ai poursuivie dans un mémoire de master intitulé « Le concert d'images dans *Aurélien* », afin d'apprécier encore davantage ce double visage de Bérénice, ce qui « chante en elle ». Cette question du chant, je l'ai rencontrée à nouveau, en préparant l'Agrégation de Lettres modernes et en découvrant le beau programme sur l'épique où figurait alors *Chant général* de Pablo Neruda.

J'ignorais à cette époque qu'Aragon et Neruda avaient été proches et qu'ils partageaient une réflexion conjointe sur le « chant ». Car si ces deux poètes communistes, amis dans la vie, semblent être un lieu commun de l'Histoire littéraire, en regardant de plus près, et à ma grande surprise, peu de travaux de recherche portaient sur eux deux. Pourtant, un problème demeurait, et non des moindres, puisque je ne parlais alors pas mot d'espagnol. Isabelle Poulin m'a convaincue, et je lui en suis particulièrement reconnaissante aujourd'hui, qu'il était possible de mener un travail de thèse et d'apprendre une langue simultanément. Car on oublie parfois l'excitation qui préside à l'apprentissage des langues, la découverte d'un monde littéraire, les premiers échanges, les premières lectures en langue originale, et c'est dans cette dynamique, absolument stimulante, que je me suis engagée dans la lecture de mes auteurs.

\*\*\*

### *Corpus et choix méthodologiques*

Mais malgré l'énergie déployée par toute jeune thésarde, il me faut admettre aujourd'hui que je n'avais pas imaginé alors qu'Aragon et Neruda avaient tant écrit, et qu'ils avaient entretenu tant de relations profondes avec des poètes et des artistes fameux parmi lesquels Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Diego Rivera, Fernand Léger, Jean Lurçat et bien d'autres encore. Ainsi, plus je les lisais, plus je voyais les problèmes survenir les uns après les autres. J'ai en effet mis du temps à comprendre qu'Aragon se moquait de son lecteur (moi en l'occurrence), de ses outils de lecture, et que mon sujet, initialement intitulé « la politique des genres littéraires dans les œuvres de Louis Aragon et de Pablo Neruda, en lien avec leurs réflexions esthétiques » risquait d'être caduc, si j'évitais une des questions centrales posée par ces deux voix : celle du chant.

Car, au-delà de l'idéologie communiste, Aragon et Neruda ont ceci de commun que dans leurs textes le chant est partout : ils intitulent leurs poèmes « chants », « chansons », « hymnes », « cantiques » – et j'en oublie. C'est au fil des lectures que l'intérêt d'un travail

sur le chant s'est manifesté : s'engager dans le « chant » plutôt que vers des catégories comme « l'hymne », « la chanson », « romance », recouvrait le désir non pas de faire du chant une rubrique générale rassemblant des « sous-genres », mais de construire, à partir des propositions de mes deux poètes, une expression capable de reconfigurer les territoires de la création. Malgré les apparences, il est apparu que la perspective ouverte par le chant ne se surimposait nullement à un domaine strictement musical : j'ai d'ailleurs choisi de ne pas aborder la question très spécifique de la musique, même s'il est vrai qu'elle aurait pu être traitée, et j'ai tenté au contraire de mettre la notion à l'épreuve sur un domaine étranger à la musique, les arts plastiques. De fait, ce qui pouvait passer pour une métaphore musicale dans les textes de mes auteurs au début de mes lectures s'est avéré un dispositif transcendant les langues et les langages artistiques et révélant comment ils pouvaient *faire corps*. Le chant échappe à une définition purement formelle comme à une réduction thématique, et c'est sous les espèces de l'énergie qu'il apparaît, permettant de restaurer les voix inaudibles et les corps invisibles. Il est ce qui permet au poète et à l'artiste de donner voix à une communauté et de la rendre sensible – d'en être l'expression. Comme le montrent entre autres les romans d'Aragon, cet effet de présence, très intense, excède le texte et invite à penser également un hors-texte, dont s'emparent certains artistes comme Pedro Olmos ou Jean Lurçat. Une telle perspective impliquait de repenser cette question en des termes proprement politiques d'où le titre que j'ai finalement adopté, « politique du chant ».

L'examen du chant sur une période longue, des premières traductions d'Aragon au prix Nobel de Neruda en 1971, permettait de dégager les étapes de sa fabrique tout en problématisant la place de ces deux poètes, trop souvent lus à mes yeux à partir d'étiquettes, dans l'Histoire et dans l'histoire littéraire internationales. Un tel projet aurait pu m'occuper sans doute une vie entière, et il fallait opérer une sélection d'ouvrages afin de construire un échantillon qui rendît compte de la généalogie du chant sans sacrifier la complexité de ces deux œuvres ; c'est en convoquant des textes qui marquent des temps d'articulation forts soit d'un point de vue historique (comme *Chant général*), soit d'un point de vue générique (comme *Aurélien* ou *La Mise à mort*) que j'ai choisi d'établir mon corpus, souhaitant faire la part également belle à des œuvres moins connues, évincées par le succès de « monuments », comme *Le Fou d'Elsa* ou *Les Pierres du Chili* par exemple.

Ce choix a permis, je l'espère, de penser une politique du chant en dehors d'une politique de l'écrivain, de ne pas sonder seulement la politisation des discours littéraires à partir d'un moment de l'Histoire (celui des années 1930-1950, par exemple), mais de voir sur le plan *poétique* ce qui dans la littérature devient chant en émanant de la communauté et en

touchant au corps collectif, et que le poète ou l'artiste, cherche à exprimer. C'est en lisant les textes de Jacques Rancière que j'ai découvert une autre manière de saisir le politique et de dépasser les propositions de Sartre ou de B. Denis qui s'avéraient trop restrictives pour mes textes. Le recours à Rancière présentait pour mon projet un double intérêt : ses propositions invitaient à se défaire d'une politique de l'écrivain et à reconsidérer le rôle de la *poésie* appelée à créer « des objets qui forment un monde commun<sup>1</sup> ». Elles avaient également le mérite d'ouvrir une réflexion sur les arts en général et sur leurs modalités d'intervention dans l'espace politique.

Les hypothèses de Jacques Rancière me permettaient de réfléchir à ce qui fonde une communauté en pensant un *continuum* de la poésie et des arts plastiques : ce qui n'était sans doute à l'origine chez mes auteurs qu'une métaphore musicale a gagné en puissance grâce aux *transferts* qu'elle a connus, grâce à sa *circulation* et ses réappropriations par les poètes et les artistes communistes du 20<sup>ème</sup> siècle. La notion, labile et relativement indéterminée, est marquée par la mobilité de ses usages, qui construisent progressivement une catégorie complexe. Or, pour cerner les enjeux de cette circulation, il fallait (re)lire Aragon et Neruda en dehors du cadre de la nation et mettre en perspective ce chant avec ceux d'autres poètes et d'autres artistes. L'approche comparatiste rendait possible un nouvel éclairage sur ces deux œuvres et permettait, à mon sens, de rappeler que la portée politique de la comparaison entre Aragon et Neruda outrepassait la camaraderie, et ouvrait une réflexion profonde sur les pouvoirs des langues et des langages : certes, il fallait montrer le rôle de la parole poétique dans l'action ou dans la réaction à des événements historiques, mais plus profondément il s'agissait d'examiner le rôle de l'art et du langage dans les épreuves de l'Histoire : en quoi le chant servait-il une reconquête de l'Histoire ou constituait-il parfois un moyen de résister à l'Histoire en train de se jouer ? Dans cette entreprise, Aragon et Neruda étaient mes points de départ, mais d'autres textes comme ceux de Federico García Lorca, de Vladimir Maïakovski ou encore de Mahmoud Darwich devaient graviter autour du corpus primaire en vue de souligner l'historicité d'un chant qui se donne comme le fruit d'une tradition poétique réinvestie par les poètes et les artistes du 20<sup>ème</sup> siècle.

Car pour si pour eux l'origine du chant est collective, son horizon l'était également, et dépassant ou transcendant la création individuelle, on en arrive à un *continuum* des œuvres qui sont indissociables les unes des autres, qui s'imitent, se plagient, et s'incorporent. S'il est un fait avéré qu'Aragon noue étroitement sa pratique poétique aux pratiques esthétiques, cela n'allait pas de soi pour Neruda : certes, l'ouvrage d'Hugo Méndez-Ramírez sur l'expérience ekphrastique dans le *Chant général* avait déjà souligné l'influence du muralisme sur l'écriture

nerudienne, mais sans la mettre en perspective avec la notion de chant. C'est à l'occasion d'un séjour de recherche au Chili que m'est apparue l'évidence de cette pratique collective chez Neruda, en consultant notamment des ouvrages illustrés par des artistes chiliens comme Pedro Olmos ou Antonio Quintana, ou par des artistes mexicains comme D. Rivera et D. A. Siqueiros. Certes, l'on sait encore peu de choses sur la conception éditoriale de ces livres, et il y aurait là une recherche à mener sur le long terme, mais ces objets problématisaient en dehors du texte, par la photographie ou la peinture, la question du corps et de sa présence qui fonde le chant nerudien. À ces premières extensions du texte par l'image s'en est ajoutée une autre, celles des tapisseries de Jean Lurçat : c'est en vérifiant une information sur celles de Matisse à la fin de ma thèse, que le *kairos* de la thésarde en fin de parcours, s'est manifesté et m'a conduite vers le tapissier français. Sans doute directement inspirée de la lecture des textes de Whitman, d'Éluard ou de Neruda, motivée par l'admiration pour les peintres mexicains, sa conception englobante du chant doit également à la fréquentation régulière d'Aragon, notamment pendant la Seconde Guerre mondiale. À son tour, Jean Lurçat s'emparait du chant et l'appliquait au domaine licier : il réinvestissait là un art ancestral dont la réalisation, comme celle des fresques muralistes, ne pouvait être que collective, un art qui partait à la conquête de la surface des murs, un art qui tissait ensemble les voix des poètes au cœur de l'œuvre.

Cet échantillon, très riche, confirmait que dans le chant se jouait également un au-delà du texte, et qu'il pouvait surgir dans des œuvres picturales, photographiques ou licières. La métaphore musicale, « insaisissable » à en croire Aragon, gagnait là une puissance inédite et invitait à sonder la portée politique de ce vaste chant du monde.

\*\*\*

#### *La constitution d'un objet & le mouvement adopté*

Sans revenir en détails sur les différentes étapes de mon parcours, je voudrais préciser ce qui a motivé les choix et certaines articulations. Pour dégager ces interactions entre le politique, le poétique et l'esthétique, à partir d'Aragon et de Neruda, il a paru important que le mouvement même de mon travail s'engage à considérer ces auteurs fameux d'abord de l'extérieur pour entrer progressivement dans leur œuvre de manière transversale. Il a semblé important de réévaluer, en premier lieu, la place des deux poètes, quelque peu figés par l'histoire littéraire, et de mettre en lumière, à partir d'eux, une nouvelle cartographie des espaces de création et des territoires esthétiques où se forgeait précisément leur chant. Le recours au biographique s'est avéré ponctuellement nécessaire, ne serait-ce que pour situer

ces hommes dont les responsabilités (politiques) les conduisaient souvent loin de leur terre d'origine. Sans prétendre rendre compte de l'Histoire du 20<sup>ème</sup> siècle de manière exhaustive, il fallait en mettre en lumière des lieux critiques pour comprendre comment se construisaient ces interactions entre les différentes communautés nationales et pour éclairer le contexte des rencontres entre les poètes et les artistes qui gravitaient autour de mes auteurs. La Guerre d'Espagne est alors apparue comme un creuset essentiel dans la fabrique du chant tant du côté nérudien qu'aragonien. Souligner au tout début de mon travail l'accueil fait à Neruda à son arrivée en 1934 à Madrid par les poètes dits de « la génération de 27 » comme R. Alberti, F. García Lorca, ou M. Altolaguirre, et rappeler leur mobilisation dans la défense de Neruda quand l'affaire du plagiat de R. Tagore est survenue, visait en toile de fond à montrer le passage, et la porosité en ce temps de crise, entre « la génération de 27 » à celle « de 36 » marquée au fer rouge par la mort de Lorca : il s'agissait d'une part de souligner le basculement d'une poésie proche des avant-gardes vers une poésie plus militante, et d'autre part de dessiner une continuité, parfois minorée. La revue *Caballo verde para la poesía* créée par Neruda en est le symptôme : si elle permet à Neruda de formuler explicitement son évolution vers l'impureté et l'ancrage dans l'Histoire, elle est également soutenue par Altolaguirre (qui d'ailleurs l'aide aussi à imprimer *España en el corazón* au cœur de la crise espagnole). Par ailleurs, la mort de Lorca a permis à Neruda de requalifier le poète en martyr politique, et son œuvre poétique en l'expression d'un chant manifestant la souffrance d'une communauté. La position nérudienne invite ainsi à réenvisager la relation entre ces deux générations souvent dissociées par l'Histoire littéraire. Le mouvement de la thèse fournissait aussi l'occasion de reconsidérer l'activité traductrice dans la conception du chant qui ne prend pas sa source dans une terre qui serait celle de la nation, mais ailleurs, au contact de langues étrangères. S'engager dans la revalorisation de l'activité traductrice recouvrait plusieurs objectifs. D'un point de vue poétique, il s'agissait de montrer comment se développait la conscience de la plasticité des langues chez nos auteurs, une manière de s'en saisir et d'en modeler la matière, comme Aragon lorsqu'il traduit V. Maïakovski ou L. Carroll, de manière presque artisanale. L'intégration des textes des autres poètes dans leurs propres textes, qu'ils soient traduits, réécrits ou « plagiés », assoit le caractère polyphonique du chant, où la limite entre son mot et le mot de l'autre est parfois gommée au profit d'une parole collective. Du point de vue scientifique, il s'agissait de rappeler le rôle de la traduction dans la (re)configuration et la (re)valorisation des espaces littéraires, d'envisager l'activité traductrice comme une autre manière de réagir face à l'Histoire, et de nuancer peut-être – ou du moins de

préciser à nouveau – l'idée, qui a encore la vie dure aujourd'hui, selon laquelle Aragon a seulement chanté la nation.

Le chant se caractérisait par sa démesure, son volume et par un effet de présence qui court-circuitait les dispositifs de représentation traditionnels comme le cadre générique ou le cadre de la toile. L'approche transversale, de nouveau, s'imposait et le recours à la notion d'énergie rendait possible l'articulation des problématiques linguistiques, poétiques et visuelles. Aborder le chant comme une énergie consistait à dégager, dans un deuxième temps, les ressorts de sa puissance, sa transgression constante des frontières et à comprendre en quoi il touchait à la langue, à la voix et au(x) corps. Aragon et Neruda n'ont sans doute rien inventé là, Homère déjà dans le chant des sirènes avait mis en évidence la manière dont le chant fédérait Ulysse et ses compagnons, mais la remobilisation du chant par Aragon et Neruda vise plus explicitement une refonte de la place des sujets dans l'espace politique. En prenant en charge la restauration des voix inaudibles et la recomposition des corps meurtris par l'Histoire, le chant est devenu l'expression d'une communauté qui ne pouvait être contenue seulement dans le texte. La distinction proposée par Nelson Goodman entre la « représentation » et l'« expression » m'a semblée pertinente pour requalifier le chant et proposer une définition, non plus poétique, mais esthétique capable de tenir ensemble la dimension politique d'un rapport au(x) corps et la crise de la représentation que signalait la démesure du chant.

Sur le plan poétique les chants aragoniens et nérudiens travaillaient à mon sens, quoique différemment, des questions communes avec les arts plastiques, et les nombreuses mises en abymes de peintres dans les romans d'Aragon, au moment même d'esquisser une représentation du chant, m'ont conduite à réinscrire l'œuvre de mes poètes au cœur d'autres « chants », mais cette fois plastiques. Déjà présent dans certaines œuvres de Diego Rivera des années 1920, dont Neruda a sans nul doute été inspiré, le chant a connu des réalisations plastiques chez les muralistes mexicains (D. Rivera, D. A. Siqueiros) et chiliens (J. Venturelli, J. González Camarena), mais également chez Jean Lurçat. Le chant ne désignait décidément pas une spécificité poétique, le processus d'« exemplification », pour parler en termes goodmaniens, qu'il manifestait prenait sa source dans des œuvres d'art (*Chant à la terre*, Rivera) et générait à son tour des productions esthétiques (*Présence de l'Amérique*, Camarena ; *Chant général* ou *Terre air eau feu, tapis de mes souffrances* de Lurçat). Les hypothèses de N. Goodman permettaient de nouer ensemble les problématiques esthétiques et poétiques, et c'est en les suivant que j'ai essayé de comprendre, à partir des œuvres illustrées de mes poètes, et de réalisations picturales ou licières, la fonction de ce que j'ai alors appelée

les « extension(s) du chant », renvoyant par là à un hors-texte, parfois même à un hors-livre, et proposant de voir ces productions comme une extension de la conquête politique par les arts plastiques. Franchir la frontière de sa discipline constituait un pari, risqué, mais cela a permis, je l'espère, de confirmer les conclusions que j'avais pu établir à partir du corpus poétique, et de montrer comment communauté esthétique et communauté poétique œuvraient elles aussi à ce « grand concert du monde » qu'évoque Neruda et visaient une refonte profonde, par l'art, de la place des sujets dans l'espace de la cité.

\*\*\*

### *Prolongements & pistes*

Ces incursions dans le domaine des arts plastiques m'ont convaincue de l'importance de poursuivre les pistes engagées à la fin de ce travail. De ce point de vue, deux filons importants me semblent devoir être mis au jour.

L'œuvre de Jean Lurçat, et celle d'artistes chiliens comme Antonio Quintana ou Pedro Olmos, appellent également une approche comparatiste aussi bien pour l'examen de leurs relations avec la littérature, que de leur réception en Amérique latine ou en Europe. Ainsi le cas des expositions de Lurçat dans les années 1950 en Amérique latine, notamment au Chili, mériterait d'être examiné de plus près et mis en relation avec les entreprises muralistes sud-américaines.

Par les temps qui courent, une réflexion sur la mobilisation et sur le rôle des communautés esthétiques et poétiques dans la recomposition du tissu social pourrait bien entendu avoir du sens : il serait à ce titre intéressant de mettre en évidence, à une échelle encore plus vaste peut-être, les filiations entre les poètes, les traducteurs et les artistes. Je pense ici tout particulièrement à plusieurs passeurs entre les langues et les arts : à Langston Hughes, très peu traduit en français et encore peu connu en Europe, et qui mériterait sans aucun doute que l'on aborde ses textes sous l'angle du comparatisme, je pense à Elsa Triolet, souvent placée dans l'ombre d'Aragon mais qui a considérablement œuvré à la diffusion de la poésie russe en Europe, je pense enfin à Mahmoud Darwich dont l'œuvre, sans cesse revendiquée comme chant, constituerait un objet d'étude permettant d'étendre le domaine de ce travail à d'autres espaces littéraires et de voir que « la poésie n'a pas chanté en vain<sup>1</sup> ».

Je vous remercie.

---

<sup>1</sup> Titre du discours du Prix Nobel de Pablo Neruda (1971).