



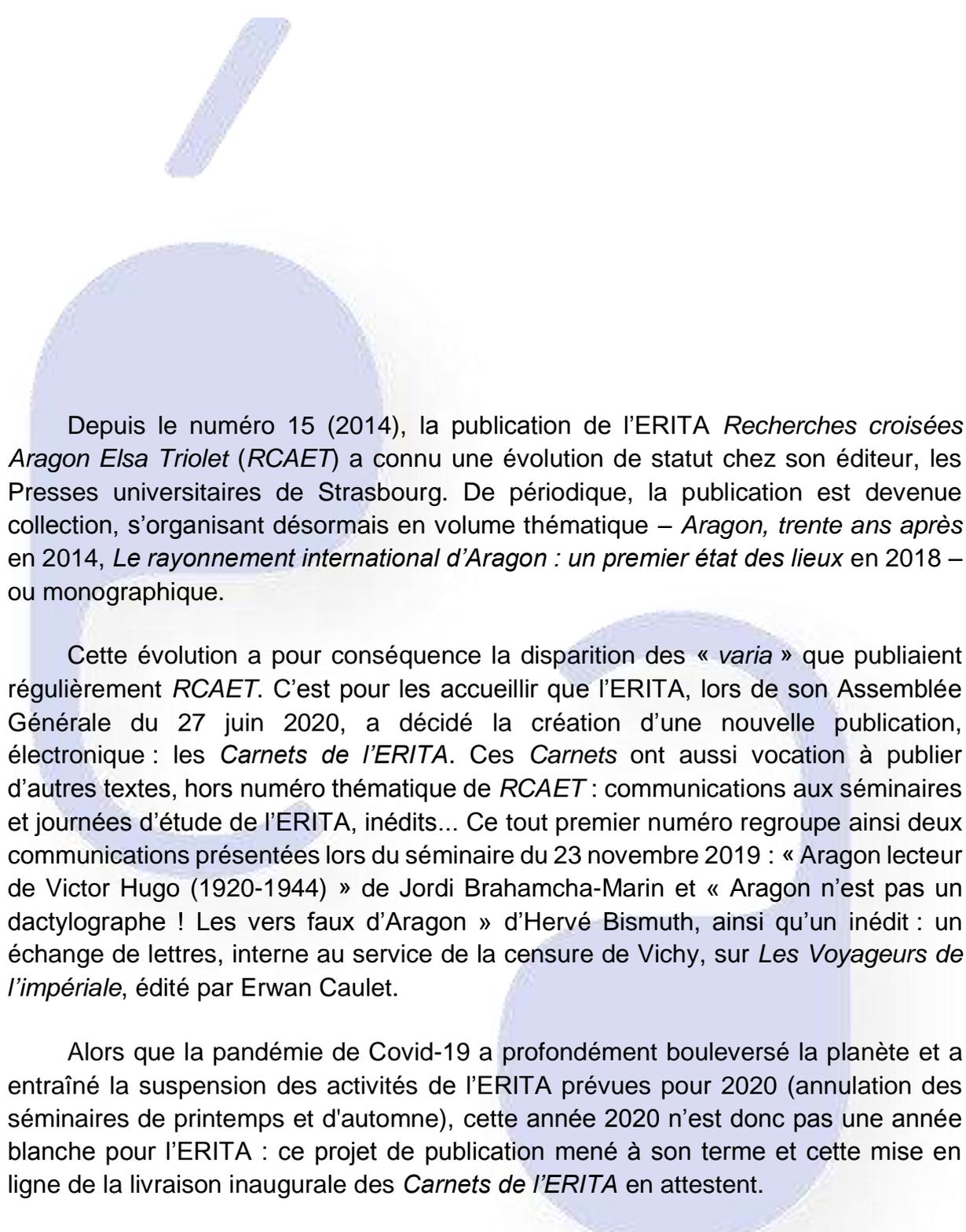
Carnets de l'

Mérita

n° 1 – 2020

Numéro coordonné par Erwan CAULET

Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon



Depuis le numéro 15 (2014), la publication de l'ERITA *Recherches croisées Aragon Elsa Triolet (RCAET)* a connu une évolution de statut chez son éditeur, les Presses universitaires de Strasbourg. De périodique, la publication est devenue collection, s'organisant désormais en volume thématique – *Aragon, trente ans après* en 2014, *Le rayonnement international d'Aragon : un premier état des lieux* en 2018 – ou monographique.

Cette évolution a pour conséquence la disparition des « *varia* » que publiaient régulièrement *RCAET*. C'est pour les accueillir que l'ERITA, lors de son Assemblée Générale du 27 juin 2020, a décidé la création d'une nouvelle publication, électronique : les *Carnets de l'ERITA*. Ces *Carnets* ont aussi vocation à publier d'autres textes, hors numéro thématique de *RCAET* : communications aux séminaires et journées d'étude de l'ERITA, inédits... Ce tout premier numéro regroupe ainsi deux communications présentées lors du séminaire du 23 novembre 2019 : « Aragon lecteur de Victor Hugo (1920-1944) » de Jordi Brahamcha-Marin et « Aragon n'est pas un dactylographe ! Les vers faux d'Aragon » d'Hervé Bismuth, ainsi qu'un inédit : un échange de lettres, interne au service de la censure de Vichy, sur *Les Voyageurs de l'impériale*, édité par Erwan Caulet.

Alors que la pandémie de Covid-19 a profondément bouleversé la planète et a entraîné la suspension des activités de l'ERITA prévues pour 2020 (annulation des séminaires de printemps et d'automne), cette année 2020 n'est donc pas une année blanche pour l'ERITA : ce projet de publication mené à son terme et cette mise en ligne de la livraison inaugurale des *Carnets de l'ERITA* en attestent.

*

Les *Carnets de l'ERITA* ont été conçus par Hervé Bismuth, Erwan Caulet, Corinne Grenouillet et Titika Dimitroulia. Ont contribué à la préparation de leur première livraison Corinne Grenouillet et Patricia Principalli.



Sommaire

Jordi BRAHAMCHA-MARIN

« Aragon lecteur de Victor Hugo (1920-1944) »[4](#)

Hervé BISMUTH

« Aragon n'est pas un dactylographe ! Les vers faux d'Aragon »[21](#)

Erwan CAULET

« *Les Voyageurs de l'impériale*, la censure et Vichy : deux lettres du printemps 1941 »[35](#)

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

Référence URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article813>

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

Louis Aragon lecteur de Victor Hugo (1920-1944)

Jordi Brahamcha-Marin, Université de Lille – ALITHILA / 3L.AM

Cet article porte sur les lectures de Hugo par Aragon entre 1920 et 1944, et s'intéresse donc, après bien d'autres, à cet « inévitable rendez-vous » entre les deux écrivains qui donne son titre à un article de Roger Bordier¹. Plusieurs commentateurs ont souligné les évidentes filiations entre les deux auteurs, du point de vue de leurs engagements politiques comme de leurs pratiques littéraires² ; ces rencontres parfois « de hasard³ » sont, à l'évidence, travaillées par un Aragon qui cherche à se constituer, jusqu'en 1956 au moins⁴, comme grand lecteur et comme héritier de Hugo, et qui bien souvent esquisse son propre autoportrait lorsqu'il évoque le poète des *Châtiments*⁵.

Le texte qui suit envisage quelques modalités de cette rencontre littéraire, ou plus exactement quelques modalités de ce travail de filiation. Il est en grande partie tiré de ma thèse sur *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, qui, entre autres, examinait la réception de Hugo par plusieurs auteurs de la période : Gide, Valéry, Proust, Claudel, etc. La plupart de ces écrivains faisaient l'objet d'un chapitre autonome, ce qui n'était pas le cas d'Aragon : les remarques que je lui

¹ Roger Bordier, « L'inévitable rendez-vous », *Europe*, mai 1991, p. 112-117. La question du rapport d'Aragon à Hugo a également été examinée, notamment, dans Olivier Barbarant, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *La Lecture littéraire*, n° spécial : *Écrivains, lecteurs*, 2002, p. 137-147 ; Bernard Leuilliot, « Quel dix-neuvième siècle ? », in Édouard Béguin, Suzanne Ravis (dir.), *L'Atelier d'un écrivain : le XIX^e siècle d'Aragon*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2003, p. 9-23 ; Bernard Vasseur, « Hugo devant Aragon », in Édouard Béguin, Suzanne Ravis (dir.), *L'Atelier d'un écrivain*, op. cit., p. 279-292 ; Maryse Vassevière, « Aragon / Hugo », site de l'ERITA, 2006, <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article171> (consulté le 25 août 2020).

² Voir par exemple Olivier Barbarant, « Avez-vous lu Hugaragon ? », art. cit., p. 137 ; Daniel Bougnoux, « Engagements d'Aragon », in Nathalie Piégay, Josette Pintueles (dir.), *Dictionnaire Aragon*, vol. 1, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2019, p. 299-300 ; Hervé Bismuth, « Hugo (Victor) », in Nathalie Piégay, Josette Pintueles (dir.), *Dictionnaire Aragon*, op. cit., p. 424-425.

³ Hervé Bismuth, « Hugo (Victor) », art. cit., p. 425.

⁴ *Ibid.*, p. 428.

⁵ Voir Bernard Leuilliot, « Quel dix-neuvième siècle ? », art. cit., p. 18.

consacrais étaient réparties entre trois chapitres distincts, un consacré aux surréalistes, un consacré au Parti communiste dans l'entre-deux-guerres et un consacré à la Seconde Guerre mondiale et à la Résistance¹. Ce plan avait sans doute des avantages, mais en ce qui concerne Aragon une telle approche, bien que fondée sur des césures biographiques ou historiques réelles, risquait d'accentuer le sentiment de discontinuité. C'est pourquoi je suis heureux d'avoir l'occasion de présenter ici ces recherches sous une forme plus susceptible de faire droit à la cohérence de la vie et de la carrière d'Aragon. Il ne s'agit pas de forcer les faits et d'unifier ce qui ne peut pas l'être, mais il s'agit bien d'étudier comment, à travers les périodes, Aragon élabore et travaille son rapport à Hugo – rapport qui est, d'un bout à l'autre de sa carrière, un rapport d'admiration, même si cette admiration ne prend pas toujours les mêmes formes ni ne vise toujours exactement le même objet, c'est-à-dire le même Hugo. Je tâcherai donc de montrer comment, de période en période, et malgré les évidentes ruptures, des continuités se manifestent. Dans cet article et conformément aux bornes chronologiques de ma thèse, je vais m'arrêter en 1944 (à *La Diane française*), en laissant de côté ces textes ultérieurs fort intéressants que sont par exemple les *Chroniques du Bel canto*, ou les textes de 1952 comme la conférence sur *Hugo poète réaliste*, l'article sur « Le PCF et Victor Hugo » dans *La Pensée*, ou l'anthologie *Avez-vous lu Victor Hugo ?*.

Aragon surréaliste

Commençons donc avec le Hugo de l'Aragon surréaliste. On pourrait être surpris que Hugo n'ait pas été unanimement honni par les surréalistes : vu l'entreprise radicale de subversion des valeurs que mènent Breton et ses amis, on pourrait s'attendre à ce que ceux-ci traitent Hugo comme ils traitent d'autres gloires consacrées, comme Lamartine ou La Fontaine, c'est-à-dire par le mépris². Or il n'en est rien. Hugo bénéficie d'une indulgence, voire d'une sympathie, étonnante et remarquable, aussi bien chez certains auteurs singuliers – notamment Breton, Desnos et Aragon – que dans les productions collectives du groupe. Les débuts de Hugo au sein du surréalisme ne sont pourtant guère probants : en juillet 1920 les membres du groupe réalisent une enquête privée, non publiée, qui prend la forme d'un tableau de notes où différentes personnalités mortes ou vivantes reçoivent, de la part de chaque participant, une note

¹ Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)* (dir. Franck Laurent), thèse de doctorat, Le Mans Université, 2018, p. 681-683, p. 828-846, p. 918-933.

² Voir par exemple *ibid.*, p. 670, p. 676, etc.

comprise entre -25 et +20. Aragon à cette date donne un 0 à Hugo, tandis que Breton lui attribue un 5¹. Mais l'année suivante, un nouveau tableau de notes, obéissant au même principe, est publié dans *Littérature*², et les résultats sont meilleurs : si Tzara et ses amis dadaïstes, ainsi qu'Éluard, sont impitoyables envers Hugo, celui-ci reçoit un 9 de Breton et un honorable 12 d'Aragon. Dans ses entretiens avec Francis Crémieux, publiés en 1964, Aragon enjolivera un peu la réalité et prétendra avoir réussi à convaincre Benjamin Péret, en lui lisant des poèmes de Hugo, de changer sa note de -20 à +20³ (alors que Péret donne en réalité -4 en 1920 et -10 en 1921). Mais en dépit de cette inexactitude du souvenir, c'est bien Aragon et Breton qui représentent le camp « hugophile » au sein de la revue *Littérature*, dès 1920 et plus franchement encore en 1921. Et c'est sans doute sous l'influence de Breton, Aragon et Desnos que Hugo figure en assez bonne place, en 1923, dans le panthéon littéraire et intellectuel surréaliste que propose la double page « ERUTARETTIL » publiée dans *Littérature*⁴. De même Hugo sera inclus par Breton dans sa fameuse liste des surréalistes avant la lettre, dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) : Hugo y est dit « surréaliste quand il n'est pas bête⁵ ».

En ce qui concerne plus spécifiquement Aragon, plusieurs remarques éparses dans les années vingt nous signalent une inclination constante pour Hugo. Dans son article « Le ciel étoilé » (1923), Aragon fait figurer Hugo parmi les auteurs qui « heurtent le goût en cours » et qui, pour cette raison, lui agréent – avec Zola, Ibsen, Pierre Louÿs, Alfred Jarry, Henry Bataille⁶. Dans la préface au *Libertinage*, en 1924, il affirme aimer tout ce que le bon goût « méprise et ravale », notamment Hugo, Zola et Henry Bataille⁷. En 1928, dans le *Traité du style*, il donne « Réponse à un acte d'accusation », tiré des *Contemplations*, comme l'un de ses poèmes préférés, aux côtés du « Sonnet des voyelles » de Rimbaud, du « Vin des amants » de Baudelaire,

¹ Document étudié dans Michel Murat, « La bourse surréaliste des valeurs », in Marie-Paule Berranger (dir.), *Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940) : Mutations des idées de littérature – 2*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, « Collection des littératures », 2015, p. 97-114.

² Tableau de notes, *Littérature*, n° 18, mars 1921, p. 1.

³ Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17-18.

⁴ « ERUTARETTIL », *Littérature (nouvelle série)*, n° 11-12, 15 octobre 1923, p. 24-25.

⁵ André Breton, *Manifeste du surréalisme* [1924], in André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1 (éd. Marguerite Bonnet), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 329.

⁶ Louis Aragon, « Le ciel étoilé. – H. B. par Zéro » [1923], in Louis Aragon, *Chroniques I* (1918-1932) (éd. Bernard Leuilliot), Paris, Stock, 1998, p. 170.

⁷ Louis Aragon, *Le Libertinage* [1924], in Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, vol. 1 (éd. Daniel Bougnoux), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 283.

et de poèmes de Jarry et de Germain Nouveau¹ ; plus clairement, il se moque des snobs contemporains qui croient dépassés les « refrains d'autrefois », ceux de Hugo, Rimbaud, Germain Nouveau, Nerval, Charles Cros². On n'a guère de remarque critique développée, mais le voisinage de Zola et d'Henry Bataille, dans la préface du *Libertinage*, oriente vers le Hugo romancier, tandis que les allusions du *Traité du style* renvoient plutôt au poète – et non pas le poète métaphysique ou mystique, celui qui dans un célèbre poème des *Contemplations* se fait l'écho de « la Bouche d'ombre » et pour lequel Breton, déjà à l'époque, ne se défend pas d'une certaine fascination³, mais pour le poète plein de verve, aux familiarités provocatrices. Ainsi, dans *Traité du style*, la « Réponse à un acte d'accusation » de Hugo est désignée par Aragon comme « le poème des *Contemplations* qui dit : *Alors brigand je vins*⁴ ».

À une reprise au moins, à la fin des années vingt, Aragon s'essaie à ce qui ressemble à un pastiche de Hugo⁵. Dans *Le Trésor des jésuites*, pièce co-écrite avec Breton en 1928 et publiée l'année suivante, un poème en alexandrins à rimes plates, lu par le personnage de Simon, paraît s'inspirer d'assez près de la manière hugolienne, notamment du point de vue de la versification : on trouve des alexandrins ternaires (« L'or et le quartz tintaient à bord comme un réveil ») et plus généralement des alexandrins disloqués, obéissant à un rythme que n'eût pas désavoué Hugo (« On vit, dans un costume étriqué, vers l'Hadès »). Hugolien, aussi, le goût pour les noms propres à la rime (« Loyola », « Hébride », « Floride », « Parédès », « Mad Souri »), l'inscription de dates dans les vers (« C'était en 1880. Un voilier [...] »), les enjambements agressifs (« Le prêtres sur le pont jouaient avec les crânes / De cristal [...] »). Ces tics stylistiques, combinés à un respect presque strict de la métrique traditionnelle, orientent spécifiquement vers le traitement hugolien de l'alexandrin⁶. Il

¹ Louis Aragon, *Traité du style* [1928], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, p. 140.

² *Ibid.*, p. 60.

³ Dans « Entrée des médiums » (1922), Breton parle ainsi des « mots qui tombaient de la "bouche d'ombre" » pour évoquer les écritures automatiques des *Champs magnétiques* (André Breton, « Entrée des médiums » [1922], in André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 275).

⁴ Louis Aragon, *Traité du style*, *op. cit.*, p. 140. Voir Victor Hugo, *Les Contemplations* [1856], in Victor Hugo, *Œuvres complètes : poésie II* (éd. Jacques Seebacher, Guy Rosa *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 264.

⁵ Merci à Hervé Bismuth qui m'a suggéré cette piste.

⁶ Louis Aragon, André Breton, *Le Trésor des jésuites* [1929], in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1 (éd. Olivier Barbarant), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 480-481. Presque strict, dis-je : deux rimes ne respectent pas la règle de la liaison supposée (*divin / advint* et *Saint-Esprit / Mad Sour*), et la césure passe en une occasion au milieu d'un mot (« Pendant la guerre. In extremis, un inconnu »), ce qui n'arrive jamais chez Hugo.

semble attesté que ce passage est bien de la main d'Aragon, et non de celle de Breton¹.

Pourtant, dans « Introduction à 1930 », paru en 1929, Aragon juge Hugo « le plus baromètre des romantiques » et lui reproche sa transformation de « thuriféraire de Charles X en tribun démagogue² ». Bien qu'Olivier Barbarant estime que « la mention est plus importante que le coup de griffe³ », l'hugophilie aragonienne est au moins nuancée par un tel jugement. Pour l'expliquer, il faut certainement faire appel au contexte idéologique, car la réception de Hugo par les surréalistes, si elle est pour une part commandée par les goûts propres de tels ou tels membres du groupe, est aussi déterminée par les circonstances historiques. S'il est *a priori* surprenant que Hugo ait échappé au grand mouvement de contestation des valeurs établies, et notamment des valeurs scolaires – y compris dans cette parodie de document scolaire qu'est le tableau de notes ! – c'est aussi parce qu'il s'agit de le défendre face aux attaques qu'il subit de la part de la droite et de l'extrême droite – Valéry ou Claudel, par exemple, mais aussi l'Action française, viscéralement antiromantique et anti-hugolienne⁴. Certaines défenses de Hugo par Aragon et d'autres surréalistes, dans la première moitié des années vingt, sont ainsi de peu consécutives au retentissant pamphlet du maurrassien Léon Daudet, *Le Stupide XIX^e siècle*, paru en 1922 et violemment hugophobe⁵. Inversement, la tiédeur d'Aragon à l'égard de Hugo en 1929 peut tenir à ce que cette polémique s'est estompée. L'heure est plutôt, notamment chez le Breton du *Second Manifeste*, à la critique des commémorations officielles, pontifiantes et « grotesque[s] » du romantisme⁶ – puisque 1930 est précisément le centenaire d'*Hernani* et de sa bataille, donc le centenaire d'un acte fondateur du romantisme théâtral. Ainsi, si Aragon représente en général le pôle hugophile du mouvement surréaliste, ses prises de position doivent aussi se comprendre comme des manières

¹ Notice au *Trésor des Jésuites*, in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1350.

² Louis Aragon, « Introduction à 1930 » [1929], in Louis Aragon, *Chroniques I (1918-1932)*, *op. cit.*, p. 345.

³ Olivier Barbarant, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *art. cit.*, p. 139.

⁴ Voir sur ces points Jordi Brahamcha-Marin, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, *op. cit.* Le caractère conjoncturel des défenses du romantisme par Aragon (ou Breton) est souligné dans Bernard Leuilliot, « Quel dix-neuvième siècle ? », *art. cit.*, p. 10-11.

⁵ Sur le traitement réservé à Hugo dans *Le Stupide XIX^e siècle*, voir Marc Angenot, « Léon Daudet sur Victor Hugo : chose vue », in Maxime Prévost, Yan Hamel (dir.), *Victor Hugo (2003-1802) : images et transfigurations*, Montréal, FIDES, 2003, p. 139-150, et Jordi Brahamcha-Marin, « L'Action française face à Victor Hugo dans l'entre-deux-guerres » [en ligne], communication au Groupe Hugo du 18 novembre 2017, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/17-11-18Brahamcha.htm>, consulté le 8 février 2020.

⁶ André Breton, *Second manifeste du surréalisme* [1929], in André Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 803.

de se situer (et de situer le surréalisme) au sein d'un champ littéraire et politique, notamment par différence et distinction.

Aragon communiste (milieu des années 1930)

Effectuons à présent un petit saut dans le temps, jusqu'au milieu des années trente. Aragon, à cette date, est devenu l'une des principales autorités du Parti communiste en matière littéraire, et il va prendre en charge avec quelques autres l'intégration de Hugo au Panthéon communiste. L'année décisive à cet égard est 1935, date où l'on commémore le cinquantenaire de la mort du poète, et où le gouvernement procède à un certain nombre d'actes officiels en son honneur. L'ensemble de la gauche non communiste, et même, plus tièdement, la droite républicaine, rendent à Hugo des hommages assez convenus. La position du PC, en revanche, ne va pas de soi. Car dans un contexte où la notion de « réalisme » est devenue centrale dans l'esthétique officielle de l'URSS et des PC occidentaux, il est tentant de jouer sur une opposition sommaire entre réalisme et romantisme, de rejeter Hugo du côté du second de ces deux pôles, et de le disqualifier *ipso facto*. Cette ligne est notamment celle de Jean Fréville, critique littéraire à *L'Humanité* à qui l'on doit d'avoir réintroduit en France l'œuvre de Paul Lafargue, gendre de Marx, auteur en 1885 d'un pamphlet anti-hugolien intitulé *La Légende de Victor Hugo*. En mai 1935, donc le mois du cinquantenaire, c'est d'abord la ligne Fréville qui semble l'emporter, puisque ce dernier publie dans le quotidien du parti un article assez sévère qui peint essentiellement Hugo en idéologue bourgeois et en mystificateur¹. Quelques jours plus tard, après que *La Pravda* a publié un hommage à Hugo², Fréville doit faire amende honorable et écrire un nouvel article au ton tout différent, où est cette fois rappelé le fait que Hugo a été un grand combattant contre l'oppression, et que son héritage doit désormais être récupéré par le prolétariat³. Ce sont ensuite Nizan et surtout Aragon, sans doute très satisfaits de ce changement de ligne, qui vont assurer, avec l'appui non négligeable de Maurice Thorez, la défense et illustration de Hugo dans une série de conférences, articles, etc.⁴

¹ Jean Fréville, « Victor Hugo : l'homme public », *L'Humanité*, 14 mai 1935, p. 4.

² Traduit et publié dans *L'Humanité* : « Un article de la "Pravda" », *L'Humanité*, 23 mai 1935, p. 3.

³ Jean Fréville, « La révolution vue par Victor Hugo », *L'Humanité*, 27 mai 1935, p. 6.

⁴ Bernard Vasseur est revenu en détail sur le contexte historique et politique (celui du Front populaire, et de la récupération des symboles nationaux par le Parti communiste) qui rend possible une intégration de Hugo au panthéon communiste (Bernard Vasseur, « Hugo devant Aragon », *art. cit.*, p. 289-290).

Sans entrer dans les détails, ce qui m'intéresse ici, c'est la manière dont Aragon s'y prend – dans plusieurs conférences, et dans des articles parus dans *L'Humanité*, *Europe* ou *Commune* – pour faire entrer Hugo dans le panthéon culturel communiste, c'est-à-dire pour le rendre compatible avec les doxas esthétiques venues de Moscou. Comme je l'ai indiqué, ces doxas tournent autour de la notion de « réalisme » ; or Aragon va s'employer à donner à cette notion un sens particulièrement large¹, jusqu'à y inclure des œuvres *poétiques*, ce qui est surprenant tant il est vrai que le roman est le genre-roi du réalisme en général, du réalisme socialiste en particulier². Il n'est pas question de faire de Hugo un « réaliste socialiste », évidemment, puisqu'il n'était ni marxiste, ni socialiste, mais de lire son « réalisme », et le « réalisme français³ », comme une *préfiguration* du réalisme socialiste⁴, conformément à une grille de lecture bien identifiée par Jean-Pierre Bernard et qui fait de la grande littérature classique française une « marche au marxisme⁵ ». Cette catégorie de réalisme est, pour Aragon, est très inclusive. En extension, elle s'applique à Hugo, notamment au Hugo poète, notamment aux *Châtiments*, mais aussi à Jarry, à Rimbaud, aux symbolistes⁶ – le panthéon poétique aragonien a plus d'un point commun avec ce qu'il était à l'époque surréaliste. Du point de vue de son contenu, cette catégorie est relativement sous-déterminée : Aragon la paraphrase parfois de manière assez vague, en parlant simplement d'un « retour à la réalité » (c'est le titre d'une conférence de 1935), ou en expliquant que les poèmes des *Châtiments* « prennent absolument toute leur force et leur racine dans la vie, la vie réelle⁷ ». Quand on y regarde de plus près, on distingue deux manières pour Aragon de doter la notion de réalisme, appliquée à Hugo, d'un contenu un peu plus précis. D'une part, Aragon est sensible aux poèmes de Hugo où celui-ci met, comme il dit, « les pieds dans le plat⁸ », assume une brutalité voire une

¹ Voir notamment sur ce point Philippe Baudorre, « Le réalisme socialiste français des années Trente : un faux départ », *Sociétés & Représentations*, n° 15, 2003 (1), p. 37.

² Jean-Pierre Bernard, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 1972, p. 258-259. Chez Aragon, cette ouverture du réalisme au genre poétique se fait aussi, implicitement, au nom d'une conception qui relativise voire neutralise les distinctions entre les genres : les discours théoriques d'Aragon cherchent constamment à dépasser l'opposition entre prose et poésie (Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », p. 35).

³ D'après le titre de Louis Aragon, « Réalisme socialiste et réalisme français », *Europe*, n° 46, mars 1938, p. 289-303 (texte d'une conférence prononcée en 1937).

⁴ Le terme est utilisé, et d'ailleurs souligné par Aragon lui-même, dans Louis Aragon, « Hugo réaliste » [1935], in Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, t. 6, Paris, Livre-Club Diderot, p. 281.

⁵ Jean-Pierre Bernard, *Le Parti communiste français et la question littéraire (1921-1939)*, *op. cit.*, p. 233.

⁶ Louis Aragon, « Le retour à la réalité » [1935], in Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, t. 6, *op. cit.*, p. 316-319.

⁷ Louis Aragon, « Hugo réaliste », texte cité, p. 281.

⁸ Louis Aragon, « Le retour à la réalité », texte cité, p. 316-317.

vulgarité nue et sans détour, comme dans ce vers de *Toute la lyre* où il est dit que « L'amour fout le camp comme un bougre » – dans le poème « Hacquoil (le marin) » –, ou bien joue sur une veine fantaisiste provocatrice, comme dans un autre poème du même recueil, « Bon conseil aux amants », petite fable absurde où un ogre amoureux d'une châtelaine, se retrouvant seul avec le fils de cette dernière, se met à le manger¹. Le Hugo réaliste se confond alors avec le Hugo fantaisiste ou avec le « Hugo vulgaire » dont Éluard se souviendra en 1952 ; ce n'est pas le moindre mérite d'Aragon d'avoir contribué à mettre à l'honneur ces dimensions-là de la poésie hugolienne, relativement ignorées de la critique². Et comme le souligne Olivier Barbarant, il y a d'évidentes continuités entre ce Hugo de mauvais goût dont Aragon fait l'éloge en 1935, et celui qui avait déjà ses faveurs à l'époque surréaliste³. D'autre part, Aragon s'intéresse à ce qu'on pourrait appeler le réalisme lexical de Hugo : il continue, comme dans *Traité du style*, à citer favorablement la « Réponse à un acte d'accusation » où ce « brigand » de Hugo affirme avoir mis « un bonnet rouge au vieux dictionnaire⁴ », avoir réformé ou révolutionné le vocabulaire de la poésie française. Peut-être est-ce pour cette raison qu'Aragon achève sa conférence « Hugo réaliste » (5 juin 1935) par une lecture des « Trois chevaux », pièce relativement peu connue des *Châtiments*, et intégrée tardivement au recueil (dans la réédition de 1870 seulement) :

Trois chevaux, qu'on avait attachés au même arbre,
Causaient.

L'un, coureur leste à la croupe de marbre,
Valait cent mille francs, était vainqueur d'Epsom,
Et, tout harnaché d'or, s'écriait : sum qui sum !
Cela parle latin, les bêtes. Des mains blanches
Cent fois de ce pur-sang avaient flatté les hanches,
Et souvent il avait, dans le turf ébloui,
Senti courir les cœurs des femmes après lui.
De là bien des succès à son propriétaire.

¹ Louis Aragon, « Hugo réaliste », texte cité, p. 279.

² *Id.* « Hugo, poète vulgaire » est le titre d'une conférence prononcée par Éluard à Moscou lors des commémorations du cent-cinquantième (Paul Éluard, « Hugo, poète vulgaire », in Paul Éluard, *Œuvres complètes*, vol. 2 (éd. Lucien Scheler, Marcelle Dumas), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 920-924). Très concrètement, en 1935, la vulgarité concerne notamment le lexique : le mot *bougre* par exemple, sur lequel Aragon renchérit en commentant : « Que voulez-vous, ça a de la gueule ! » Olivier Barbarant note bien la « compétition de relâchement entre le poète cité et le commentateur » et souligne comment, par là, Aragon entend mettre ses pas dans ceux de Hugo (Olivier Barbarant, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *art. cit.*, p. 141).

³ Olivier Barbarant, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *art. cit.*, p. 141. Wolfgang Babilas (« La prosopopée de Victor Hugo – À propos du poème « Langage des statues (fragment) » [1995], in Wolfgang Babilas, *Études sur Louis Aragon*, vol. 2, Münster, Nodus Publikationen, 2002, p. 608-609) note que le « mauvais goût » est, depuis 1917, une catégorie importante de l'esthétique aragonienne.

⁴ Victor Hugo, *Les Contemplations* », *op. cit.*, p. 265.

Le second quadrupède était un militaire,
Un dada formidable, une brute d'acier,
Un cheval que Racine eût appelé coursier.
Il se dressait, bridé, superbe, ivre de joie,
D'autant plus triomphant qu'il avait l'œil d'une oie.
Sur sa housse on lisait : Essling, Ulm, Léna.
Il avait la fierté massive que l'on a
Lorsqu'on est orgueilleux de tout ce qu'on ignore ;
Son caparaçon fauve était riche et sonore ;
Il piaffait, il semblait écouter le tambour.

Et le troisième était un cheval de labour.
Un bât de corde au cou, c'était là sa toilette.
Triste bête ! on croyait voir marcher un squelette,
Ayant assez de peau sous la bise et le vent
Pour faire un peu l'effet d'un être encor vivant¹.

Aragon, dans un tel texte, a pu être sensible à un vers comme « Un cheval que Racine eût appelé coursier » (qui rappelle par exemple, dans la « Réponse à un acte d'accusation », « Je dis au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire² ! ») ou à la manière qu'a Hugo de désigner le cheval en question comme « un dada formidable ».

Cette lecture de Hugo comme poète réaliste constitue, j'y insiste, un coup de force, qui demande à être justifié dans la perspective d'une histoire littéraire marxiste. Car ce que la critique littéraire communiste de l'époque ne cesse de répéter, c'est que l'esthétique réaliste est le propre des classes montantes, des classes qui sont porteuses d'une perspective d'émancipation (ce qui est logique, puisque ces classes ont leur propre émancipation à conquérir, donc les falsifications idéologiques à dénoncer³) : dans les années trente, c'est le prolétariat ; auparavant, c'était la bourgeoisie⁴. Mais avant quand, au juste ? Un critique comme Lukacs estime en gros que le réalisme bourgeois a épuisé son potentiel esthétique progressiste en 1848 – date symbolique qui voit la bourgeoisie se retourner contre le peuple et écraser les révolutions populaires – et que par conséquent le naturalisme zolien n'est qu'une

¹ Victor Hugo, *Châtiments* [1853], in Victor Hugo, *Œuvres complètes : poésie II*, op. cit., p. 235-236.

² Victor Hugo, *Les Contemplations*, op. cit., p. 267.

³ C'est ce que dit Aragon lui-même dans « Le retour à la réalité », texte cité, p. 315. Voir aussi sur ce point Reynald Lahanque, *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)* (dir. Luc Borreli), thèse de doctorat, université de Nancy II, 2002, p. 69 sqq.

⁴ Daniel Bournoux, nuancant le parallèle classique entre Hugo et Aragon, écrit fort justement : « Mais Hugo, qui accompagnait une montante utopie, pouvait [...] suspendre son dur chemin historique à une étoile, cet avenir républicain ou socialiste dont il annonçait l'avènement ; Aragon ne vécut pas l'ascension mais le déclin et la mise au trou de ce noble idéal, affreusement défiguré par les Soviets » (Daniel Bournoux, « Engagements d'Aragon », art. cit., p. 299-300). Sans doute, à certaines dates, l'enthousiasme communiste et stalinien d'Aragon n'est-il pas exempt de mauvaise foi, d'auto-aveuglement et d'amertume ; mais au milieu des années trente, au lendemain d'une révolution d'Octobre encore jeune, et avant les procès de Moscou, l'enthousiasme du poète est probablement moins mêlé qu'il ne le sera après 1956 ; le parallèle entre la bourgeoisie d'hier et le prolétariat d'aujourd'hui a encore de nombreux arguments pour se soutenir.

version dégradée du grand réalisme balzacien¹. Cette lecture est relativement cohérente avec celle de Marx lui-même qui, dans un autre domaine, date du mitan du siècle la fin de l'économie bourgeoise classique et le début de l'économie bourgeoise vulgaire². Or le Hugo qu'Aragon veut s'approprier, logiquement, c'est un Hugo *bourgeois*, bien sûr – il n'y en a pas d'autre – mais c'est tout de même le Hugo républicain, celui d'après 1849, celui qui a assis ses convictions républicaines et sociales au feu de l'exil et de la lutte contre le Second Empire – celui, entre autres, des *Châtiments* et des *Misérables*. Et de fait, à cette date, Aragon est assez sévère avec les œuvres du Hugo d'avant l'exil (*Bug-Jargal*, *Hernani*, etc.³), alors que son hugophilie sera plus inclusive, en 1952, dans *Avez-vous lu Victor Hugo ?* Il y a donc un problème de chronologie, qu'Aragon s'attache à résoudre de loin en loin, et de manière non systématique. Il propose principalement deux lectures, un peu contradictoires. Premièrement, il estime parfois que la bourgeoisie a conservé un rôle progressiste jusqu'à assez tard, c'est-à-dire au moins jusqu'à la mort de Hugo en 1885 ; à cette date, explique-t-il parfois, les représentants de la bourgeoisie se pressaient encore à ses funérailles, tandis qu'en 1935 la bourgeoisie est désormais en train de pourrir, s'accommode volontiers du fascisme et ne peut plus que détester Hugo⁴. L'autre lecture consiste à reconnaître une autonomie à Hugo par rapport à l'histoire de sa classe : celui-ci continue d'incarner à contretemps, anachroniquement, tragiquement, l'idéal d'une bourgeoisie progressiste et émancipatrice, alors même que la bourgeoisie comme classe s'est rangée du côté de Cavaignac, de Badinguet ou de Thiers⁵. Sur plus d'un point, dans sa conception de Hugo comme bourgeois progressiste anachronique, Aragon anticipe sur les lectures qui seront celles, après-guerre, de cet autre grand marxiste hugolien qu'est Pierre Albouy⁶. Il est vraiment intéressant de voir Aragon élaborer, certes rapidement, certes sommairement, une

¹ Tivadar Gorilovics, « Zola devant le tribunal de Georges Lukacs », in Tivadar Gorilovics (dir.), *Lectures de Zola*, Debrecen, Debreceni Egyetem, coll. « Studia Romanica – Series litteraria », 1999, p. 11 sqq.

² Karl Marx, *Le Capital*, livre 1 [1867] (éd. et trad. Jean-Pierre Lefebvre), Paris, Éditions sociales – Messidor, 1983, p. 12-13.

³ Notamment dans Louis Aragon, « Défense du roman français », *Commune*, n° 29, janvier 1936, p. 564.

⁴ Le thème de la putrescence de la bourgeoisie, repris ici par Aragon, est un lieu commun du discours communiste des années 1930 (voir Marc Angenot, *La critique au service de la révolution*, Louvain, Peeters – Paris, Vrin, coll. « Accent », 2000, p. 99-100).

⁵ Fait intéressant, ces deux hypothèses sont abordées successivement dans le même texte (Louis Aragon, « L'actualité de Victor Hugo », *L'Humanité*, 29 mai 1935, p. 1-2), sans que l'auteur souligne la contradiction.

⁶ Pierre Albouy, « Victor Hugo et la critique bourgeoise » [1951], in Pierre Albouy, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 95-97, et surtout « Hugo fantôme » [1974], in Pierre Albouy, *Mythographies*, op. cit., p. 248-264.

véritable interprétation *matérialiste* du réalisme hugolien – c'est-à-dire une interprétation qui soit en prise avec l'histoire des rapports entre les classes sociales et, en dernière analyse, avec les facteurs socio-économiques.

Aragon résistant

Je m'arrête là pour cette séquence qui va, en gros, de 1935 à 1938, et je propose d'effectuer un nouveau petit saut dans le temps pour en arriver à la période de la Résistance. Hugo est un auteur de la Résistance – on le cite, on l'honore, on l'imité... et en particulier on fait fond sur deux recueils, *L'Année terrible*, paru en 1872 et relatif à la guerre franco-prussienne de 1870, et *Châtiments*, évidemment, emblème d'une poésie militante qui se donne pour but de combattre la tyrannie et l'oppression¹. Ce sont d'ailleurs ces deux recueils qui sont édités clandestinement, et sous forme d'extraits, par le Parti communiste en 1941 (après la rupture du pacte germano-soviétique²). Aragon n'est pas le seul à revenir à Hugo : on trouve aussi des hommages ou des allusions, plus ou moins développées, sous la plume de Desnos, d'Éluard, de Michel Leiris, de Michel Raymond, ainsi que dans plusieurs revues clandestines liées à la Résistance. Mais Aragon est incontestablement l'un des principaux promoteurs de cet enthousiasme hugophile : il cite fréquemment Hugo dans des articles ou encore dans les préfaces, postfaces, avant-propos de ses recueils de Résistance ; dans « Les poissons noirs » en particulier, rédigé en 1943 et placé en 1946 en préface au *Musée Grévin*, il fait de Hugo un représentant par excellence du « sens épique », c'est-à-dire du sens national en poésie³ : une poésie *nationale* comme celle d'Aragon, qui s'assigne le but de réparer, réunifier et défendre la France, peut se placer sous son patronage. En outre Aragon consacre à Hugo un poème, « Langage des statues (fragment) », publié dans la revue légale *L'Arbalète* en 1942 et repris en 1943 dans *En français dans le texte*, puis en 1945 dans *En étrange pays dans mon pays lui-même*. Ce poème met en scène une statue de Hugo qui s'anime et, superposant sa voix à celle d'Aragon d'une manière « délibérément ambiguë⁴ », prend la parole pour opposer la vigueur de sa propre poésie, son caractère franc et

¹ Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, *op. cit.*, p. 918-936.

² Victor Hugo, *Les Châtiments – L'Année terrible (extraits)*, Paris, Imprimerie spéciale du Parti communiste français, 1941.

³ Louis Aragon, « Les poissons noirs » [1946], in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 919.

⁴ Olivier Barbarant, « Avez-vous lu Hugaragon ? », *art. cit.*, p.143.

recourir à des images à la fois puérides et liées au bas corporel (« pisse pisse pissette »), c'est bien ce Hugo fantaisiste et vulgaire que réhabilitait l'Aragon de 1935, le Hugo de mauvais goût du *Libertinage* et du *Traité du style*. Certes, il ne semble pas que la catégorie critique de « réalisme » soit particulièrement active chez l'Aragon résistant ; son importance stratégique est sans doute moindre qu'elle ne l'était au milieu des années trente. Mais il y a bien d'incontestables continuités, entre chaque période, dans le Hugo d'Aragon.

Au-delà de ces références explicites, certains thèmes de la poésie de Résistance d'Aragon semblent venir tout droit de Hugo. C'est le cas, naturellement, du thème de l'exil – exil réel chez Hugo, exil intérieur chez Aragon, qui se retrouve « en étrange pays dans [s]on pays lui-même », selon le titre du recueil de 1945. Par ailleurs Marjolaine Vallin a bien montré comment *Le Musée Grévin*, par sa structure en sept champs, par le déploiement d'une veine satirique et d'attaques *ad hominem* contre les dignitaires nazis et vichystes, constitue presque une réécriture des *Châtiments* (en même temps que des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné¹). De même, dans *La Diane française*, le poème « D'une petite fille massacrée » paraît réécrire le début de « Souvenir de la nuit du 4 ». Cette intertextualité est d'autant plus remarquable que, dans l'ensemble de la poésie de Résistance d'Aragon, la tonalité pathétique est assez rare : on peut presque dire qu'elle ne s'autorise à se faire jour que dans le cadre d'une imitation de Hugo. Voici le poème d'Aragon :

Vous pourrez revenir ce sera vainement
Surenchérir l'enfer et la bête féroce
Vous pourrez enfoncer la porte avec vos crosses
Allemands

Vous n'éveillerez pas cette enfant Elle est morte
Avant d'avoir ouvert tout à fait ses grands yeux
Rien ne la tirera du rêve merveilleux
Qui l'emporte

Dans ses cheveux défaits elle dort On croirait
Vraiment qu'elle va respirer qu'elle respire
Dans ses petites mains la nuit met son empire
En secret

Elle ne porte plus le poids de sa mémoire

¹ Marjolaine Vallin, « *Le Musée Grévin*, poème épique », *Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 6, 2004, p. 230-236. La fréquence et la virulence des attaques *ad hominem* dans *Les Châtiments* sont remarquables ; elles contribuent au sentiment de violence que l'on peut ressentir à la lecture du recueil et ont sans doute heurté, à l'époque, jusqu'à Hetzel, l'éditeur de Hugo, pourtant fervent républicain (voir Franck Laurent, « "Ma poésie est honnête, mais pas modérée"... » : violence politique et violence poétique chez Victor Hugo (autour de *Châtiments*) », in Pierre-Jean Dufief, Marie Perrin-Daubard (dir.), *Violence politique et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Le Manuscrit, 2012, p. 196).

La rose pour mourir a simplement pâli
Doucement doucement doucement elle oublie
Vivre et voir¹

Et voici celui de Hugo :

L'enfant avait reçu deux balles dans la tête.
Le logis était propre, humble, paisible, honnête ;
On voyait un rameau bénit sur un portrait.
Une vieille grand-mère était là qui pleurait.
Nous le déshabillions en silence. Sa bouche,
Pâle, s'ouvrait ; la mort noyait son œil farouche ;
Ses bras pendants semblaient demander des appuis.
Il avait dans sa poche une toupie en buis.
On pouvait mettre un doigt dans les trous de ses plaies.
Avez-vous vu saigner la mûre dans les haies ?
Son crâne était ouvert comme un bois qui se fend.
L'aïeule regarda déshabiller l'enfant,
Disant : – comme il est blanc ! approchez donc la lampe.
Dieu ! ses pauvres cheveux sont collés sur sa tempe ! –
Et quand ce fut fini, le prit sur ses genoux.
La nuit était lugubre ; on entendait des coups
De fusil dans la rue où l'on en tuait d'autres.
– Il faut ensevelir l'enfant, dirent les nôtres.
Et l'on prit un drap blanc dans l'armoire en noyer.
L'aïeule cependant l'approchait du foyer
Comme pour réchauffer ses membres déjà roides.
Hélas ! ce que la mort touche de ses mains froides
Ne se réchauffe plus aux foyers d'ici-bas !
Elle pencha la tête et lui tira ses bas,
Et dans ses vieilles mains prit les pieds du cadavre². [...]

Le poème d'Aragon évoque une petite fille morte, « massacrée » par les Allemands, et porte une attention précise aux détails réalistes touchants, les « cheveux défaits », les « petites mains », la pâleur du corps, ce qui rappelle le poème de *Châtiments*. Mais Aragon joue avec la réalité historique : en fait, Jeannie Chancel, fille d'un couple de résistants, n'a pas été tuée par des soldats allemands, mais violée par eux en juin 1944, avant de mourir quelques semaines plus tard d'une méningite³. La signification du texte varie donc selon que le lecteur connaît ou non l'anecdote réelle : si c'est le cas, il prendra le verbe *massacrer* dans un sens figuré, et pourra interpréter le vers « Elle ne porte plus le poids de sa mémoire » comme une allusion au traumatisme du viol, aboli par la mort. Dans le cas contraire, ce vers semblera simplement faire allusion à la mort, définie comme perte des facultés mentales (dont

¹ Louis Aragon, *La Diane française* [1944], in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1029-1030.

² Victor Hugo, *Châtiments*, *op. cit.*, p. 47.

³ Note 1 à « D'une petite fille massacrée », in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 1569.

la mémoire) ; et, surtout, le titre même du poème sera pris au sens littéral. Par ce curieux jeu de cache-cache poétique avec la réalité factuelle, Aragon semble bien construire un rapprochement, peut-être forcé mais significatif, entre l'histoire tragique de Jeannie Chancel et celle de l'enfant de la rue Tiquetonne « massacr[é] » par la police de Bonaparte.

Au-delà de ces quelques rencontres ponctuelles, je voudrais insister sur l'usage critique de la catégorie de *chant* par Aragon, qui, à cette époque, et peut-être plus encore après-guerre dans les *Chroniques du Bel canto*, est un élément central de son esthétique poétique¹. De nombreux poèmes de Résistance d'Aragon s'appellent chant, chanson, ballade, complainte, etc.², et le paradigme de la chanson est censé garantir une dimension populaire, collective, démocratique de la poésie – le texte en prose qui ouvre *La Diane française* évoque ainsi les chansons flottant dans la rue de lèvres en lèvres, transmises par chaque passant au passant suivant, et s'enflant, « reprise[s] et multipliée[s] »³. Cette question intéresse celle du rapport d'Aragon à Hugo, car lire la poésie comme chant, c'est aussi se placer dans les pas de Hugo : *Les Châtiments* contiennent de nombreux poèmes appelés « chanson ». À l'époque de l'élaboration du livre, Hugo écrit du reste à son éditeur Hetzel que « ce volume contiendra de tout, des choses qu'on pourra dire et des choses qu'on pourra chanter⁴ ». Une autre notion importante dans l'esthétique aragonienne de l'époque, c'est la rime – à laquelle il consacre un essai, « La rime en 1940 », publiée comme postface au *Crève-cœur* dans la réédition de 1942. La rime paraît à Aragon digne d'être défendue et illustrée, notamment en tant qu'elle est un emblème de l'unité de la France, ou de l'unité des différentes composantes idéologiques de la Résistance, ou de l'unité du couple formé par Aragon et Elsa Triolet, ou de l'unité, au sein de la poésie, du lyrique et de l'épique, du savant et du populaire⁵. Mais la rime est aussi un lieu privilégié de l'invention et de la subversion poétiques, et même du « progrès

¹ Au sujet du chant, et de la chanson, chez Aragon, voir le récent dossier *Aragon et la chanson* (dir. Hervé Bismuth et Henri Garric), revue *Textes et Contextes* n° 15.1, juillet 2020.

² *Le Crève-cœur* contient une « Romance du temps qu'il fait » et une « Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie », *Les Yeux d'Elsa* une « Chanson de récréance », *La Diane française* une « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », une « Chanson du franc-tireur », un « Chant français », une « Marche française », etc.

³ Louis Aragon, *La Diane française*, op. cit., p. 992.

⁴ Victor Hugo, lettre à Hetzel du 18 novembre 1852, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, t. 16 (éd. Jean Massin), Paris, Club français du livre, 1968, p. 1036.

⁵ Voir Michel Murat, « Aragon, la rime et la nation » [2001], in Michel Murat, *La langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2012, p. 206-207. Les remarques d'Aragon sur la rime se trouvent dans « La rime en 1940 » ; dans « *Arma virumque cano* », préface aux *Yeux d'Elsa* (1942) ; et dans « La leçon de Ribérac ou L'Europe française », publiée en 1941 dans la revue *Fontaine* et repris en appendice aux *Yeux d'Elsa*.

poétique¹ » – d'enrichissement, de renouvellement de la tradition poétique française. Inventant la « rime enjambée » et la « rime complexe² », Aragon s'inscrit explicitement dans la filiation des innovations formelles de Hugo, de ses dislocations métriques, et par exemple des enjambements agressifs d'*Hernani*, notamment de son emblématique premier vers : « Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier / Dérobé. [...]»³ »

Cette centralité esthétique de la rime et du chant permet une ligne de partage entre deux formes de pratique poétique. La poésie qui ne rime pas, qui ne chante pas, celle qu'Aragon lui-même a pratiquée jusqu'au début des années trente (la poésie des surréalistes par exemple) se retrouve alors marginalisée. L'Aragon résistant ne renonce pas complètement aux vers libres (il y en a dans *Brocéliande*), mais voit tout de même dans le retour au vers compté, rimé et chanté le moyen par excellence d'une poésie réellement engagée. Dans ce dispositif, Hugo est le nom de tout cela à la fois. Hugo vaut alors en tant que poète *romantique* : les qualités formelles de sa poésie le situent dans un entre-deux instable et fécond de l'histoire littéraire, entre d'une part un classicisme qu'enterre symboliquement le spectaculaire enjambement du premier vers d'*Hernani*, et d'autre part une poésie moderne dominée par une déstructuration des formes poétiques dans le vers libre et l'hermétisme surréaliste. C'est bien entendu avec un tel geste qu'Aragon aspire à renouer.

J'espère avoir montré, à l'issue de ce forcément trop rapide parcours, non seulement qu'en dépit des évolutions esthétiques et idéologiques d'Aragon son hugophilie est à peu près constante, mais encore que l'on discerne des traits récurrents d'une période à l'autre. D'abord, l'Aragon surréaliste et l'Aragon communiste sont à certains égards dans la même position : leur plaidoyer pour Hugo est défensif, réactif ; il constitue un geste qui est très loin d'aller de soi, et qui nécessite de s'opposer d'abord à la volonté de table rase culturelle des dadaïstes ou d'Éluard, ensuite au sectarisme de la ligne lafarguienne d'un Jean Fréville. Le Hugo d'Aragon

¹ Michel Murat, « Aragon, la rime et la nation », *art. cit.*, p. 204. C'est Michel Murat qui souligne (et, avant lui, Aragon).

² Louis Aragon, « La rime en 1940 » [1942], in Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 731.

³ Victor Hugo, *Hernani* [1830], in Victor Hugo, *Œuvres complètes : théâtre I* (éd. Jacques Seebacher, Guy Rosa et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 545.

n'est pas, comme pour Gide, un « Hugo hélas¹ », mais un « Hugo tout de même », un « Hugo malgré tout » (cette dimension réactive et défensive est certes moins nette dans la période de la Résistance, où le recours au grand poète national, dans la construction d'un mouvement *national* de Résistance intellectuelle, est beaucoup plus évident). Ensuite, et pour cette raison même, le Hugo d'Aragon est un Hugo provocateur – de mauvais goût, vulgaire, fantaisiste, et donc parfois assez loin des canons scolaires, même si l'Aragon communiste mobilise aussi ce recueil fameux qu'est *Les Châtiments*, mais en le relisant volontiers sous un jour nouveau. Enfin, le Hugo d'Aragon représente à chaque fois, selon des modalités différentes, une sorte de synthèse dialectique désirable entre tradition et modernité, entre idéologie bourgeoise et progressisme politique, entre classicisme formel et subversion : c'est précisément ce qu'un auteur du XX^e siècle comme Aragon peut nommer « romantisme » (ou, parfois, « romantisme révolutionnaire »), et dans quoi il peut mettre ses propres pas.

¹ Célèbre réponse donnée par Gide à la question : « Quel est votre poète ? », dans le cadre d'une enquête lancée en 1902 par la revue *L'Ermitage*. Pour une mise en contexte de ce mot laconique, voir Jordi Brahamcha-Marin, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, op. cit., p. 585-588.

Aragon n'est pas un dactylographe ! Les vers faux d'Aragon

Hervé Bismuth, Université de Bourgogne-France-Comté

Cette réflexion provient d'un travail proposé dans un séminaire de mon laboratoire de recherches consacré à l'oralité, il y a quelques années, à une époque où j'assurais un séminaire de 2^e année de master sur *Le Roman inachevé*, et où je croisais ici et là quelques – rares – vers faux, comme j'en avais croisé à l'époque où je travaillais sur *Le Fou d'Elsa*. Elle a pour prétention d'être une contribution à la question de l'*oralité* dans la poésie d'Aragon, et notamment – relier immédiatement ce phénomène à cette question – au phénomène des *vers faux* qui apparaissent par traces dans la poésie des années 1950-60. À ma connaissance, cette question des *vers faux* d'Aragon n'a jamais été abordée, au point que je me dis parfois que peut-être personne ne les voit, ou plus exactement *ne les entend*, et ceci mérite également commentaire. À moins que... éviterait-on d'en parler par pudeur et par refus d'une posture pédante ? Ou encore parce qu'on n'y verrait rien d'autre que quelques (rares) erreurs ponctuelles ? Dans l'une ou l'autre de ces deux hypothèses, auxquelles je ne crois guère, on aurait tort, certainement, de passer à côté de la question de ces – rares – vers faux. Ces vers faux – il y en a tout au plus une dizaine – sont le symptôme de bien autre chose que d'« erreurs ponctuelles ».

J'aborderai cette question en explicitant le titre que je donne à cette réflexion. Ce titre est composé à partir d'une phrase de Léo Ferré, connue pour avoir été enregistrée dans un texte intitulé « Préface » en 1973, dans l'album *Il n'y a plus rien* : « Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds ne sont pas des poètes : ce sont des dactylographes ». Si l'on ne connaît pas le contexte de ce discours, on pourrait hésiter sur ce qu'il vise exactement, et y voir éventuellement

un éloge du vers libre, auquel cas on aurait bien tort. Aucune hésitation n'est possible sur le sens de cette phrase si on la remet dans son contexte initial : ce texte de 1973 est la reprise, avec bien des coupures, de la préface rédigée en 1956 pour *Poète... vos papiers !*¹, le premier recueil de poésies publié par Léo Ferré. Je remets cette phrase dans le contexte de 1956 :

La poésie contemporaine qui fait de la prose en le sachant, brandit le spectre de l'alexandrin comme une forme pressurée et intouchable. Les écrivains qui ont recours à leurs doigts pour savoir s'ils ont leur compte de pieds ne sont pas des poètes: ce sont des dactylographes. Le vers est musique ; le vers sans musique est littérature. Le poème en prose c'est de la prose poétique. Le vers libre n'est plus le vers puisque le propre du vers est de n'être point libre. La syntaxe du vers est une syntaxe harmonique – toutes licences comprises [...]².

Nulle ambiguïté, donc : ce texte est un éloge du vers régulier, contre le vers-librisme (il est, avec une lettre d'insultes³, la double réponse de Léo Ferré à André Breton, qui avait refusé de préfacer ce recueil). Les poèmes de ce recueil sont d'ailleurs des poèmes à forme fixe, pour la plupart des alexandrins – d'où le refus de Breton. Ce dont Léo Ferré fait l'éloge lorsqu'il blâme les *dactylographes* est bien la musicalité de la poésie à forme fixe, c'est-à-dire la *musicalité* de ce qu'Aragon appelle le *vers compté*, à l'opposé du vers libre – à ceci près que si l'écrivain compte ses vers sur ses doigts, il n'est pas un poète. Comment le poète, le vrai poète, compte-t-il donc en ce cas son vers ? Le vrai poète compte... *sur ses oreilles* : si Léo ferré tient à rappeler que « le vers est musique », c'est bien parce que la poésie s'écrit *d'oreille*, et si Aragon n'est pas un dactylographe, c'est tout simplement parce qu'au lieu de compter sur ses doigts, il compte sur ses oreilles.

Cette question de la primauté de l'oreille dans la fabrique du vers, compté ou non, croise trois étapes importantes de la création poétique chez Aragon, car Aragon écrit *d'oreille* depuis presque ses tout-débuts. Ces trois étapes sont la période vers-libriste de ses débuts dans la poésie, celle d'un retour au vers régulier, connue surtout pour être celle des poèmes de guerre et de résistance, et la période des années 1956-1965, qui commence avec *Le Roman inachevé*, cette période où apparaît de temps à autre un *vers faux*.

¹ Préface rééditée in Léo Ferré, *Les Chants de la fureur*, Paris, Gallimard, « La mémoire et la mer », 2013, p. 87-91.

² *Ibid.*, p. 88.

³ « À l'ami d'occasion », *rééd. in* Léo Ferré, *ibid.*, p. 1233-1237.

Entrée en poésie : le vers libre et l'héritage d'Apollinaire

Aragon, Breton, Éluard, Desnos... : chez aucun de ces jeunes gens qui formèrent, dès le lendemain de la Guerre de 14-18, le groupe dadaïste parisien qui donna plus tard naissance au groupe surréaliste, le vers libre, leur marque de fabrique, n'est le point de départ.

Vers réguliers, vers libres dans les années 1910

Les premiers poèmes de Breton (1913) sont, entre autres, des poèmes réguliers en alexandrins. Il en est de même pour le premier poème de Paul Éluard (« Le Fou parle », 1913), pour le premier poème de Robert Desnos (« Aquarelle », juillet 1915). Le premier poème connu d'Aragon (1915) est lui aussi un poème régulier en alexandrins, mais également un sonnet de facture très classique :

La Seine... Les pontons s'en vont vers la colline
Qui borne l'horizon d'un profil bleuissant.
Le fleuve tourne au pied du coteau frémissant
De l'Avril qui renaît au sein de l'aubépine.

Dans le rouge reflet du soleil qui descend,
Monte, noire, fumeuse et vivante, l'usine.
La fumée et le ciel se teintent de sanguine ;
Une maison se dresse et sourit au passant.

Comme de ce vallon monte la vie, et comme
L'œuvre de la nature et le travail de l'homme
S'unissent, dans un ton de rouille vespéral !

On devine, parmi la paix et le silence,
La chanson des oiseaux qui sortira du val
Pour apporter l'amour à l'humaine souffrance¹.

Ce poème est un sonnet français de facture presque parfaitement classique, dans l'emploi de l'alexandrin, la répétition des rimes dans les deux quatrains, l'agencement des tercets, l'alternance régulière des rimes masculines et féminines, l'application stricte de la règle de la liaison supposée à la rime. Le seul écart poétique d'avec le sonnet marotique date, lui, du XIX^e siècle : les rimes qui étaient embrassées dans le premier quatrain se retrouvent alternées dans le second.

Mais les premiers poèmes *publiés* d'Aragon, à partir de 1918, à la différence de ceux des autres poètes de sa génération, seront immédiatement, pour la plupart, des poèmes en vers libres, ou, comme dira Aragon, en vers *non comptés*. Et le recueil *Feu*

¹ Poème daté du 11 mars 1915, édité en 2008 par Michel Apel-Muller dans *Le Continent Aragon*, Hors-série de *L'Humanité*, 2008, p. 17 et réédité sous le titre « Poème » dans *Le Rayonnement international d'Aragon*, Erwan Caulet, Corinne Grenouillet, Patricia Principalli (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet », n° 16, 2018, p. 251.

de joie paru en décembre 1919 ne comporte presque plus que des poèmes en vers libres. Ce vers libre est très vite lié chez Aragon à deux autres marques de fabrique, héritées d'Apollinaire : l'absence de ponctuation et un bouleversement dans l'alternance des rimes.

Ponctuation, non ponctuation, déponctuation

Les premiers poèmes publiés par Aragon à partir du printemps 1918¹, sont des poèmes en vers libres ponctués. Les premiers poèmes non ponctués commencent au plus tôt en décembre 1918, après la mort d'Apollinaire (novembre 1918) : ils témoignent d'un choix définitif, emprunté à Apollinaire que Breton et Aragon connaissaient de près². Lors de la publication de son premier recueil un an plus tard, *Feu de joie* (décembre 1919), Aragon *déponctue* tous ses anciens poèmes ponctués déjà parus en revue, exactement de la même façon qu'Apollinaire l'avait fait avec les poèmes précédents lors de la parution d'*Alcools* en 1913.

Cette pratique de l'absence, c'est-à-dire du refus, de la ponctuation en poésie appelle trois remarques, trois mises au point.

1. L'absence de ponctuation chez Apollinaire ne touche en fait que la ponctuation respiratoire : demeurent la ponctuation expressive, interrogative par exemple... et certaines majuscules.

Le mai le joli mai en barque sur le Rhin
Des dames regardaient du haut de la montagne
Vous êtes si jolies mais la barque s'éloigne
Qui donc a fait pleurer les saules **riverains** ?

« Mai », *Alcools*, 1913

Temps passés Trépassés Les dieux qui me formâtes
Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes
Et détournant mes yeux de ce vide avenir
En moi-même je vois tout le passé grandir

« Cortège », *Alcools*, 1913

Chez Aragon, ne demeurera que l'usage des majuscules. On notera que ces majuscules, internes au vers, construisent une seconde respiration du poème et proposent à la scansion du vers comme une sous-scansion, ces deux scansions pouvant être comparées à ce que sont le *soupir* et le *demi-soupir* musicaux.

Reprends sans discuter ta strophe **Avance**

¹ « Soifs de l'Ouest », *Nord-Sud*, n°13, mars 1918 ; « Charlot mystique », *Nord-Sud*, n° 15, mai 1918.

² André Breton connaît Apollinaire depuis le printemps 1916. Il le présentera ensuite à Aragon lorsque les deux jeunes gens se rencontreront à l'automne 1917.

Avance je te dis
Allez va-z-y la mélodie allez va-z-y la mécanique
Le drame des Guatemala comme ta propre tragédie
Entre à tout bout de champ dans ton poème y semant la panique
Allez va-z-y la mécanique allez va-z-y la mélodie

Écoute c'est un air très ancien **Comme** un battement de porte
Au loin comme un bruit de robe sur le balcon comme un écho
Dans la campagne **Au fond** de toi le souffle dur de ton aorte
Laisse les jeunes gens hausser l'épaule et rire aux vers égaux
Et même à coups de canne disperser au vent tes feuilles mortes¹

2. La suppression de la ponctuation, qui était au départ une des hypothèses du poème « Un coup de dés » de Mallarmé, est indissociable, chez Apollinaire comme chez Aragon, du bouleversement de la rime et du remplacement de l'ancien système d'opposition rimes masculines/rimes féminines par un système d'opposition rimes vocaliques/rimes consonantiques, mais également de la suppression de la règle classique de la liaison supposée que suivaient encore les poètes du siècle précédent² : c'est à présent l'oreille qui fixe, entièrement, les règles, et le critère de distribution des rimes n'est plus cette voyelle spécifique qu'est le *ə* du français, voyelle devenue complètement facultative dans la langue moderne sauf contraintes phonologiques, mais ce que l'oreille seule perçoit des finales des vers, comme c'était certainement déjà le cas dans la chanson :

Debout chantez plus haut en dansant une ronde
Que je n'entende plus le chant du **batelier**
Et mettez près de moi toutes les filles blondes
Au regard immobile aux nattes **repliées**

Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se **mirent**
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter
La voix chante toujours à en rôle-**mourir**
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été

« Nuit rhénane », *Alcools*, 1913

D'où se peut-il qu'un enfant **tire**
Ce terrible et long crescendo
C'est la plainte qu'on ne peut **dire**
Qui des entrailles doit **sortir**
La nuit arrachant son bandeau
C'est le cri du peuple **martyr**
Qui vous enfonce dans le dos
Le poignard du *cante jondo*³

¹ « Allez Reprends en main ton cœur... », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 2007, p. 150.

² Apollinaire n'est pas le seul, à son époque, à renoncer à la règle de distribution des rimes féminines et masculines et à celle de la liaison supposée, voir par exemple Francis Jammes, *Pensée des jardins* (1906).

³ « À chaque gare de poussière... », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 191-192

Ce n'est qu'en 1963 qu'Aragon explicitera tout cela, lors d'un entretien radiophonique où il explique l'absence de la ponctuation par la définition qu'il donne du vers lui-même :

Car qu'est-ce que le vers ? C'est une discipline de la respiration dans la parole. Elle établit l'unité de respiration qui est le vers. La ponctuation la brise, autorise la lecture sur la phrase et non sur la coupure du vers, la coupure artificielle, poétique, de la phrase dans le vers. Ainsi le vers compté et rimé est anéanti par le lecteur qui ne s'arrête pas au bout de la ligne, ne fait pas sonner la rime, ni en général les éléments de la structure du vers : assonance intérieure, sonorités répétées, etc.¹

3. Aragon est, de ce double point de vue du traitement de la ponctuation et de celui de la rime, le vrai héritier d'Apollinaire – et d'ailleurs le seul, avec André Breton, qui supprimera la ponctuation un peu plus tard : les derniers poèmes ponctués de Breton apparaissent dans *Clair de terre* (1923). Mais le refus par Apollinaire de la ponctuation laissera des traces chez plus d'un poète, par exemple chez Éluard et Prévert, où la ponctuation est rare et n'intervient souvent que pour indiquer que... le poème est terminé (point final).

Retour au vers régulier et critique du vers libre

On notera que contrairement à une idée qu'on se fait parfois en lisant l'Histoire littéraire dans ses grandes lignes, Aragon écrit et publie toujours, même au plus fort de la période dadaïste puis surréaliste, des vers comptés et des vers rimés, en alternance avec des pièces de vers libres. Pendant ces années, le vers compté est généralement un vers court – huit syllabes tout au plus –, un vers souvent ludique (vers de comptine voire de mirliton), un vers parfois de chanson (les octosyllabes de certains poèmes d'*Hourra l'Oural*, 1934), mais il existe.

Ce sur quoi tout le monde s'accorde en revanche est l'abandon, en 1939, après cinq années de silence poétique (depuis *Hourra l'Oural*), et pour une bonne quinzaine d'années (il réapparaît dans *Le Roman inachevé*, 1956²), du vers non rimé et non isométrique. Encore faut-il remarquer que l'abandon du vers libre dans la période 1939-56 n'est pas absolu : on rappellera les deux notables exceptions que sont le poème de *La Diane française* « Le drôle de printemps » (1943), composé en vers rimés mais non comptés, et *Brocéliande* (1942), dont les chants II, IV et VI sont composés en vers libres de toute rime et de toute isométrie.

¹ Neuvième entretien : « Vers et prose », *Entretiens avec Francis Crémieux* (1963 pour la radiodiffusion), Paris, Gallimard, 1964, p. 147.

² « Quoi Comment Où tout ceci », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 229-233.

Certains ont pu voir dans ce renoncement à la pratique du vers libre une volonté de rupture avec les pratiques associées au surréalisme ; cette interprétation est fort discutable, et démentie quoi qu'il en soit par les dates. La rupture avec Breton (1932) remonte à bien plus tôt que 1939 ; qui plus est, cette interprétation n'explique pas le retour au vers libre en 1956 – et ceci sans compter qu'Aragon n'a, quoi qu'il en soit, jamais renoncé dans ses écrits, y compris ses romans, à d'autres fondamentaux du surréalisme qui étaient les siens auparavant (pratique du collage littéraire, bascule dans le rêve, intrusion de l'imaginaire dans le réel...). Aragon explique en revanche, dans un texte connu de 1940, les raisons de son choix de revenir à la poésie régulière : ce sont des raisons, tout paradoxe assumé, de *liberté*, de *nouveauté créative* et, nous y sommes toujours, des raisons d'*oreille* :

Cette sévère critique de la rime a par ailleurs abouti à sa disparition totale dans la poésie contemporaine. Le moment est venu de s'interroger à ce sujet, et de chercher les raisons de cette décadence qui atteint le poème, mais n'a presque pas touché la chanson.

[...]

Nous venons de traverser une période où la décomposition du vers était devenue aussi habituelle que le taratata des pieds bien comptés du dix-huitième siècle, et sans doute la poésie logorrhéique de ces dernières années aura le même sort que les vers à l'aune du temps des bergeries. La liberté dont le nom fut usurpé par le vers libre reprend aujourd'hui ses droits, non dans le laisser-aller, mais dans le travail de l'invention. [...]¹

Il ne s'agit évidemment pas alors pour Aragon de revenir simplement à la rime... mais de la renouveler, tel un Victor Hugo du XX^e siècle. Entre autres nouveautés, on notera l'invention de ce qu'il appelle la *rime enjambée*, et qu'on appelle, à en croire Aragon lui-même², *rime aragonienne* (à ne pas confondre avec ce que l'Université appelle *rime aragonesque*³, qui est tout simplement le virelai) et qui n'est rien d'autre qu'une rime qui, à l'inverse de la « rime pour l'œil », n'est une rime que « pour l'oreille » et à condition d'*entendre* le poème]. Ici encore, c'est *par l'oreille* qu'Aragon innove.

« Petite suite sans fil » [1939]

II

Ah parlez-moi d'amour ondes petites **ondes**

Le cœur dans l'ombre encore a ses chants et ses cris

¹ « La rime en 1940 », écrit aux armées (20 avril 1940), réédité à partir de 1942 en postface au *Crève-cœur, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 2007, p. 727-733 ; ici p. 728, 730.

² « Noël ou l'École buissonnière », *Chroniques du Bel Canto*, Paris, Éditions Albert Skira, 1947, p. 231-258, ici p. 252.

³ Voir Jean Molino, Joëlle Gardes-Tamine, *Analyse linguistique de la poésie*, I : « Vers et figures » [1982], Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1987, p. 81.

Ah parlez-moi d'amour voici les jours où l'on
 Douce où l'on redoute où l'on est seul on s'écrit
 Ah parlez-moi d'amour Les lettres que c'est **long**
 De ce bled à venir et retour de Paris
 [...]
 Ne parlez pas d'amour J'écoute mon cœur **battre**
 Il couvre les refrains sans fil qui l'ont grisé
 Ne parlez plus d'amour Que fait-elle là-**bas**
 Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé
 Ne parlez plus d'amour Le feu chante dans l'**âtre**
 Et les flammes y font un parfum de baisers¹

Troisième période : vers libres, nouveaux mètres, et... vers faux

À partir de 1956, Aragon revient au vers libre (qui prendra une importance croissante dans sa production), concurrentement au vers régulier et à ces « longues respirations » qu'il faut bien, à la suite d'Aragon, appeler *verse*². Les innovations poétiques portent cette fois sur le mètre. Aragon continue d'écrire dans les mètres traditionnels de la poésie française (6, 7, 8, 10, 12 syllabes), mais aussi, assez régulièrement dans les années 1950 et 1960, en vers de 16 syllabes et – plus rarement – en vers de 18 et 20 syllabes.

C'est aussi la période où apparaissent ici ou là, sporadiquement (deux ou trois par ouvrage), des vers... faux. On en croise dans *Le Roman inachevé*, dans *Les Poètes*, dans *Le Fou d'Elsa*. On conviendra qu'un vers est faux, du point de vue du nombre de syllabes, s'il constitue un hapax à l'intérieur d'une suite régulière, et qu'il représente donc un écart à l'intérieur d'une contrainte, un hapax que rien ne peut justifier dans le signifié global du vers ou du poème. Je laisserai par conséquent de côté ce vers du « Journal de moi » du *Fou d'Elsa* :

Pour une phrase inachevée ah comme pour un mot *tû*³

– vers de 11 syllabes, mais comportant une syllabe finale *longue*, en tout cas étrangement prolongée par un accent circonflexe, *tû*, sur lequel j'avais déjà fait un commentaire il y a quelques années⁴. On conviendra que le raccourcissement du nombre de syllabes est compensé, volontairement, par l'allongement de la syllabe finale du vers : une telle lecture (et une telle diction) de ce vers est après tout possible.

¹ In *Le crève-cœur* (1942), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. I, p. 702

² *Entretiens avec F. Crémieux*, op. cit., p. 149.

³ « Journal de moi », *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 411. La forme *tû* a été corrigée en *tu* dans les rééditions postérieures de 2002 (« Poésie/Gallimard ») et de 2007 (*Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 891).

⁴ H. Bismuth : « Quatre articles du "Lexiques et notes" du *Fou d'Elsa* : *Futur*, *Histoire*, *Orthographe* et *Tû* », 2001, article en libre accès, consultable à <https://herve-bismuth.net/quatre-notices-du-lexique-et-notes-du-fou-delsa-futur-histoire-orthographe-et-tu-2001/> (dernière consultation 04-12-2020).

D'autres cas de figure sont quoi qu'il en soit bien plus indiscutables. En voici trois qui proviennent du *Roman inachevé*, et qui appartiennent à des suites d'hexadécasyllabes :

[...]
Et la vie a passé le temps d'un éclair au ciel sillonné
J'écoute au fin fond de moi le bruit de mes propres pas s'éteindre
J'entends ma propre chanson qui se fatigue de se plaindre (15 syllabes)
Je compte tout bas sur mes doigts les jours les mois les années¹
[...]

[...]
Que tout ce que je fais tout ce que je dis tout ce que je suis
Même de l'autre bout du monde aide ce peuple ou bien lui nuit
Et nuit à mon peuple avec lui Crains ah crains jusque dans tes rêves
Quand l'outil pèse qu'on soulève d'agir comme un briseur de grève (17 s)
Et je vois les gens ricaner supérieurs indifférents²
[...]

[...]
Il y a ce quartier perdu quand on suit le chemin de fer
Où les immeubles et les gens ont fait de mauvaises affaires
Ce palais délabré qu'emplit une marmaille débraillée
Le linge y pend partout sur les balcons les escaliers (14 ou... 15 ? s)
Mais le pis peut-être que ce sont les pensions de famille³
[...]

On remarquera que les vers faux, à une exception près que je relèverai plus tard, n'apparaissent que lorsque deux contextes sont réunis : a) ces vers font plus de 12 syllabes (ici 16) ; b) ils ne comportent pas de *coupe fixe* (*césure*). C'est le point le plus important. Il existe en effet deux types de vers longs chez Aragon : ceux comportant une coupe fixe, tels les vers du poème « Medjnoûn⁴ » (1963) ; ceux sans coupe fixe, comme ceux du poème « Une respiration profonde⁵ » (1956), qui comporte deux vers faux.

Hexadécasyllabes avec coupe fixe (césure) :

Ô nom que je ne nomme point // et qui s'arrête dans ma bouche
Comme un objet de pureté // qui briserait son propre son
Comme la fleur dans le tilleul // avant de la voir que l'on sent
Ô nom de vanille et de braise // ô comme l'oiseau sur la branche
Léger à la lèvre tremblante // et doux au toucher de la main
Comme le verre que l'on brise // et qui ressemble une caresse
Comme l'aveu d'une présence // au bord de l'ombre tentatrice [...]

¹ « Et la vie a passé le temps d'un éclair au ciel sillonné », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 223.

² « À Guendrikov pereoulouk nous étions tous ensemble assis », *ibid.*, p. 227.

³ « Prose du bonheur et d'Elsa », *ibid.*, p. 257.

⁴ « Medjnoûn », *Le Fou d'Elsa* (1963), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 548-549.

⁵ « Une respiration profonde », *Le Roman inachevé* (1956), *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 128-131.

Hexadécasyllabes sans coupe fixe (avec deux vers faux) :

Je change ici de mètre / pour dissiper en moi l'amertume
[...]
Il fait un soleil si grand / que de tous les côtés aujourd'hui
Le lavis semble tout déteint / dans les vents parlés d'un mah-jong
Et la route n'est qu'un bourdon / le ciel l'ébranlement d'un gong
Il me plaît que mon vers / se mette à la taille des chaises longues
Et le cheval prenne ce pas / où son cavalier le réduit

Il me plaît d'entendre un bras d'homme / frapper sur le bois ou la pierre (17 s)

Qui fabrique des pieux peut-être / ou c'est quelque chose qu'il cloue
Il me plaît que le chien / dans la colline aboie / et que la roue

Au fond du chemin bas grince / et que les toits soient roux (15 s)

Que les serres sur les coteaux / fassent poudroyer la lumière

C'est encore plus clair dans le cas du vers de 20 syllabes, le vers utilisé pour l'« Épilogue » des *Poètes* (1960)¹ :

Je me tiens sur le seuil de la vie et de la mort les yeux baissés les mains vides
Et la mer dont j'entends le bruit est une mer qui ne rend jamais ses noyés
Et l'on va disperser mon âme après moi vendre à l'encan mes rêves broyés
Voilà déjà que mes paroles sèchent comme une feuille à ma lèvre humide

J'écrirai ces vers à bras grands ouverts qu'on sente mon cœur quatre fois y battre
Quitte à en mourir je dépasserai ma gorge et ma voix mon souffle et mon chant
Je suis le faucheur ivre de faucher qu'on voit dévaster sa vie et son champ
Et tout haletant du temps qu'il y perd qui bat et rebat sa faux comme plâtre

J'ai choisi de donner à mes vers cette envergure de crucifixion
Et qu'en tombe au hasard la chance n'importe où sur moi le couteau des césures
Il me faut bien à la fin des fins atteindre une mesure à ma démesure
Pour à la taille de la réalité faire un manteau de mes fictions

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 fermée
Il s'y assied des inconnus pauvres et las qui sait pourquoi certains armés
Les herbes ont poussé dans les fossés si bien qu'on n'en peut plus baisser la herse

Dans cette demeure en tout cas anciens ou nouveaux nous ne sommes pas chez nous
Personne à coup sûr ne sait ce qui le mène ici tout peut-être n'est qu'un songe
Certains ont froid d'autres ont faim la plupart des gens ont un secret qui les ronge
De temps en temps passent des rois sans visage On se met devant eux à genoux

Quand j'étais jeune on me racontait que bientôt viendrait la victoire des anges
Ah comme j'y ai cru comme j'y ai cru puis voilà que je suis devenu vieux
Le temps des jeunes gens leur est une mèche toujours retombant dans les yeux
Et ce qu'il en reste aux vieillards est trop lourd et trop court que pour eux le vent change

Ils s'interrogent sur l'essentiel sur ce qui vaut encore qu'on s'y voue
Ils voient le peu qu'ils ont fait parcourant ce chantier monstrueux qu'ils abandonnent
L'ombre préférée à la proie ô pauvres gens l'avenir qui n'est à personne
Petits qui jouez dans la rue enfants quelle pitié sans borne j'ai de vous

Je vois tout ce que vous avez devant vous de malheur de sang de lassitude

¹ « Épilogue », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. II, p. 485-488.

Vous n'aurez rien appris de nos illusions rien de nos faux pas compris

Nous ne vous aurons à rien servi vous devrez à votre tour payer le prix

Je vois se plier votre épaule A votre front je vois le pli des habitudes [...]

Le compte du vers est explicitement donné dans la mesure à 4 temps qui s'installe comme une régularité dans le deuxième quatrain du poème :

J'écrirai ces vers/à bras grands ouverts/ qu'on sente mon cœur/ quatre fois y battre

Quitte à en mourir/ je dépasserai/ ma gorge et ma voix/ mon souffle et mon chant

Je suis le faucheur/ ivre de faucher/ qu'on voit dévaster/ sa vie et son champ

Et tout haletant/ du temps qu'il y perd/ qui bat et rebat/ sa faux comme plâtre

Mais le bel ordonnancement 5x4 est bouleversé ensuite par l'absence volontaire de césure fixe, comme le 3^e quatrain en annonce la couleur :

J'ai choisi de donner à mes vers cette envergure de crucifixion

Et qu'en tombe au hasard la chance n'importe où sur moi le couteau des césures

Il me faut bien à la fin des fins atteindre une mesure à ma démesure

Pour à la taille de la réalité faire un manteau de mes fictions

C'est précisément le moment les vers faux font leur apparition, dans les sixième et huitième quatrains :

Quand j'étais jeune on me racontait que bientôt viendrait la victoire des anges

Ah comme j'y ai cru comme j'y ai cru puis voilà que je suis devenu vieux **(21 s)**

Le temps des jeunes gens leur est une mèche toujours retombant dans les yeux

Et ce qu'il en reste aux vieillards est trop lourd et trop court que pour eux le vent change

Je vois tout ce que vous avez devant vous de malheur de sang de lassitude

Vous n'aurez rien appris de nos illusions rien de nos faux pas compris **(19 s)**

Nous ne vous aurons à rien servi vous devrez à votre tour payer le prix

Je vois se plier votre épaule A votre front je vois le pli des habitudes

Cet état des lieux soulève deux questions, en même temps qu'il y fournit les réponses :

1. Pourquoi Aragon, grand praticien de la rime, écrit-il des vers faux ici ou là ?

Réponse : parce qu'il ne compte pas sur ses doigts.

2. Pourquoi n'écrit-il des vers faux qu'à l'occasion de vers longs et sans césure fixe ?

Réponse : Parce qu'il compte... sur ses oreilles.

Aragon expérimente, dans sa pratique, ce que Benoît de Cornulier théoriserait quelque vingt ans plus tard.

La thèse de Benoît de Cornulier (présentation rapide)

Dans un ouvrage daté de 1982, *Théorie du vers*¹, Benoît de Cornulier émet une thèse sur la nécessité historique de la césure fixe dans la versification française. Cette thèse, il l'expérimente à partir de la lecture du poème « Les Djinns » de Victor Hugo. « Les Djinns » est ce poème qui mime le passage d'une troupe de djinns qui passe dans la plaine au milieu de la nuit ([voir en ligne](#)).

Pour son expérimentation, le stylisticien décide de trafiquer légèrement ce poème, qui est un crescendo puis un decrescendo de huitains de deux à dix puis de dix à douze syllabes, en y glissant de temps à autre en contrebande... un vers faux, c'est-à-dire un vers comptant une syllabe en plus ou en moins que le compte prévu, mais aussi en fabriquant à partir du texte même de Victor Hugo deux strophes de vers de neuf syllabes non césurés – NB : il n'y a aucun vers de neuf syllabes dans le texte original d'Hugo, qui passe directement de l'octosyllabe au décasyllabe.

[...]

La rumeur approche.
L'écho la redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit ;
Comme un bruit de foule,
Qui tonne et qui roule,
Tantôt s'écroule,
Et tantôt grandit,

Dieu ! la voix sépulcrale
Des Djinns !... Quel bruit ils font !
Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond.
Déjà s'éteint ma lampe,
Et l'ombre de la rampe,
Qui le long du mur rampe,
Atteint le haut du plafond.

C'est l'essaim des Djinns qui passe,
Et tourbillonne en sifflant !
Les ifs, que leur vol fracasse,
Craquent comme un pin brûlant.
Leur troupeau, lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide,
Semble un monstre livide
Qui porte un éclair au flanc.

Ils sont tout près ! - Tenons fermée
Cette salle, où nous les narguons.
Quel bruit dehors ! Hideuse armée

¹ Benoît de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1982. Cet ouvrage publie les travaux de sa thèse, soutenue en 1979, que l'auteur met lui-même à la disposition du public à partir de sa page personnelle : <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/PMF79.pdf> (dernière consultation le 04-12-2020).

De vampires et de dragons !
La poutre du toit descellée
Ploie ainsi qu'une herbe mouillée,
Et la vieille porte rouillée
Frémit, à déraciner ses gonds !

*Cris d'enfer ! voix qui hurle et qui pleure !
L'horrible essaim, sous cet aquilon,
S'abat à coup sûr sur ma demeure.
Le mur fléchit sous ce bataillon.
La maison crie et gémit penchée.
On dirait qu'au sol arrachée,
Comme il chasse une feuille séchée,
Le vent l'enlève en son tourbillon !*

*Ô prophète ! si ta main me sauve
De tous ces impurs démons des soirs,
J'irai prosterner mon crâne chauve
Devant tes solennels encensoirs !
Fais que devant ces portes fidèles
S'éteigne leur souffle d'étincelles,
Et fais que l'ongle de leurs tristes ailes
En vain s'accroche à ces vitraux noirs !
[...]¹*

Benoît de Cornulier fait ensuite lire ou entendre le résultat « à plusieurs dizaines de personnes² », notamment à ces grands professionnels de la diction du vers à voix haute que sont les acteurs de la Comédie-Française. Le résultat est le suivant : si les plus habitués à la diction du vers repèrent facilement les vers faux jusqu'à huit syllabes, à quelques rares exceptions près (notamment celle du poète Yves Bonnefoy), ils perdent pied dans les deux strophes de 9 syllabes et plus. La conclusion du stylisticien est la suivante : « En français, la perception instinctive et sûre du nombre syllabique exact est limitée, selon les personnes, à huit syllabes, ou à moins³. »

C'est à partir de cette thèse que B. de Cornulier explique quelques constantes de l'histoire du vers français : le vers de neuf syllabes est quasiment inusité dans l'histoire du vers français ; et le vers d'une mesure supérieure à neuf syllabes (décasyllabe, alexandrin) ne peut se concevoir *pour être entendu comme vers* qu'avec une césure fixe : 4-6, 5-5, 6-4 pour le décasyllabe ; ou 6-6 pour l'alexandrin qui est en fait un hexasyllabe redoublé (ce qu'Aragon faisait déjà remarquer au début des années 1960, dans les *Entretiens avec Francis Crémieux*⁴).

¹ *Ibid.*, p. 12-13

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 90. Cette « loi des huit syllabes », ainsi qu'il l'appelle, est une reformulation du constat appelé « Limite de la capacité métrique en français », déjà énoncée à la page 16.

⁴ « Mais comment se fait-il que personne, chez les autres comme chez moi, ne songe à considérer l'alexandrin, et ceci malgré la césure fortement marquée, comme un vers de six répété ? », « Neuvième entretien... », *op. cit.*, p. 148.

Pourquoi ces vers faux dans les vers longs d'Aragon ? Tout simplement parce la pratique poétique d'Aragon vérifie la thèse de Benoît de Cornulier en prouvant par l'exemple que même une oreille aguerrie comme la sienne peut ne plus entendre ici ou là les vers qu'elle fabrique dès lors que le fabricant du vers n'est pas un *dactylographe*, dès lors qu'il compose *d'oreille*. Le vers faux, qui apparaît dans une dizaine d'occurrences éparses à l'intérieur d'un corpus de quelques milliers de vers longs, étalés sur une dizaine d'années d'écriture (1956-1965), est la trace paradoxale non pas de la maladresse ponctuelle d'un poète vieillissant, mais bien au contraire de sa virtuosité dans la pratique du vers compté : une pratique qui apparemment ne supporte même pas l'idée qu'un poème puisse seulement se recompter – *a fortiori* sur les doigts. On peut même supposer qu'il arrive au poète écrivant de... ne pas se relire du tout. C'est en tout cas la seule explication possible de ce cas unique (et aberrant), dans le poème « Les veilleurs » du *Fou d'Elsa*, de vers faux à l'intérieur d'une strophe de vers comptés avec césure fixe, et qui plus est en tout début de strophe¹ :

Avec les êtres de la légende avec les gens imaginaires

Que l'homme engendre par musique / et qu'il anime de frissons
Avec les amants à mourir / dont s'illumine un millénaire
*Car toute la vie est un songe / et les songes des songes sont*²
Chemine immense carnaval / des abîmes que Dieu chemine
Il est mort le Comte d'Orgaz / et s'époumonnent les Ménines
Et l'Histoire n'est qu'une histoire / au plus bonne à faire chansons Zurbaran
passe et vient Goya / Béliers pendus chèvres-caprices
À qui ces baroques bouquets / à qui portez-vous ces pensées
Ces sauges ces *vergiss-mein nicht* / ces œillets noirs et ces iris
Est-ce à ce jeune *cantaor* / aux fleurs des fusils fiancé
[...]

Un *dactylographe* n'aurait, justement, jamais laissé passer une chose pareille...

¹ « Les veilleurs », *Le Fou d'Elsa* (1963), *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, vol. II, p. 847-850, ici p. 849.

² Italiques de l'auteur.

Les Voyageurs de l'impériale, la censure et Vichy : deux lettres du printemps 1941

Erwan Caulet, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne – CHS

Les deux lettres inédites que nous publions ici, la première en particulier, viennent compléter le dossier sur la parution, pendant l'Occupation, en décembre 1942, des *Voyageurs de l'impériale* sous une forme sensiblement remaniée. Ce dossier a déjà largement été documenté par Michel Apel-Muller dans le premier numéro des *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*¹ et, à sa suite, par Daniel Bougnoux dans la notice qu'il a établie pour l'édition du roman en Pléiade². La nouveauté de ces lettres réside dans le fait qu'il s'agit de pièces issues non du Fonds Aragon mais découvertes aux Archives nationales, dans les dossiers que celles-ci conservent des services de la censure de Vichy³. Elles donnent un aperçu des réactions des autorités de Vichy face au roman – ces réactions, avec celles des Allemands, tant redoutées par un Gaston Gallimard soucieux de publier le roman. On ne peut toutefois pas affirmer que Gaston Gallimard et Jean Paulhan ont eu connaissance de ces documents et qu'ils ont orienté leur travail, contrairement à l'avis de la censure allemande⁴, à l'origine des nombreuses coupes opérées par l'un et l'autre dans le roman pour en permettre la publication. Certes une partie des passages problématiques pointés par le censeur Georges Ricou recoupent les passages repérés et les coupes faites par Gallimard et Paulhan, dans les épreuves de février 1941 comme dans celles d'août (voir l'annexe). Mais le fait qu'une autre partie de ces mêmes passages signalés par Ricou ne soient

¹ Michel Apel-Muller : « L'édition de 1942 des *Voyageurs de l'impériale* : une entreprise "diabolique" », *RCAET*, n° 1, 1988, p. 167-208.

² *Œuvres romanesques complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, notice p. 1396-1405.

³ Archives nationales, F⁴¹ 258, dossier « question du livre ».

⁴ Voir les informations citées par Daniel Bougnoux, *op. cit.*, p. 1401.

ni repérés ni coupés par eux, y compris dans le jeu d'épreuves d'août, tend à indiquer le contraire, de même que le blocage de la parution du livre par Vichy (l'autorisation n'arrivera que le 18 septembre 1942, alors que Gallimard a obtenu une réponse positive des autorités allemandes dès le 10 juillet 1941¹), même si, en réalité, d'autres raisons entrent en ligne de compte dans ce blocage.

De fait, ce que ces lettres révèlent, ce sont précisément une partie des raisons du refus par Vichy de publier le livre. Et c'est là l'intérêt de ces deux documents : préciser le cours des décisions des censures, à défaut d'éclairer l'existence des différents jeux d'épreuves successifs et les coupes qui y sont effectuées. Car c'est en effet la stratégie proposée par Georges Ricou, décrite dans sa lettre et validée par Antoine-Marie Piétri, son chef de service, qui se retrouve mise en œuvre dans le refus de parution du roman : repousser la décision de publier, la renvoyer d'abord aux autorités allemandes puis, ensuite, trancher, une fois la décision allemande connue et donc les services de Vichy « couverts » par elle et libres de leur propre choix.

À cet égard, ce choix « stratégique » n'est pas sans renvoyer à la dépendance et à la dissymétrie des relations entre Vichy et les autorités allemandes, tout en montrant également la marge de manœuvre de Vichy et sa latitude à agir, y compris en amplifiant les décisions, dans ce domaine comme dans d'autres (la question juive par exemple), ou selon ses objectifs propres². Toutefois, au-delà de ce constat, c'est aussi la question de la perception du livre par les services de censure de Vichy et les raisons de fond de cette censure et du blocage qui s'ensuit qui apparaissent dans ces documents, ainsi qu'un aperçu de l'insertion des *Voyageurs* dans les querelles franco-françaises des années 1940.

Notons d'abord que l'appréciation portée par Ricou n'est pas dénuée d'une certaine ambivalence. Elle revêt un ton technique et factuel. Ricou établit des faits pour justifier la décision, non sans que perce une forme de reconnaissance du talent d'Aragon et de la qualité du livre, sinon une forme de mansuétude à son égard. Il faut d'ailleurs noter que c'est pour ainsi dire moins le livre et l'auteur qui posent problème que le risque politique pris à laisser paraître un tel ouvrage, en particulier en direction

¹ Informations, citées par Daniel Bougnoux (*ibid.*, p. 1402), de Bernard Leuillot dans : *Le temps traversé, correspondance 1920-1966/ Louis Aragon, Jean Paulhan, Elsa Triolet*, Bernard Leuillot (éd.), Paris, Gallimard, 1994, p. 144 (note 3) et 146 (note 6).

Gaston Gallimard l'annonce à Aragon dans une lettre en date du 19 mai 1942 (« J'avais obtenu à Paris le visa allemand mais la censure de Vichy interdit la publication »), citée *in ibid.*, note 1, p. 141.

² Voir Gisèle Sapiro : *La guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999, p. 47 sq., les constats de Gérard Loiseaux dans *La littérature de la défaite et de la collaboration*, Paris, Fayard, 1995, p. 75-76 et plus largement la synthèse de Marc-Olivier Baruch : *Le régime de Vichy (1940-1944)*, Paris, Tallandier, 2017, notamment p. 64-68 pour le cadre général.

des autorités d'occupation. C'est ce risque qui paraît motiver l'acte de censure ou plutôt l'absence de décision initiale et le sursis finalement décidé. Reste que sur le fond, c'est bien la ligne du régime de Vichy qui se repère et se fait sentir – moralisme, conservatisme, anticomunisme... –, et qui explique le blocage de la parution de l'ouvrage. Sont visés le panorama brossé par Aragon dans son roman des années 1880-1910, ce qu'il peut aborder, décrire et critiquer de cette période et leurs effets d'échos dans la période contemporaine¹ : l'affaire Dreyfus (les p. 370 et suivantes signalées par Ricou), la question des Juifs en France et de l'antisémitisme (tous les passages concernant le personnage de Meyer)², la vie politique française et ses « gesticulations³ » internes, les allusions aux politiques coloniales, etc. (voir le relevé thématique proposé dans l'annexe). Avec les passages désobligeants ou comportant des piques sur l'Allemagne et les Allemands, forcément problématiques dans le contexte de l'Occupation, c'est toute la performativité potentielle du roman qui est ciblée par la censure. Autrement dit tout ce qui revient à (re)mobiliser nombre des passions franco-françaises mal ou non éteintes, dans un contexte où ces mêmes passions sont au cœur de la « revanche » politique et idéologique prise par les vichystes arrivés au pouvoir sur la « gueuse » à l'occasion de la « divine surprise » de mai 1940.

À cette date et comme la lettre l'indique, Georges Ricou, le censeur, est « Chef du Service des Périodiques, Livres, Théâtres » sis à Clermont Ferrand. À ce titre et comme il l'explique lui-même, il est responsable de l'imprimerie Bussière : « Bien qu'édité en zone occupée, ce livre [*Les Voyageurs de l'impériale*] est soumis à la censure de la zone libre parce qu'il est imprimé à St-Amand Montrond (zone libre) à l'imprimerie Bussière. » En l'occurrence, c'est, compte tenu de la date de son courrier, sur le deuxième jeu d'épreuves du roman, sorti des presses Bussière le 18 février 1941 que porte son évaluation. Librettiste, metteur en scène et ancien directeur de l'Opéra-Comique (1925-1931)⁴, Ricou (1880-1954 ?) travaille à la censure depuis la Drôle de Guerre : il fait partie des officiers chargés de la censure que l'armée délègue et par lesquels elle finit par s'imposer au Commissariat général à l'Information, dirigé

¹ Pour une présentation du roman et de son contenu, voir la notice des *Voyageurs de l'impériale* écrite par Corinne Grenouillet dans le *Dictionnaire Aragon*, dirigé par Nathalie Piégay et Josette Pintueles, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 1000-1002.

² Sur la question de l'antisémitisme dans l'œuvre d'Aragon, voir la notice d'Hervé Bismuth dans le *Dictionnaire Aragon*, *op. cit.*, p. 51-52.

³ La formule est de D. Bougnoux, *op. cit.*, p. 1395.

⁴ Notice de personne du catalogue de la BNF, consultée le 1^{er} juillet 2019.

jusqu'en mars 1940 par Jean Giraudoux¹. Une situation détaillée des services en date du 24 février 1940 le présente comme « homme de lettres » et lui attribue le grade de lieutenant tandis qu'un état du personnel d'août 1940 le fait commandant ; il est colonel selon d'autres sources². Quoi qu'il en soit, il est, au 9 janvier 1942, chef adjoint de la Censure³ en charge des périodiques⁴ mais aussi des livres, du théâtre et de tous les spectacles⁵, avant d'être remplacé⁶. Soucieux de ménager les susceptibilités allemandes d'après Julien Luchaire⁷ et comme tendent à le suggérer certains des passages de la lettre ou ses relevés dans *Les Voyageurs*, il fait partie du comité directeur du groupe « Collaboration » fondé à l'automne 1941 et dirigé par Alphonse de Châteaubriant⁸. Il contribue en outre à la revue collaborationniste *La France socialiste*⁹ et sa brochure de 1942, *Retour sur le passé*, ne laisse aucun doute sur ses convictions pétainistes, xénophobes, hostiles aux « jours détestables du Front Populaire », contemptrices des occasions manquées de contrer la décadence française jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Pétain¹⁰... À la Libération, il figure dans la « première liste des membres de leur profession notoirement compromis dans la collaboration avec l'ennemi » publiée dans les *Lettres françaises* le 30 septembre 1944¹¹.

¹ Jacques Body : *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004, p. 698-699 et p. 713 et Philippe Amaury : *De l'information et de la propagande d'État. Les deux premières expériences d'un ministère de l'information en France, l'apparition d'institutions politiques et administratives d'information et de propagande sous la III^e République en temps de crise (juillet 1939-juin 1940), leur renouvellement par le régime de Vichy (juillet 1940-août 1944)*, Paris : Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969, p. 467-468.

² AN, F⁴¹ 258 ; J. Body, *op. cit.*, p. 713 ; Robert Cardinne-Petit, *Les soirées du Continental : ce que j'ai vu à la censure (1939-1940)*, Paris, Jean-Renard, 1942, p. 41 ; Ph. Amaury (*op. cit.*, p. 468) parle d'officiers supérieurs.

³ AN, F⁴¹ 258.

⁴ Ph. Amaury, *op. cit.*, p. 468, J. Body, *op. cit.*, p. 713 et R. Cardinne-Petit, *op. cit.*, p. 41

⁵ Voir Laurent Broche : « Détours médiévaux dans le théâtre français de la Seconde Guerre mondiale : étude de quelques cas (Luchaire, Claudel, Guitry) », in Véronique Dominguez (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval, Contributions au XII^e colloque de la Société internationale du théâtre médiéval*, Lille, 2-7 juillet 2007, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, p. 142, en ligne : <https://books.openedition.org/pucl/668> ; page consultée le 22 décembre 2020, et sa source : Julien Luchaire, *Confession d'un Français moyen. II. 1914-1950*, Florence, Leo S. Olschki, 1965, p. 304

⁶ *Ibid.* et Ph. Amaury, *op. cit.*, p. 474 ; il est remplacé par René Johannet.

⁷ J. Luchaire, *op. cit.*

⁸ Sara Iglesias : « Les concerts franco-allemands du groupe Collaboration » in Myriam Chimènes et Yannick Simon (dir.) : *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard, 2013, p. 65.

⁹ *Sartre devant la presse d'Occupation. Le dossier critique des Mouches et Huis clos*, Ingrid Galster (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 444 et Pascal Ory : *Les collaborateurs, 1940-1945*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 128 notamment.

¹⁰ Georges Ricou : *Retour sur le passé*, Paris, Fernand Sorlot, 1942, respectivement p. 35, 6, 11 et 13, etc.

¹¹ Philippe Gumplowicz : « Musicographes réactionnaires des années 1930 », *Le Mouvement social*, n° 208, 2004, p. 120.

Si la lettre sur *Les Voyageurs* envoyée par Ricou est adressée à « Monsieur Dufour » au « Service central de la Censure » à Vichy, c'est Antoine-Marie Piétri qui acte la stratégie proposée par son censeur, vu l'enjeu stratégique et l'importance de l'auteur et du livre concernés. Piétri est, depuis la fin de 1940, chef des Services de presse et de Censure de la zone sud et assisté, dans sa tâche et pour la censure, par Jean Dufour, son sous-directeur et adjoint. À partir de janvier 1942 Piétri devient délégué général à la Presse en zone nord mais c'est comme chef des Services de Presse et de Censure qu'il est révoqué à la Libération¹.

In fine, ces lettres apportent donc bien un éclairage complémentaire sur le déroulement du processus de censure des *Voyageurs de l'impériale* pendant la Guerre et plus particulièrement sur le blocage qui suit l'autorisation allemande et qui n'est pas lié au contexte de 1942, contrairement à la supposition, faute de sources, de Michel Apel-Muller². Elles apportent également une illustration concrète supplémentaire, dans son cas, des relations entre Vichy et l'occupant, tout en réinscrivant l'ouvrage, par les passages signalés, dans les querelles franco-françaises du temps et dans son antagonisme avec les orientations idéologiques de Vichy. Toutefois, si elles précisent ces différents points, elles en laissent également bien d'autres en suspens, voire suscitent d'autres interrogations auxquelles il n'est pas possible de répondre en l'état, faute de documents : les causes et les logiques à l'origine de ce traitement singulier d'Aragon, par exemple, et sa représentativité³ ou encore, par ricochet, les causes et les logiques, les circonstances et les décisionnaires de la levée du blocage de la parution⁴, etc. Si l'on explique mieux avec ces documents les causes du différé de la parution du roman, si l'on est désormais en mesure de saisir les motivations et le jeu

¹ Ph. Amaury, *op. cit.*, p. 225-226 et 441. AN, F⁴¹ 258, notamment, entre autres documents, le bordereau d'envoi du 29 octobre 1941, adressé à « Monsieur Pietri – chef des Services de Presse et de Censure. Hôtel de la Paix » et l'arrêté de révocation en date du 28 octobre 1944 du ministre de l'information, avec effet au 1er septembre 1944.

² M. Apel-Muller, art. cité, p. 182.

³ Un effet de la relative largesse de la censure que Wolfgang Babilas repère dans sa lecture des textes de l'époque (« Aragon, poète de la Résistance », in *Études sur Louis Aragon*, Münster, Nodus Publikationen, 2002, vol. 1, p. 314-315) même si on peut en douter vu le profil du censeur comme du censuré et la teneur de la lettre ? Un souci de Vichy d'affirmer son droit de regard et de décision au-delà des décisions de l'occupant comme le signale Gisèle Sapiro (*op. cit.*, p. 49 et 52) à propos des *Beaux draps* de Céline, autorisé en zone occupée, interdit par Vichy ? Le dépouillement des cartons de la censure que nous avons réalisé dans le cadre d'un autre travail n'a rien révélé, ce qui ne veut pas dire que les documents n'existent pas et ne surgiront pas un jour au détour du travail d'un chercheur comme les documents présents. Notons cependant que Ph. Amaury tout en étant en mesure d'en restituer un nombre important signale que les consignes de censure étaient le plus souvent « verbales et orales » pour ce qui est de la presse (*op. cit.*, p. 523).

⁴ Ph. Amaury, *ibid.*

de Vichy à son égard, le dossier de la parution pendant l'Occupation des *Voyageurs de l'impériale* n'en demeure pas moins à ce stade toujours ouvert, notamment faute de travaux plus approfondis sur la censure à Vichy (et son travail « au quotidien »¹).

¹ Pour lesquels les travaux, à notre connaissance, manquent au-delà des précisions que peut apporter par exemple un Denis Peschanski dans « Une politique de la censure ? » publié dans le recueil dirigé par Jean-Pierre Rioux sur *La vie culturelle sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 1990.

Annexe : correspondances des passages signalés par Georges Ricou

Passage signalé	Pléiade, p.	Thèmes du passage	Censure
68-69 : Juifs et allemands	568	Portrait de Meyer ; antisémitisme latent et notations anti-allemandes	Oui
70 : Napoléon	570	Critique des guerres napoléoniennes	partielle
224 : chauvinisme et pacifisme	724	Critique par Blaise des anciens combattants de 1870 et de leur place dans la société ; défiance face à la guerre	Non puis très ponctuelle sur un autre sujet : l'Arménie
370 et suivantes	870 et sq.	Les deux chapitres inaugurant la deuxième partie du roman « Vingtième siècle » ; commentaire sur la Commune, les gouvernements, la situation sociale et l'Affaire Dreyfus ; bilan de la situation française au tournant du siècle. La trajectoire de Meyer dans la société française. Poids de l'antisémitisme	Oui
399 : Guillaume II – les allemands	901	Notations antiallemandes et anti-Guillaume II en lien notamment avec la crise d'Agadir	Oui
400 : Milieu juifs [sic]	902	Sur le caractère français ou non de Meyer, son « légitimisme » en la matière	Oui
401 : les juifs et la patrie	903	Les tensions internationales, le risque de guerre, l'affaire Caillaux, la vie politique et les choix du gouvernement.	Non
403 : Caillaux, le Congo les nationalistes	905		Non mais très légère reprise concernant l'Allemagne
522 et suiv. Poincaré [sic] et Alsace Lorraine	1028	Commentaires sur la vie politique française et ses coulisses, l'alliance russe, Poincaré, les relations avec l'Allemagne, etc.	Oui
533 : la guerre	1039	Erreur de Ricou ? le passage ne concerne pas la guerre	Non
559 : syndicalisme et C.G.T.	1065	La trajectoire syndicale d'Eugène, par rejet du compromis avec les patrons	Non
569 : Allemagne	1075	Descriptions d'officiers allemands peu flatteuses ; affaires économiques (et) internationales	Oui
597 : Viviani	1103-1104	Commentaire désobligeant sur Viviani	Non
606 : la guerre	1113	Les débuts compliqués de la guerre de 14	Non sauf le passage sur l'Allemagne et Guillaume II

Clermont-Ferrand, le 6 mars 1941

Monsieur DUFOUR
Service Central de la Censure
VICHY

Je vous envoie le livre de Louis Aragon intitulé : « LES VOYAGEURS DE L'IMPERIALE ». C'est un roman édité par Gallimard aux éditions de la Nouvelle Revue Française à Paris.

Bien qu'édité en zone occupée, ce livre est soumis à la censure de la zone libre parce qu'il est imprimé à St-Amand Montrond (zone libre) à l'imprimerie Bussière.

Au point de vue de la Censure il soulève deux questions :

1°) Son anti-conformisme général : peinture de l'hypocrisie et de l'égoïsme bourgeois ; goût pour les milieux douteux, de nombreux chapitres, qui sont parmi les meilleurs de l'ouvrage se passent dans une maison de filles des environs de la place de la République à Paris.

De ce point de vue, ce livre n'est pas plus violent que les œuvres précédentes du même auteur et sa valeur littéraire devrait suffire à le protéger contre une censure trop stricte.

2°) Une partie politique : le sujet se déroule de 1889 à 1914. L'auteur est donc amené à parler des querelles de cette période : affaire Dreyfus, anticléricalisme, syndicalisme et, enfin, de la lente tension qui a préparé la guerre de 1914.

Sans qu'il donne clairement son opinion, une certaine amertume de style, un ton aisément sarcastique, laissent suffisamment apparaître ses préférences.

Enfin à l'égard de l'Allemagne, ce livre écrit avant la défaite, n'avait évidemment rien à ménager.

Il paraît impossible de faire des coupures, qui devraient être trop nombreuses, étendues, et qui défigureraient le livre.

voir : Pages 68-69 : Juifs et allemands
70 : Napoléon
224 : chauvinisme et pacifisme

370 et suivantes
399 : Guillaume II – les allemands
400 : Milieu [sic] juifs
401 : les juifs et la patrie
403 : Caillaux, le Congo les nationalistes
522 et suiv. Poincaré et Alsace Lorraine [1]
533 : la guerre
559 : syndicalisme et C.G.T.
569 : Allemagne
597 : Viviani
606 : la guerre

Il paraît extrêmement difficile de laisser paraître ce livre tel qu'il est et de devenir responsable par un visa, des propos extrêmement libres et personnels de l'auteur, qui, à la veille de la guerre, était rédacteur en chef de "CE SOIR" et appartenait au parti communiste.

D'autre part le caractère littéraire de ce roman rend les coupures à peu près impossibles. Il me semble que la seule solution est de ne donner ni visa d'autorisation, ni visa de refus et de faire renvoyer les épreuves par l'imprimeur à l'éditeur en priant ce dernier d'obtenir lui-même un visa allemand. Étant entendu que ce premier visa allemand obtenu, la censure de la zone libre conservera tous ses droits pour autoriser ou non le tirage du volume. Nous n'aurons de cette façon aucune responsabilité vis-à-vis des autorités occupantes du fait de la publication du volume.

Me renvoyer le volume après décision

Le Chef du Service des Périodiques
Livres, Théâtres :
[signature de Georges Ricou]

¹ L'orthographe de Poincaré est fautive et le « et » rayé dans le texte.

Vichy

4 mai [1941]

LE CHEF DES SERVICES DE PRESSE ET DE CENSURE
à Monsieur RICOU, Clermont-Ferrand

En retour :

Livres de Louis Aragon, intitulé :

« LES VOYAGEURS DE L'IMPÉRIALE »

M. Piétri donne son
accord à la conclusion
de M. Ricou

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

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

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

LES RECHERCHES CROISÉES ARAGON / ELSA TRIOLET AUX PUS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Équipe de Recherche
Interdisciplinaire
Triolet / Aragon

