

Aragon Elsa Triolet

et les cultures étrangères

*Actes du Colloque
de Glasgow,
avril 1992*



*Presses Universitaires Franc-Comtoises
Collection Annales Littéraires*

Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères

Les œuvres d'Aragon et d'Elsa Triolet sont intimement liées à plusieurs cultures étrangères. Les romans de la jeune femme russe devenue l'écrivain français Elsa Triolet puisent aux sources des grands classiques russes, Gorki ou Maïakoski et, au moment de la seconde guerre mondiale, sont influencés par des émissions de la B.B.C. Aragon, obsédé par l'Espagne et son *romancero* à partir de 1936 fut un traducteur qui théorisa le rapport traduction/écriture. La réception de son œuvre dans l'Angleterre de la seconde guerre mondiale ou dans le Japon de l'Après-guerre connut des péripéties dues à l'hostilité de surréalistes exilés ou à son engagement politique. Dans les années quarante, l'humanisme de l'écrivain se fortifia d'un internationalisme prenant en compte le rôle des résistants de la M.O.I. L'ensemble des textes d'Aragon accorde une place essentielle à la langue et à la littérature russes, notamment à Pouchkine, et ses derniers romans révèlent l'importance décisive de l'inter-texte shakespearien.

Ouvrage coordonné par Corinne Grenouillet

Collection Annales Littéraires n° 682
Série Linguistique et Sémiotiques n° 34

Maquette couverture : Jef Bossard

Prix : 150 F.



ISBN 2.91332204-2
ISSN 0768-4479

Ce fichier numérique correspond au livre *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Coll. « Annales littéraires », 2000, 225 p.

Il figure ici dans une version pré-print avec un contenu identique à la version publiée. En raison d'un décalage dans la pagination, il convient de se référer à cette dernière pour toute citation.

Collection Annales Littéraires

*Aragon, Elsa Triolet
et les cultures étrangères*

Actes du Colloque de Glasgow, avril 1992

Sous la direction de Andrew Macanulty

Presses Universitaire Franc-Comtoises

*Aragon, Elsa Triolet et les
cultures étrangères*

Collection Annales Littéraires, 682

Linguistique et Sémiotiques vol. 34

30 rue Mégevand – 25030 Besançon Cedex

© Collection Annales Littéraires
2000

Diffusé par les Belles Lettres
95 bd Raspail– 75006 Paris

ISBN 2.913322.04.2
ISSN 0768-4479

Collection Annales Littéraires

***Aragon, Elsa Triolet
et les cultures étrangères***

Actes du Colloque de Glasgow, avril 1992

Sous la direction de Andrew Macanulty

Publication coordonnée par le Grelis (Groupe de recherches en linguistique,
informatique et sémiotiques), Université de Franche-Comté

Les œuvres d'Aragon et d'Elsa Triolet sont intimement liées à plusieurs cultures étrangères. Les romans de la jeune femme russe devenue l'écrivain français Elsa Triolet puisent aux sources des grands classiques russes, Gorki au Maïakoski et, au moment de la seconde guerre mondiale, sont influencées par des émissions de la BBC.

Aragon, obsédé par l'Espagne et son *romancero* à partir de 1936 fut un traducteur qui théorisa le rapport traduction/écriture.

La réception de son œuvre dans l'Angleterre de la seconde guerre mondiale ou dans le Japon de l'Après-guerre connut des péripéties dues à l'hostilité de surréalistes exilés ou à son engagement politique. Dans les années quarante, l'humanisme de l'écrivain se fortifia d'un internationalisme prenant en compte le rôle des résistants de la MOI. L'ensemble des textes d'Aragon accorde une place essentielle à la langue et à la littérature russe, notamment à Pouchkine, et ses derniers romans révèlent l'importance décisive de l'intertexte shakespearien.

Collection Annales Littéraires
Linguistique et Sémiotiques n° 34

pufc

Coordination :

Corinne Grenouillet

Les citations, in-texte ou hors-texte, viennent en *italique* ; les caractères romains y marquent les soulignés du texte d'origine ; les passages en PETITES CAPITALES sont soulignés par l'auteur de l'article.

Pour chaque œuvre citée, une note à la première occurrence précise l'édition de référence. Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

ORC : *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa TRIOLET et ARAGON, 42 volumes, Robert Laffont, 1964-1974.

L'OP 1 : ARAGON, *L'Œuvre poétique*, 15 volumes, Livre Club Diderot, 1974-1981.

L'OP 2 : ARAGON, *L'Œuvre poétique*, 7 volumes, Messidor, 1989.

RCAET 1, 2, 3, 4, 5 : volumes des Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, Annales Littéraires de l'Université de Besançon (n° 364, 1988 ; n° 399, 1989 ; n° 440, 1991 ; n° 472, 1992 ; n° 535, 1994).

FTA : Fonds Elsa Triolet/Aragon, Paris.

AVANT-PROPOS

Andrew MACANULTY

C'est lors de la formation du Groupe Britannique de Recherche sur Aragon et Elsa Triolet en mai 1989 à Glasgow, que Michel Apel-Muller a proposé l'idée de ce colloque qui s'est finalement réalisé au mois d'avril 1992 dans cette plus grande ville d'Écosse.

Ce colloque est le fruit d'une chaleureuse collaboration entre le Groupe Britannique et le Groupe de Recherche du CNRS sur nos deux auteurs, collaboration qui reflète le très grand intérêt qu'Aragon a toujours témoigné à l'égard de la culture anglaise. C'est Maryse Vassevière, dans sa communication sur l'intertexte shakespearien dans les œuvres de la dernière période, qui souligne ce rapport. À John Bennett de montrer la réception faite en Angleterre aux écrits d'Aragon pendant la deuxième guerre mondiale, réception compliquée par l'hostilité de certains surréalistes exilés envers l'ancien camarade de Breton. Allant dans l'autre sens, James Steel découvre par contre dans des émissions de la BBC des influences sur certains textes d'Aragon et d'Elsa Triolet de la même époque.

Si Aragon puisait des sources dans la culture d'outre-Manche, il exprime dans le titre de son article de 1936 «Ne rêvez plus qu'à l'Espagne» son obsession de ce pays de l'autre côté des Pyrénées. Olivier Barbarant et Pere Solà i Solé (chacun sous un angle différent) retrouvent les traces du magnifique héritage espagnol dans la création du poète.

Que la Russie soit une influence profonde sur l'œuvre d'Aragon n'étonne pas, et Léon Robel nous révèle l'apport considérable de Pouchkine, de Maïakovski, de Lermontov, de Pasternak et de bien d'autres représentants du pays d'Elsa à son art. Les premières œuvres d'Elsa Triolet doivent être lues en rapport avec les grands auteurs classiques russes mais aussi avec ceux qu'elle connaissait personnellement, tels que Gorki et Maïakovski. Marianne Delranc-Gaudric montre comment Elsa trouve son chemin vers l'écriture en français et comment elle garde l'accent de ses origines.

Aragon comme internationaliste était très conscient de la contribution à la lutte antifasciste faite par des résistants étrangers en France contre les Nazis. Alistair Blyth et William Kidd examinent la présentation du «Groupe Manouchian» à travers «L'affiche rouge».

Pour montrer que le message d'Aragon ne connaît pas de bornes, Sankichi Inada retrace les péripéties de l'influence du poète sur les milieux culturels du Japon d'après guerre en relation avec les circonstances historiques et politiques de cette époque.

Sur un plan plus général, Noël Martine considère l'attitude d'Aragon envers la traduction et essaie d'en dégager les fonctions dans sa poétique ; Michael Kelly explore le rôle de l'humanisme dans les écrits d'Aragon dans les années quarante.

Le texte de la communication d'Ales Pohorsky sur la fortune d'Aragon et d'Elsa Triolet dans la culture tchèque ne nous est pas parvenu.

En ce qui concerne l'organisation du colloque, nous voudrions remercier spécialement Mike Wetherill, président du Groupe Britannique, William Craw, Angus Kennedy et Noël Peacock. Nous devons également exprimer notre vive reconnaissance à l'Université de Glasgow, à la *British Academy* et au *Carnegie Trust for the Universities of Scotland* de leur aide généreuse.

QUELQUES REPÈRES DANS LE ROMANCERO ESPAGNOL D'ARAGON

Olivier BARBARANT

Splendide monstre, *Le Fou d'Elsa*, monument poétique aussi envoûtant pour le lecteur qu'effrayant pour le critique, fait d'un pays « à la fois mythique et bien réel¹ » une métaphore majeure, le « rivage² » – pour reprendre les termes d'Aragon – où vient se fondre et se redéfinir la totalité d'une expérience historique, affective et créatrice. À l'orée des *Entretiens avec Francis Crémieux*, contemporains de la sortie du livre, Aragon parle à propos de l'Andalousie, « d'une sorte de fascination » qui lui « viendrait d'assez loin³ », et il était en effet peu probable que le seul contexte de la rédaction – parmi lequel la guerre d'Algérie, que le texte combat à sa façon – ou une subite passion aient pu fournir soudain un espace à ce point investi d'enjeux qu'il pût rassembler toutes les données d'un véritable « testament philosophique⁴ ». S'il est hors de question de réduire la leçon du *Fou d'Elsa* à sa seule préhistoire dans la biographie et dans l'imaginaire de l'écrivain, si par ailleurs l'assimilation trop directe à l'Histoire de l'Espagne de la société de la *convivencia* andalouse n'est pas sans faire problème⁵, reste que la prédilection pour

1. *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 11.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 12.

4. *Ibid.*

5. Après une période de rejet – d'ailleurs dénoncé par Aragon – hors de l'historiographie officielle, qui ne voyait l'Espagne que dans le mythe épique de la Reconquête, la reconnaissance de la dette culturelle envers l'Islam – et envers le

Grenade avait en 1963 de quoi surprendre, et qu'il ne faudrait pas aujourd'hui s'éloigner à la hâte d'un nécessaire étonnement. Sous les possibilités offertes d'une figuration allégorique, le paysage de prédilection d'un écrivain semble d'abord fait de rencontres, d'identifications, de confusions – délibérées ou non – de certains "clichés" et de ce que l'expérience concrète peut apprendre, tissant les images, les héritages, les représentations culturelles, la biographie et l'invention : dans ce plan imaginaire de ce qu'*Henri Matisse*, roman appelle la Grande Songerie, peu importe alors que l'Andalousie ne soit pas toute l'Espagne, ou que la fidélité historique s'accompagne d'une broderie de fables qui forment un autre degré de vérité. Dans une œuvre aussi attentive aux jeux de miroirs et d'échos que celle d'Aragon, il importe en revanche, de comprendre pourquoi et comment se nattent les songes. L'image de l'Espagne au fil de l'œuvre et de la vie aide-t-elle à expliquer le vaste emblème d'une impossible Andalousie ?

À suivre la piste d'un "Personnage nommé l'Espagne", il nous semble par ailleurs pouvoir éclairer, à travers un exemple, le jeu incessant de reprises et de déplacements qui traverse l'œuvre aragonienne, et s'affirme en définitive comme l'une des caractéristiques de sa composition. Chaque lecteur a en effet à l'esprit une série de leitmotive, où les lieux sont particulièrement importants, qui font de Venise ou de Paris – parmi bien d'autres villes – à partir de séquences réitérées, de véritables espaces symboliques qui atteignent rapidement la force du mythe, sans pour autant se déréaliser. D'un passage parisien à la figure d'Elsa, c'est là une des spécificités – souvent mal comprise, parce qu'interprétée comme un simple excès de théâtralité qui dissimulerait la "Vérité" d'une vie – de l'écriture d'Aragon, et peut-être l'une des sources de sa création, que de s'emparer d'une "matière"⁶ et de s'y

judaïsme – doit en effet à son tour éviter le péril de la pure et simple annexion, pour laisser coexister les différences qui ont fait la chance de l'Andalousie du XV^e siècle. Qui plus est, le passage direct de l'Andalousie à l'Espagne ouvrirait à son tour la question de l'unité espagnole, dans une Nation forte de ses pluralités... Pour inévitable qu'il soit dans une réflexion historique, un tel débat ne doit cependant nous retenir, puisque l'Espagne d'une œuvre littéraire est aussi – peut-être même d'abord – une terre de songes, soumise sans trop de dommages à la logique agglutinante des rêves.

⁶. Il n'est pas impossible que joue dans ce vieux mot un reste de son sens médiéval, quand la "matière" de Bretagne fournissait par exemple le grain à moudre au roman naissant.

projeter jusqu'à s'en rendre indissociable. À travers le cas de l'Espagne, il nous plairait alors de tenter d'apercevoir comment une expérience s'enrobe de songes jusqu'à former le cristal d'une éclairante Utopie.

1. UN CORPUS DISSEMINÉ

Le fil de l'Espagne présente d'abord, à qui le suit dans l'œuvre, une série éclatée de quelques séquences régulièrement reprises. La chronologie de l'œuvre bouleverse celle de la biographie, puisque l'auteur ne reviendra que tardivement à son premier voyage de 1927 en Andalousie et à Madrid avec Nancy Cunard, de la même façon qu'il ne s'attardera que dans sa dernière période sur ses lectures enfantines, dont on peut aisément imaginer qu'elles ont participé à la construction d'une Espagne rêvée.

Aussi l'apparition d'une véritable "obsession" de l'Espagne se situe-t-elle entre 1936 et 1939, avec en arrière-fond la tragédie de la guerre civile et l'engagement infatigable d'Aragon aux côtés des Républicains. Textes de circonstances pour les Congrès, appels journalistiques et culturels – dont le fameux «Ne rêvez plus qu'à l'Espagne» publié dans *Europe* du 15 novembre 1936 – mais aussi tentatives de traductions et préfaces fourmillent de 1936 à 1939, jusqu'à la description du désastre, à la frontière pyrénéenne, où Elsa Triolet avait «perdu son cœur⁷» – et qu'Aragon dépeindra à l'ouverture des *Communistes* mêlant au roman les souvenirs de sa défense des réfugiés républicains et de ses articles de Perpignan pour *Ce soir* de février 1939. Les livres VII, VIII et IX de *L'OP* (tome III de la deuxième édition), formant un vaste bloc largement consacré à l'Espagne, rendent compte de cet engagement, qui dessine peu à peu un visage plus précis de l'Espagne. Aragon y dépasse la mythologie littéraire pour découvrir la culture vivante à travers Machado, Neruda et son ami Alberti, rencontré en URSS en 1934. L'Espagne aura donc dans cette période hérité de deux traits fondamentaux : celui d'une fraternité historique avec la France, puisqu'elle a dû, dans son combat contre le franquisme, la précéder dans la résistance militaire et intellectuelle, et celui d'un «chant» particulier,

⁷. Elsa Triolet, «J'ai perdu mon cœur au Boulou», *Regards*, n° 265, 9 février 1939, repris dans *L'OP* 2, t. 3, p. 927-934.

qu’Aragon voit profondément inscrit dans le peuple, et qu’il dit retrouver dans la poésie des années de guerre civile.

Il faut alors attendre 1956 pour voir surgir, dans *Le Roman inachevé*, la première allusion précise au voyage de 1927 dans « À chaque gare les buffles de cuir bouilli » :

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

*Le train s’en va comme un caniche
Sur le couchant drapeau de Catalogne*⁸

Mais le texte crypte considérablement l’épisode de la destruction de *La Défense de l’infini*, préférant au final un bond chronologique conduisant le voyage d’Espagne en pleine guerre civile, avec l’assassinat de Lorca : « *Le verre est par terre Un sang coule coule* » (*ibid.*, p. 132). Dans la troisième section de l’autobiographie poétique, l’Espagne occupera une place historiquement fondamentale (à l’ouverture des « Pages lacérées » consacrées aux années terribles) mais de nouveau sous le signe de la guerre civile, de quelques souvenirs (le dîner chez Rafael Alberti, le Congrès de Valence, la mort de Machado à Collioure, la « honte » de l’accueil des réfugiés républicains) impossible à dire « *en vers* » (*ibid.*, p. 201). Ces séquences se retrouvent par éclats fugitifs dans *Les Poètes* au « Prologue » : « *Machado dort à Collioure/Trois pas suffirent hors d’Espagne* » ; « *Étoile au ciel almoravide/Où Federico trouve asile*⁹ » puis dans « La halte de Collioure¹⁰ ». À cette date de 1959, seul le recueil *Elsa*, tant par sa référence à la poésie arabe (qui semble préfigurer le travail du *Fou d’Elsa*) que par une brève confession, qui n’est qu’un indice rétrospectivement, paraît évoquer une Espagne intérieure :

*Rien n’est changé si moi je passe
O parfum d’or des orangers
Mon Andalousie à voix basse*

⁸. *Le Roman inachevé*, Gallimard, 1956, p. 128, Collection Poésie.

⁹. *Les Poètes*, Gallimard, 1969, p. 10-11, Collection Poésie.

¹⁰. *Ibid.*, p. 109-111

*Un jour viendra rien n'est changé*¹¹

Le possessif est ici en effet un vague indice perceptible pour le lecteur du *Fou d'Elsa* mais dont on comprend qu'il ait pu passer inaperçu aux yeux des contemporains. Les strophes suivantes reprennent d'ailleurs le discours devenu archétypal, croisant le « *chant* » espagnol, la fraternité historique des peuples à la thématique politique :

*Il m'arrive parfois d'Espagne
Une musique de jasmin
Un jour viendra que l'homme gagne
Hier s'achève par demain [...]
Nous sommes frères de légendes
Par l'amour et par les héros
Et vienne le jour qui nous rende
La geste et le romancero*

sans oublier l'allusion à la figure semble-t-il majeure de la mort de Grenade :

*Elsa qui disait la ballade
Dans la neige où tu l'as choisie
Le sang d'Amboise ou de Grenade
Est également cramoisi*

Aussi l'œuvre obéit-elle ici à une loi générale de silence sur la période surréaliste, et il faut attendre 1964 pour voir apparaître une mention explicite du voyage de 1927 et de la destruction de *La Défense de l'infini* : jusqu'ici, l'Espagne qui compte est celle de l'Histoire davantage que celle de la légende intérieure, même si, en plein militantisme, Aragon n'oublie jamais la poésie, et il s'est attaché dès les débuts de son combat pour la République à découvrir le « *romance* » espagnol, construisant même à partir de la Pasionaria dans « Ne rêvez plus qu'à l'Espagne » une idole (comme toujours féminine) croisant pour Aragon comme pour la plupart de ses contemporains les valeurs liées au chant, à l'art en concordance avec ce qu'il appelait « *l'épinal sans aucun accent péjoratif*¹² » et au combat communiste. Mais cette attention portée

¹¹. Elsa, Gallimard, 1959, p. 105.

¹². « Bolivar (Jules Supervielle) », « Documents de fin d'année », *L'OP* 2, t. 3, p. 251.

dès 1936 au « *chant profond* », et l'incessant souci du croisement de l'Espagne à la France, quand l'Histoire faisait effectivement de chaque Nation le miroir de l'autre, laisse imaginer derrière les mobiles idéologiques une rencontre plus personnelle, alimentée par une lointaine rêverie sur laquelle Aragon n'aura de cesse, après la parution du *Fou d'Elsa*, de s'expliquer.

Sur ce point, l'analyse d'Édouard Ruiz est parfaitement pertinente, qui intègre la tardive rupture de silence de la part d'Aragon sur *La Défense de l'infini* à celle, plus générale, concernant tout le surréalisme, et la voit « *pour une bonne part déterminé[e] par les manifestations de la critique réductrice qui fleurit ici et là à propos du mouvement dada ou du surréalisme*¹³ ». Il prend en compte à juste titre le sentiment pour Aragon d'être parmi les derniers témoins de l'époque dans les années de disparition de ses anciens amis. Dans notre perspective, cependant, c'est un fait notable que l'explication sur l'autodafé, commencée en 1964, suit de peu la parution du *Fou d'Elsa* et s'intègre, comme on le verra dans *Le Mentir-vrai* notamment, à toute une série de retours sur l'Espagne, considérée cette fois comme un mythe personnel, une patrie intérieure du chant.

De 1964 à 1974 se dessine en effet pour notre thème un deuxième bloc, Aragon accumulant les demi-explications sur la destruction en Espagne de *La Défense de l'infini*, tandis que la vaste entreprise de relecture de sa propre vie dans les « Préfaces » des *ORC* et de *L'OP* le conduit à davantage s'expliquer sur les deux voyages de 1927 et de 1936. Il semble logique par ailleurs que la dernière période, particulièrement ancrée sur une diction de soi, s'attache à la romance, et réancrant le symbole de l'Espagne par delà la seule guerre civile, ouvre la voie à une explication sur la lointaine fascination. Loin de se contredire, les causes ici s'additionnent : mais le retour sur l'Espagne postérieur à la rédaction du *Fou d'Elsa*, après examen du corpus, ne saurait cependant relever de la seule reconstruction. D'une part, il nous semble que l'œuvre d'Aragon se dénude progressivement, et que les ultimes confidences ne sont pas seulement une nouvelle lecture ou accentuation de son œuvre, mais aussi une explication de soi plus directe que jamais ; de l'autre, toutes les bribes et traces que nous avons pu relever au fil des œuvres plaident pour une

¹³. « Une volonté de roman », introduction à *La Défense de l'infini*, Gallimard, 1986, p. 23.

lointaine songerie concernant l'Espagne, plus ou moins tue selon les périodes, et différemment formulée selon les nécessités historiques – en pleine guerre d'Espagne, si Aragon parvenait à dire par le biais sa "romance" personnelle, il est clair que les impératifs de l'actualité devaient à juste titre le conduire à la remiser en arrière-fond.

Cette brève histoire du personnage nommé l'Espagne nous permet donc d'affirmer l'importance de la question, puisque l'Espagne se trouve à une forme de croisée de l'action politique entamée dans les années 30 et du drame sentimental et esthétique des années 1927-1928 qui l'a précédée et qui l'explique peut-être en partie. Retrouvant Madrid en 1936, mais cette fois du côté des Républicains, dans l'élan collectif d'une défense de l'Humanité et non plus d'un vague Infini, Aragon ne pouvait pas ne pas relire sa propre histoire, pour donner raison à l'homme qu'il était devenu. Cette période où il ne fallait plus « *rêver qu'à l'Espagne* » se situe par ailleurs dans le moment de silence poétique d'avant la réinvention lyrique du *Crève-Cœur* : or, si les obligations militantes ont dû compter dans cet état de fait, mobilisant Aragon à l'excès, la difficulté de trouver sa voix a aussi sa part, qui place alors l'Espagne au beau milieu de tout un travail d'exploration poétique, faisant peut-être du virage de Neruda (passant de l'élégie au lyrisme poétique) ou des œuvres d'Alberti des conseillers, sinon des modèles, dans ce travail de rénovation d'un "folklore" national qui s'accomplira en 1939-1940. Lieu charnière par les hasards conjugués de la biographie et de l'Histoire du siècle, l'Espagne était aussi, indique le vieil Aragon, une terre intérieure depuis longtemps, un lieu de prédilection, ce qui nous permet peut-être d'expliquer, a posteriori, l'importance émotionnelle que pouvaient avoir les drames inscrits dans l'Espagne "réelle".

Par ailleurs, en mettant au jour un véritable vitrail brisé, une collection de fragments épars dans l'œuvre, ce repérage permet à nos yeux de répondre à certaines objections de méthode. En effet, si le choix d'un fil comme celui de l'Espagne pouvait paraître excessivement thématique, et par là arbitraire, la récurrence des motifs plaide pour une véritable mise en système. Loin de regrouper sous un critère plus ou moins pertinent des séquences disséminées – ce qui nous ferait verser au compte de l'Espagne la moindre allusion à une guitare... – nous voilà plutôt contraint de prendre en compte une série d'échos, de tapisseries faites de

motifs répétés, et d'en interroger le retour obstiné. Répétitif et clairement délimité, le corpus espagnol dans l'œuvre se désigne au lecteur, et paraît lui tendre sa question à force d'allusions, de confessions voilées, de semi-silences et d'éclairages successifs. Aussi peut-on parler d'un véritable "roman d'Espagne", qui viendra se verser dans le haut miroir du Fou.

Ainsi l'Espagne d'Aragon décline-t-elle trois motifs fondamentaux, qu'il nous faut à présent étudier pour tenter d'en saisir la cohérence : symbole de la défaite et de la souffrance, elle est aussi celui d'un « *chant profond* » qui en est sans doute la réponse. Mais en permettant de retrouver dans l'Histoire les moyens d'une rénovation de la romance (ainsi que le dit le poème « Santa Espina » dans *Le Crève-cœur*¹⁴), l'Espagne renouait d'abord avec un vieux rêve ou le sujet Aragon cryptait peut-être jusqu'à ses origines.

2. UNE ETRANGE AFFAIRE DE LIVRES

Citant dans le portique en prose cadencée du *Fou d'Elsa* le « *livre de prix* » reçu à l'École Saint-Pierre de Neuilly¹⁵, en concurrence avec « *une première fois* » au détour « *peut-être d'un livre d'enfants* », Aragon origine en effet très loin la rencontre avec Grenade, qui semble presque figurer l'un de ses premiers rêves d'ordre littéraire, alimentée par les livres. En dépit du désordre chronologique que nous avons déjà observé – et qui ne saurait faire passer cet épisode pour une simple reconstruction, justifiant après-coup dans la fable d'une lointaine rencontre l'intérêt pour la ville qui constitue le point de départ de l'immense fresque lyrique – peut-être n'est-il pas indifférent de noter cette part des livres en relisant l'histoire tragique de 1927, et la destruction du manuscrit de *La Défense de l'infini*. Dans une de ses nombreuses parenthèses, où paradoxalement les pistes les plus intéressantes se disent à demi-mot, Aragon note en effet, au détour de

¹⁴. « O Sainte Épine recommence / On t'écoutait debout jadis t'en souviens-tu / Qui saurait aujourd'hui rénover ta romance », *Le Crève-Cœur*, Gallimard, 1946, p. 32, Collection Poésie. Il est clair qu'Aragon, dans la traditionnelle fausse question de la rhétorique, se désigne ici comme "rénovateur", mettant donc ses pas dans les pas des poètes espagnols de la guerre civile – nous y reviendrons.

¹⁵. *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, 1964, p. 13.

L'OP : « Il reste que le (mon) roman détruit, à notre retour d'Andalousie (et cela si l'on songe plus tard au Fou d'Elsa, mérite un peu de rêver...) »¹⁶. S'il demeure peu disert sur ce qui a bien pu se passer entre l'Andalousie et Madrid, où le roman a été mis à feu, l'écrivain indique au moins qu'il considérerait les jeux d'échos de son "roman d'Espagne" comme importants, et semble dire que la constitution du monument à Grenade participe aussi d'une entreprise de rémunération de la douleur, défi personnel, permettant la création d'un immense "roman-poème" qui se substituerait à l'échec du projet de *La Défense de l'infini*. Par ailleurs, la parenthèse devrait conduire à une relecture précise des avatars du couple dans *Le Fou d'Elsa* où il se pourrait que la parenthèse « de la fausse Elsa » dissimule en partie une crise avec Nancy Cunard, ou que l'échec sentimental de Chateaubriand serve de miroir et d'écran à un récit autobiographique qui nous livrerait peut-être certaines clés de l'autodafé de Madrid.

D'autant que le jeu entretenu entre destruction et recréation, continue ici dans la passerelle entre le manuscrit détruit et le monument qui le dépasse, s'inscrit directement dans les descriptions des séjours espagnols. En effet, si *L'OP* dans ses nombreux commentaires reprend encore une fois (de façon toujours laconique et biaisée) le récit tronqué de la destruction du manuscrit surréaliste, les passages concernant le séjour madrilène de 1936 travaillent pour leur part à en constituer un étrange écho :

*Il m'y reste au début l'émerveillement de Barcelone, la grande lumière des soirs, l'enthousiasme, et comme au temps de paix je l'avais vu, en 1928, avec Nancy, ces nuits éclairées où on pouvait jusqu'au matin se faire raser, couper les cheveux chez les coiffeurs...*¹⁷

Le probable retour psychologique sur le premier voyage se voit ici donc confirmé, d'autant que les renvois de 1927 à 1936 semblent, dans le texte de 1974, s'accumuler : ainsi Aragon commente-t-il « l'ironie » (un peu amère, on peut le supposer) de sa visite au Palais du duc d'Albe, pour sauver les tapisseries des Gobelins abandonnées par le « chef de l'aviation franquiste » rencontré quelques années plus tôt en « 1927 ou

¹⁶. *L'OP* 2, t. 2, p. 128.

¹⁷. « Juillet-août », « L'année 1936 », *L'OP* 2, t. 3, p. 214.

1928», « au Zelli's avec Nancy Cunard » (*ibid.*, p. 218). L'hésitation sur les dates, qui circulent autour de celle de la destruction de *La Défense de l'infini*, semble ici la marque d'une possible réinvention ultérieure, Aragon ayant trop beau jeu d'opposer au prétendu révolté de la période surréaliste, en fait voisin de table d'une aristocratie bientôt franquiste, le défenseur de la culture et des hommes qu'il était devenu. Mais au plan symbolique où nous nous plaçons, il importe peu que la datation – voire l'événement lui-même – soit exacte. En revanche, il est frappant de constater que l'Aragon de 1974 insiste encore sur l'opposition de deux séjours, et mette en scène un antagonisme entre le saccageur des années 20 et le protecteur des œuvres de 1936. Visitée dans le désespoir, puis dans l'espoir du militantisme, Madrid devient ainsi un lieu où se manifeste la rupture personnelle d'Aragon, et où il peut à loisir lire et relire son évolution intellectuelle et morale.

Aussi le possible symbole va-t-il aussitôt se cristalliser en mythe, dans le texte de 1974 :

Il y avait pour moi quelque ironie à cette visite, parce que quelques années plus tôt, une nuit, au Zelli's, rue Blanche, avec Nancy Cunard (1927 ou 1928), nous avions été à la table des gens que Nancy connaissait, où il y avait une dame très belle, très majestueuse qui m'avait demandé de lui mettre un mot sur un exemplaire du Mouvement perpétuel. Je ne pouvais lui refuser, mais je n'avais pas entendu son nom quand on nous avait présenté. C'était la duchesse d'Albe. Et je me permettrai ici une anticipation. Plus tard, Tristan Tzara qui avait été à Madrid, je pense fin 1936, m'a montré un livre ramassé dans les cendres du palais du duc d'Albe, chef de l'aviation franquiste, et qui avait donné l'ordre de ne pas épargner même sa demeure. Tzara m'avait décrit la pièce dévastée, dont poussant la porte qui portait une bibliothèque à peu près détruite, avec un seul livre à peu près intact qu'il avait gardé avec lui. Et c'était ce Mouvement perpétuel. Je l'ai vu, mais Tristan n'a jamais voulu me le donner.

Vraie ou fausse, l'histoire apparaît comme une parfaite réplique, en miroir, de l'épisode de 1927 : au livre brûlé répond ici un livre sorti des « cendres » du même Madrid, à moins de dix ans de distance, sorte d'improbable réponse à la première mise à feu. Mais si les croisements sont frappants au point de laisser supposer une élaboration personnelle fort importante, que signifie cet écho ? Renvoyant d'une part à une obsession aragonienne – le livre exhumé de la terre ou de la guerre, que

l'on trouve aussi bien dans *Aurélien*¹⁸ que, chez Elsa Triolet, dans le *Crève-cœur* surgi du désastre atomique du *Cheval roux*¹⁹ – il pourrait condamner radicalement *Le Mouvement perpétuel*, et avec lui la période surréaliste, dont on voit bien que les prétendues révolutions esthétiques se font, objectivement, de bien faibles adversaires des fascistes. Mais le livre résiste cependant aux bombes lancées sur ordre du duc d'Albe jusque sur sa propre maison : serait-il dans ce cas à ranger du côté des œuvres à défendre, et de cette éclosion de chants comme miraculeuse qu'Aragon commente dans l'Espagne déchirée ? Enfin le duc d'Albe lui-même, acharné à détruire sa propre demeure madrilène, ne peut-il figurer un double, "au mal" bien évidemment, du jeune Aragon déchirant dans ce même Madrid quatre années de sa vie ? On le voit, le tissu des songes est fait de mailles enchevêtrées, dont il est loin d'être sûr qu'elles puissent se résoudre en une véritable cohérence. Aussi importe-t-il moins ici de s'acharner à imposer un sens univoque sur l'entrecroisement des possibles que l'esthétique du dernier Aragon a coutume de laisser entrevoir jusqu'au vertige que de constater une concrétion de l'imaginaire, par quoi l'Espagne, lieu d'une défaite d'écriture, semble restituer à Aragon son livre, de la même façon que *Le Fou d'Elsa* ramasse les cendres de *La Défense de l'infini* pour remettre l'épopée subjective sur ses pieds, proposant comme idéal non plus le déferlement de l'imaginaire égotiste, mais la constitution du "couple" et, à travers lui, de l'accomplissement de l'homme. Peut-être suffit-il donc de comprendre qu'à travers l'anecdote, Aragon désigne l'Espagne de la guerre civile comme le lieu qui lui a restitué son chant ?

3. LIEU DE RAVAGE, LIEU D'APPRENTISSAGE

En effet le roman des deux séjours espagnols s'établit dans un parfait renversement, qui métamorphose l'épisode douloureux de 1927 en une véritable leçon, apprise en 1936 du cœur même de la tragédie. Pour ce qui est des livres, l'ami Rafael Alberti oppose lui-même au

¹⁸. Voir à ce sujet Carine Trévisan, « Aspects de l'intertextualité dans *Aurélien* », *RCAET* 3, p. 183-205.

¹⁹. Si cet épisode a quelque véracité, peut-être faut-il y voir d'ailleurs la source du chapitre du *Cheval roux* ?

nihilisme rageur de l'incendiaire de Madrid la ténacité d'un espoir, quand il demande, ainsi qu'Aragon le raconte dans *Regards* du 2 février 1939, par un télégramme posté en pleine déroute républicaine d'«envoyer le plus tôt possible Karel Capek *L'Époque où nous vivons*²⁰». Cette image du poète refusant que le désastre puisse nier jusqu'à la force de l'esprit, et qui semble presque déjà se préparer à une résistance intellectuelle, en même temps qu'elle dit assez bien l'esprit de l'époque, où le combat contre le fascisme se faisait au nom de la défense de la culture, où la violence s'accompagnait (jusqu'à l'aveuglement peut-être, si l'on en croit les premiers chapitres de *La Mise à mort*) d'un gigantesque et fraternel espoir, donne un «*exemple de la solidarité internationale de l'esprit*²¹» qu'Aragon reprend à son compte, Karel Capek étant à l'époque l'emblème de la Tchécoslovaquie, et le sujet d'une vaste campagne pour le Prix Nobel. Or Aragon n'a cessé dans le texte de 1939 de remercier Alberti «*pour cet exemple et cet espoir*» (*ibid.*) qui bien avant le télégramme semble avoir été donné par tous les artistes espagnols : «*Des hommes aux mains pieuses tentaient de sauver l'héritage fabuleux de l'esprit espagnol*»; et la conservation d'un héritage n'est encore rien, comparée à l'invention d'un art en réponse à la tragédie qu'Aragon trouve chez Picasso :

*ces tableaux, si loin de la réalité de la guerre, seraient incompréhensibles sans la guerre d'Espagne, violente, épouvantable. Comme l'espoir naît du fond tragique du crime et du massacre, comme le ciel est plus beau quand on le regarde d'une prison*²².

Ici, l'écho du texte journalistique de 1939 au *Fou d'Elsa* est évident, si bien que le grand poème de 1963 peut apparaître, quand le Medjnoûn laisse déferler en lui un pur chant d'amour en pleine chute de Grenade, comme la réponse la plus tardive à la leçon de 1936.

Il en est d'autres en effet, beaucoup plus proches de la guerre civile : ainsi Aragon trouvera-t-il en 1940 les moyens d'une résurrection de son chant quand son propre pays sera à son tour submergé par le fascisme. Mais à suivre *L'OP* de compte-rendus en préfaces, on voit se dessiner

²⁰. « La ville lumière », *L'OP* 2, t. 3, p. 903.

²¹. *Ibid.*, p. 905.

²². *Ibid.*, p. 907.

très clairement les étapes d'un véritable apprentissage, Aragon trouvant dans les écrivains de langue espagnole davantage qu'un écho à ses propres préoccupations de constitution d'un art à la fois réaliste, socialiste et français. Sans doute ses rencontres s'inscrivent-elles au cœur d'un travail international beaucoup plus vaste, où de l'URSS à l'Espagne, Aragon, en partie contraint par le militantisme, s'est trouvé confronter sa problématique esthétique aux solutions nationales des écrivains qu'il n'avait cessé de rencontrer. Il semble cependant que l'Espagne, pour des raisons où se croisent les fraternités de langue, les simples amitiés et bien entendu cette rêverie personnelle et demi tue de l'écrivain, ait joué dans cette perspective un rôle particulièrement important : « *J'ai cherché ma voie entre les tombeaux et les chants de la profonde Espagne* », reconnaît en 1974 Aragon dans « Le chant²³ ». Il serait trop long ici de restituer les diverses étapes d'un apprentissage, que *L'OP* dans ses textes d'époque comme dans ses commentaires analyse d'ailleurs à la perfection. Contentons-nous de citer deux modèles, à savoir Alberti et Neruda, dont la traduction de *L'Espagne au cœur*, préfacée par Aragon, est clairement explicite :

*Le miracle est que Pablo Neruda, avec cette même voix égale, ce même tranquille langage, ait su faire retentir au-dessus de la guerre civile, du cœur de la guerre étrangère, ce langage à lui, si merveilleux et qui semblait fragile, ce langage qu'on a enfin reconnu avec surprise, comme le langage même de l'homme fait de chair et de sang*²⁴.

Comment ne pas reconnaître ici, inscrit en juillet 1938, le portrait même d'Aragon auteur du *Crève-Cœur* qui saura à son tour susciter la « surprise » d'un chant dont il faut suivre l'apprentissage au fil des années 30 pour comprendre qu'il ne relève pas du miracle ? Outre qu'il explique le jeu d'identification à Neruda, dont les « *chants se sont faits terriblement humains / À Madrid où [s]on cœur fut la dernière pierre* » – comme le dit plus tard « Le bouvreuil du Chili » (*Le Nouveau crève-cœur*, Poésie/Gallimard, p. 181) – à la lumière duquel il faudra lire aussi l'*Élégie à Pablo Neruda*, la formule désigne l'Espagne comme lieu d'une reconstruction, où apprendre à chanter juste dans la détresse. Le

²³. *L'OP* 2, t. 3, p. 350.

²⁴. *L'OP* 2, t. 3, p. 663.

jeu des métaphores et identifications renvoie ici à une pratique historique, Aragon ayant d'une part assisté à l'éclosion d'une poésie préfigurant celle de la Résistance dans la répétition générale de la deuxième guerre mondiale qu'était en bien des aspects la déchirure espagnole, de l'autre rencontré en Espagne une véritable culture "nationale" telle qu'il l'appelait de ses vœux en France : ainsi le « *chant profond* » de sa conférence du 11 avril 1936 se donne-t-il à lire comme la traduction du « *cante jondo* », « *profond souffle du peuple espagnol, ce même souffle qui s'élève aux jours de l'Octobre asturien, aux jours du Front populaire vainqueur*²⁵ ».

Ici se croisent donc rêve et réalité, entre la « *romance d'Espagne* » portée mais non avouée par le poète et la découverte au fil des années 30 d'une poésie alimentée d'une culture populaire, renouant avec la chanson, dont Aragon s'inspirera en France pour donner le jour aux poèmes de Résistance, qui mêlent ainsi dans *Le Crève-Cœur* la "romance" française et la cobla de Barcelone, en célébrant la *Santa Espina* que le poète avait escortée aux temps de la guerre civile.

Aussi l'Espagne, qui fournit le cadre d'une déchirure, fut-elle parmi les plus importants modèles étrangers à quoi Aragon alimenta son travail de construction poétique dans le silence militant des années 30. Le rêve et l'Histoire ici se réaccordent sur la terre des poètes assassinés, et l'Espagne de la chanson devient véritablement celle d'une renaissance, où Aragon puise pour le renouvellement de son chant, sans cesser de célébrer une « *fraternité* » de destin des peuples et des écritures qui finit par laisser soupçonner, sous le discours militant, la persistance d'une image identificatoire.

4. LE BERCEAU ESPAGNOL

Le Fou d'Elsa fera de l'Espagne le berceau de tous les chants. Mais pour saisir la profondeur affective et l'enjeu personnel de l'image de l'Espagne, il faut à présent quitter la biographie réelle et retrouver le mentir-vrai de l'enfance. Un an après la grande fresque consacrée à Grenade, la nouvelle du *Mentir-Vrai* cite en effet à son tour l'« *anthologie de Barrès pour prix de composition française en juillet de*

²⁵. « D'un chant profond, *L'OP* 2, t. 3, p. 663.

1909²⁶ », confirmant l'hypothèse d'une rêverie fort ancienne, au point d'être indémêlable de soi. Mais surtout, cette longue explication d'une enfance truquée laisse échapper (ou met en scène, plus justement) une forme de confiance que le travail d'égarement de son lecteur propre à Aragon ne doit pas nous inciter à prendre d'emblée pour argent comptant, qui place l'Espagne au cœur même d'une identité qu'on sait par le roman familial quelque peu malmenée. S'ennuyant à la longue avec son ami de vacances, l'enfant représentant du narrateur explique en effet : « *Alors, un jour, j'ai inventé de lui raconter une histoire, les mystères de mes origines. Qu'on disait que j'étais né à Madrid (en effet c'était ce qu'on me racontait), mais que moi, je croyais être né à Alger* » (*ibid.* p. 20).

Ainsi s'explique sans doute l'étrange insistance d'Aragon, pourtant fort avare de précisions dans cette affaire, au sujet de Madrid, presque systématiquement nommée dès qu'il est question de la destruction de *La Défense de l'infini*, tant dans *Les Incipit* : « *cette forêt pour moi seul jusqu'au Madrid gelé d'une fin d'automne, en 1927*²⁷ » que dans *L'OP* : « *l'histoire du manuscrit incendié à Madrid*²⁸ » ou auparavant dans la Préface des *ORC* au *Libertinage* : « *Mais l'ensemble de l'ouvrage, assez avancé, devait pour de tout autres considérations être détruit de mes mains à Madrid à la fin de 1927*²⁹ ». Si le nom de la ville revient en effet comme un refrain aveuglé et douloureux, c'est alors peut-être de désigner de façon diagonale la valeur symbolique de l'autodafé : accompli sur le lieu même d'une naissance mythique, il est le clair substitut d'un suicide – et le seul mot de “Madrid” semble alors recouvrir cette valeur. À nouveau, comme entre la résurrection du *Mouvement perpétuel* et la destruction de *La Défense de l'infini*, comme entre la mort de Lorca et le regain du chant chez Neruda puis Aragon, l'Espagne prend figure de mythe absolu des origines, qui possède l'ambivalence propre à toute mythologie, entre destruction et naissance.

Sans doute le récit menteur, qu'on peut imaginer inventé par les proches de l'enfant pour rendre compte de l'étrangeté de son nom, instauré

²⁶. *Le Mentir-Vrai*, Gallimard, 1980, p. 17, Collection Folio.

²⁷. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Réed. Champs Flammarion, 1981, p. 40.

²⁸. *L'OP* 2, t. 3, p. 131.

²⁹. « Avant-lire », *Le Libertinage*, Gallimard, 1924, p. 35, Collection L'Imaginaire.

à partir du séjour de son père comme ambassadeur à Madrid (« *Peut-être fait-il chercher dans ce “roman” espagnol de son père la source du nom d’Aragon ?* », s’interroge sur ce point Pierre Daix, pour ajouter aussitôt, « *En tout cas, Louis Andrieux ne demeurera en Espagne que le minimum du temps*³⁰ ») a-t-il porté ses fruits dans l’imaginaire, et l’on comprend ce que le croisement de cette origine inventée à des songeries littéraires peut produire dans la psyché. Articulée ainsi à la question torturante de sa propre définition comme sujet, l’Espagne n’est plus seulement dans ce cas un lieu de passage pour Aragon, dans lequel il aurait connu quelques drames : elle peut prendre figure de berceau, où, comme pour donner raison à la fable familiale, il viendra verser en 1963 la totalité de son expérience.

Mais dans l’hésitation entre deux villes, Alger choisie par l’enfant et Madrid à lui imposée, on voit encore plus précisément se dessiner *Le Fou d’Elsa* : quel espace pourrait en effet conjoindre les deux dimensions espagnoles et arabes, sinon la Grenade du XV^e siècle ? Daté de 1964 cependant, c’est-à-dire ultérieur à la somme poétique, le récit peut osciller entre l’explication du projet précédent (dans un détour Aragon avouerait les mobiles intérieurs de sa prédilection) et la reconstruction, presque trop belle pour y croire, d’une histoire enracinant a posteriori *Le Fou d’Elsa* dans les mensonges de l’enfance. À cet égard, sans se lancer dans la métaphysique de la signature qui se prend de nos jours quelquefois pour la dernière révolution de la critique, il demeure impossible de ne pas mentionner, dans l’imaginaire, l’impact probable de ce nom tombé sur l’enfant³¹, et qui l’associait à jamais au pays espagnol. En s’installant « *sur le rivage* » de l’Andalousie du XV^e siècle, comme il le dit à l’entrée des *Entretiens avec Francis Crémieux* (p. 11), Aragon se voyait donner un sens qui pourrait peut-être coiffer toute son œuvre, et expliquer le débordement intarissable de son écriture : il s’agit bien en effet, contre le vol des origines, d’« habiter son nom ».

³⁰. Pierre Daix, *Aragon : Une vie à changer*, Seuil, 1974, p. 54.

³¹. José Herrera Petere, dans l’enthousiasme de l’hommage, va jusqu’à dire dans « Voix d’Espagne », publié dans le numéro « Elsa Triolet et Aragon » d’*Europe* de février-mars 1967 : « *Louis Aragon/tu n’as pas choisi ton nom d’Aragon par hasard [...] /qui t’a fait choisir ce sonore nom/d’un plateau désolé de l’Espagne ?* » En fait de choix, la contrainte se posait un peu là...

Ainsi l'Espagne ne pouvait-elle être un simple espace pour Aragon, support peut-être pour quelques descriptions barrésiennes, mais d'emblée un "lieu", c'est-à-dire une portion du réel investie d'enjeux par quoi un écrivain tente à la fois de s'expliquer le monde et de s'y expliquer. Située par le hasard à certaines charnières de l'existence et de l'œuvre, impliquée dans l'échec du surréalisme comme dans la reconstruction d'une parole poétique, elle était toujours dans le même temps un territoire de projections symboliques plus ou moins occultées, et qui expliquent en partie certains enjeux affectifs que les textes aragoniens, avant la dernière période, ont tendance à voiler. Véritable miroir où Aragon détruit l'œuvre dont il n'arrive pas à enfanter sur les pas mêmes de son propre père, l'Espagne est le lieu symbolique d'un défi : celui d'abord de prêter sa voix au monde plutôt que de s'engloutir dans la subjectivité, celui surtout de reconstruire, dans un corps mythique, une « *parole de Grenade* » qui par son ampleur efface l'échec du premier texte, et dans un procès de métaphorisation généralisée paraisse comme l'édification, par soi-même, de son propre berceau – de son propre tombeau. Il nous semble ainsi avoir montré comment, pour disséminées qu'en soient les bribes, se constitue un véritable "romancero" du rapport d'Aragon à l'Espagne, où un perpétuel travail de renvois combine une élaboration de songes – c'est le sens que nous donnerions volontiers à la fameuse expression « *mémoire de diamant* » : non une précision de souvenirs, qu'on peut fort souvent prendre en défaut, mais un éclatement de la mémoire en facettes – un "roman" éclaté sur les œuvres et leurs commentaires où le moindre indice semble saturé de souvenirs et d'enjeux : où tout fait miroir à tout, dans ce suspens du temps qu'est l'émotion esthétique, et qui constituera aussi le dernier mot du Medjonoûn devant Grenade effondrée.

ARAGON ET L'ANGLETERRE PENDANT LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

John BENNETT
Université de Glasgow

Évacué de Dunkerque le 1^{er} juin 1940, Aragon a passé une nuit en Angleterre avant de retourner en France¹. Plus tard il a fait publier un compte-rendu – en anglais – de son évacuation sur le contre-torpilleur français *Flore*, et de l'accueil qu'on lui a fait à Plymouth, où des officiers britanniques ont dormi sur le plancher, laissant leurs lits à Aragon et à ses compagnons. Il a raconté comment il avait essayé – en vain – de persuader ces mêmes officiers qu'il existait en France « *une petite bande de traîtres, prêts à s'unir avec l'ennemi contre nos frères d'armes* »².

Aragon devait revenir en Angleterre peu avant la fin de la guerre, en mars 1945³. Bien avant cette date, lui, Vercors et Éluard, en tant qu'écrivains résistants, avaient gagné l'admiration d'une bonne partie de l'intelligentsia britannique, surtout de celle de la gauche. Deux éditions du *Crève-Cœur* et des *Yeux d'Elsa* avaient été publiées en Grande-Bretagne,

1. Voir Pierre Daix, *Aragon : une vie à changer*, Seuil, 1975, p. 308.

2. Aragon, « England, 1945 », *Tricolore*, 4, n° 3, mai 1945, p. 137. Texte anglais : « *a small set of traitors who were ready to unite with the enemy against our brothers in arms* ».

3. Voir « Notes and Comments », *Our Time* (ci-après *OT*), 4, n° 9, avril 1945, p. 3. D'après Édouard Ruiz dans « Repères chronologiques », *Europe*, n° 745, mai 1991, p. 140-141, le séjour à Londres est du 1^{er} au 10 mars.

ainsi que de nombreux poèmes, des nouvelles et des articles d'Aragon. La BBC avait retransmis certains de ses poèmes et, en mai 1942, avait diffusé sous l'anonymat sa description de l'exécution des otages de Châteaubriant⁴. Des critiques français en Grande-Bretagne, ainsi que leurs confrères britanniques, avaient commenté, analysé, salué ses poèmes, dans lesquels on avait cru voir le SOS de l'Europe, la garantie de la survivance de la France, et – avec l'œuvre d'autres poètes résistants – l'expression de l'âme même du pays. Un critique anglais avait même nommé Aragon « *le premier poète de guerre de l'Angleterre* ».

Mais Aragon et ses partisans avaient été aussi l'objet d'attaques féroces : de la part d'un groupe surréaliste qui prétendait avoir des liens internationaux ; de la part du journaliste, critique et romancier Arthur Koestler, et de la part de certains individus. On l'avait accusé de manquer de sincérité, de n'être patriote que par ambition ; on lui avait reproché ses habitudes sexuelles ; on avait cherché à dénigrer sa conduite à l'armée devant l'ennemi. On avait mis en question la qualité des poèmes de ses recueils de guerre qui n'offraient, selon un de ses critiques, qu'une « *habile technique lyrique de music-hall, mise indubitablement au service d'une politique hypocrite* »⁵. Deux critiques francophones devaient d'ailleurs pousser la diffamation jusqu'à accuser le poète de faire de la propagande anti-anglaise identique à celle de Pétain et Vichy : il est vrai qu'ils fondaient leur argument sur une interprétation tellement absurde et farfelue d'un poème d'Aragon qu'elle paraît n'avoir pu être conçue que pour nuire au poète en déroutant les lecteurs anglophones.

N'ayant pas le temps de m'occuper de toutes ces réactions favorables et défavorables à l'œuvre et à la personne d'Aragon, je propose de me concentrer ici surtout sur les attaques dont il a été la cible, ne donnant sur les articles approuvateurs que les renseignements qui servent à expliquer d'un côté la popularité d'Aragon et, de l'autre, le contenu et la nature des attaques elles-mêmes.

⁴. Voir *Les Voix de la liberté : ici Londres 1940-1944*, édition dirigée par Jean-Louis Crémieux-Brilhac, La Documentation française, 1975-76, tome 2, p. 118-119.

⁵. Texte anglais : « *a clever music-hall lyrics technique, unquestionably at (sic) the service of a double-faced policy* ». Voir ci-après la note 64 et le texte qui s'y rapporte.

Notons que ni gloire ni opprobre ne lui sont arrivés tout de suite. Bien que *Le Crève-Cœur* ait paru en France en avril 1941, ce n'est qu'en mars 1942 qu'on commence à en parler en Grande-Bretagne : à cette date la revue mensuelle *La France libre* – organe qui soutenait les Forces Françaises Libres – publie plusieurs des poèmes d'Aragon écrits pendant la drôle de guerre, en ajoutant d'ailleurs des signes de ponctuation et en donnant une appréciation très incomplète du recueil⁶. La traduction des « Interviews imaginaires » de Gide, publiée dans les numéros de mai et de juin de la revue littéraire *Horizon* a fait répandre un peu plus le nom d'Aragon, prôné par Gide, qui avait cité les neuf derniers vers de « Zone libre⁷ ». Fin juin, l'hebdomadaire conservateur *The Spectator*, se référant aux articles de *Horizon*, reproduit les cinq derniers vers de « Zone libre », sans nommer d'ailleurs le poète⁸. Mais c'est à la plume du journaliste et critique littéraire Raymond Mortimer qu'on doit la première étude relativement détaillée, bien renseignée et vraiment enthousiaste, publiée le 11 juillet 1942 dans *The New Statesman and Nation*, hebdomadaire socialiste⁹.

Les Yeux d'Elsa a été publié en Suisse à la mi-mars 1942, et bien que trois poèmes de ce recueil « par le grand poète Louis Aragon » – on taisait ses liens avec le communisme – aient paru dans le quotidien *France* (journal dont les rédacteurs étaient très réservés à l'égard de De Gaulle) au cours de l'été suivant¹⁰, c'est encore à Mortimer, dans *The New Statesman and Nation* du 5 septembre 1942, que nous devons la première appréciation importante du nouveau volume¹¹. Puis, au mois de

⁶. Voir Denise V. Ayme, « Poètes français d'aujourd'hui », *La France libre* (ci-après *FL*), 3, n° 17, mars 1942, p. 423-428.

⁷. André Gide, « Imaginary Interviews » (traduit par Peter Watson), *Horizon* (ci-après *H*), 4, n° 29, mai 1942, p. 316-330, et n° 30, juin 1942, p. 400-417. C'est *Le Figaro* qui avait fait paraître pour la première fois cette série d'articles, en novembre et décembre 1941.

⁸. Voir Harold Nicolson, « Marginal Comment », *Spectator*, 26 juin 1942, p. 601.

⁹. Voir Raymond Mortimer, « France Speaking », *New Statesman and Nation* (ci-après *NSN*), 11 juillet 1942, p. 26-27.

¹⁰. Aragon, « La nuit de Dunkerque », *France* (ci-après *F*), 27 juillet 1942, p. 2 ; « Plus belle que les larmes », *F*, 8 août 1942, p. 2 ; « Complainte pour l'orgue de la nouvelle Barbarie », *F*, 14 septembre 1942, p. 2. Crispin Geoghegan, dans son précieux *Louis Aragon, essai de bibliographie, I, Œuvres* (ci-après *LA-EB I*), Grant and Cutler, 1979, ne mentionne pas la publication dans *F* de ces trois poèmes.

¹¹. Raymond Mortimer, « Aragon Again », *NSN*, 5 septembre 1942, p. 162-163.

décembre, *La France libre* et *Horizon* ont fait publier *Le Crève-Cœur* en Grande-Bretagne, en une édition de 750 exemplaires¹². Cette édition avait une « Préface » par André Labarthe (lui aussi quelque peu hostile à De Gaulle) et une « Introduction » par Cyril Connolly, directeurs des deux revues : l'appréciation de Connolly retiendra plus longuement notre attention quand nous examinerons les attaques faites un peu plus tard contre Aragon et ses partisans. Pour le moment, notons que, selon Connolly, *Le Crève-Cœur* avait doté l'Angleterre de « son premier poète de guerre » et que, tout en étant le SOS personnel d'Aragon, « il se trouve être aussi le SOS de toute l'Europe »¹³.

Les premiers mois de 1943 ont vu paraître plusieurs études intéressantes où figurait notre poète. *Horizon*¹⁴, *La France libre*¹⁵, *The Listener*¹⁶, *The Times Literary Supplement*¹⁷, *The New Writing and Daylight*¹⁸ de John Lehmann, plusieurs autres revues, ont donné des articles consacrés, en partie au moins, à Aragon. Très souvent on cherchait à expliquer pourquoi Aragon connaissait tant de succès, tandis qu'aucun Britannique ne s'était attiré une réputation comparable comme poète de guerre. En juin 1943, au cours d'une conférence à Edimbourg, Connolly a fait savoir qu'on avait vendu « 3000 exemplaires des poèmes de guerre

¹². Voir C. Geoghegan, *LA-EB I*, p. 56, AL459.

¹³. Cyril Connolly, « Introduction to *Le Crève-Cœur* » (ci-après *C-C*), Éd. Horizon-France libre, 1942, p. IX et p. XI. Texte anglais : « *England has received its first war-poet [...] his SOS which happens to be the SOS of all Europe* ».

¹⁴. Voir John S. Spink, « The Strategic Retreat of the Left », *H*, 7, n° 37, janvier 1943, p. 11-20.

¹⁵. Voir L. C., « La revue *Fontaine* et les poètes français d'aujourd'hui », *FL*, 5, n° 28, février 1943, p. 313-317, et Stephen Spender, « La guerre et l'expérience poétique », *FL*, 5, n° 30, avril 1943, p. 434-438.

¹⁶. Voir Kathleen Raine, « French Humanism for the English », *The Listener*, 22 avril 1943, p. 479.

¹⁷. Voir [Charles Morgan], « Menander's Mirror: Poetry and Prejudice », *Times Literary Supplement*, 20 février 1943, p. 87-88.

¹⁸. Voir Raymond Mortimer, « French Writers and the War », *New Writing and Daylight* (revue dirigée par John Lehmann), juin 1943, p. 24-36. Plus tard cet article devait recevoir des éloges, non seulement de Nancy Cunard mais aussi de certains adversaires d'Aragon. Dans son texte Mortimer a reproduit en entier « Richard Cœur-de-Lion » (publication qui ne figure pas dans *LA-EB I*).

*d'Aragon en français*¹⁹». Ce qui explique, peut-être, la publication par *Horizon* et *La France libre* de leur édition des *Yeux d'Elsa*, en août 1943.

N'ayant pas le temps de vous parler de tous ces articles favorables à Aragon parus avant l'automne de 1943, je me borne à vous en signaler plus spécialement trois (vous allez bientôt comprendre pourquoi). Et d'abord celui de *La Marseillaise*, hebdomadaire très gaulliste, très hostile aux États-Unis, et au général Giraud, nouvellement installé au pouvoir à Alger sous la protection des Américains. Peu avant sa disparition au mois de juillet, cette feuille avait publié un article sur les révolutions poétiques en France, ces révolutions qui faisaient que «*Tous les vingt ans une nouvelle jeunesse a proclamé de nouvelles libertés et décrié d'anciennes règles*». Et parmi ces révolutionnaires littéraires – Aragon :

parmi ceux-là mêmes qu'a nourris une tradition révolutionnaire violente, parmi les représentants de la première école surréaliste, l'un des plus grands et des plus ardents, Louis Aragon, écrit ces purs alexandrins que l'on ne s'étonnerait de trouver ni chez Ronsard, ni chez Malherbe, ni chez Gautier.

Suivaient (avec trois fautes d'imprimerie) les troisième et quatrième vers des «*Lilas et les roses*²⁰ ».

Révolutionnaire poétique, oui ! Surréaliste ardent, oui ! Mais était-ce par pur hasard que l'hebdomadaire gaulliste taisait les affiliations communistes d'Aragon ? Ce n'est pas tout à fait impossible, le sujet de l'article étant surtout littéraire. On peut cependant avoir des doutes : pendant les années trente, et encore moins au beau milieu d'une guerre, séparerait-on jamais la politique de la littérature ? Et il y a plus !

19. Cyril Connolly, «*French and English Cultural Relations*», *H*, 7, n° 42, juin 1943, p. 382. Texte anglais : «*[Aragon's] war poems, in french, have just sold 3000 copies in this country*».

20. Jérôme Teste, «*Au service de la pensée : la libération poétique*», *La Marseillaise*, 25 avril 1943, p. 4. Le même numéro, à la même page, publie un article très intéressant sur la résistance des intellectuels français, «*L'intelligence au combat*» de Fernand Grenier. Bien que Grenier, député communiste, fût le représentant accrédité du PCF auprès de De Gaulle, la rédaction du journal tait ses liens communistes et ne le présente que comme «*Député de Saint-Denis*». Dans son texte pourtant, Grenier se désigne «*un ouvrier communiste*».

La Lettre de la France au combat, revue mensuelle publiée, en anglais, par le quartier général même de De Gaulle au n° 4 Carlton Gardens n'avait jusque-là fait aucune mention d'Aragon. Puis, au mois de septembre 1943, voilà que cette revue le salue comme « *peut-être le plus grand de tous les poètes de guerre* », et donne de longues citations tirées de ses deux recueils²¹.

Cette fois l'article n'était certainement pas d'ordre purement littéraire. Son auteur anonyme soulignait le côté « *voix de la Résistance* » et anti-collaborationniste des poètes mentionnés – Supervielle, Masson, Gabriel Audisio et Aragon. Mais à nouveau pas un seul mot du communisme de celui-ci. Que penser de cette omission à un moment où, cherchant des alliés contre le général Giraud et les Américains à Alger, le général De Gaulle paraissait se rapprocher des Forces Françaises de l'Intérieur, y compris les communistes ; où, d'ailleurs, Fernand Grenier était depuis plusieurs mois le représentant accrédité du Parti Communiste Français auprès du général ? N'est-il pas permis de voir chez l'auteur anonyme de l'article – ou bien chez ses maîtres – d'un côté la volonté de rendre un hommage généreux et sans doute sincère à un authentique poète résistant (geste qui ne pourrait que plaire au PCF et, partant, servir à le rallier derrière De Gaulle), et de l'autre, en taisant les convictions communistes d'Aragon, le désir de profiter de son nom et de sa réputation toujours croissante, de l'annexer en quelque sorte à la résistance gaulliste (aux yeux du public britannique du moins) sans que les communistes en retirent trop de publicité, en profitent à leur tour ? Il n'y aurait rien d'étonnant à cela d'ailleurs : les témoignages complémentaires de Grenier lui-même et de Jacques Soustelle, commissaire à l'Information du « Gouvernement en exil » ne font que trop voir les divisions, les rivalités et les soupçons mutuels qui existaient à l'époque entre gaullistes et communistes²².

Certes le contraste est frappant entre la nature de la publicité accordée à Aragon dans cette revue gaulliste et celle qu'il recevait vers

²¹. « Out of the Depths... Renaissance of Lyric Poetry in France », *La Lettre de la France au combat*, 3, n° 8, septembre 1943, p. 15. Texte anglais : « *perhaps the greatest of all war poets* ».

²². Voir Jacques Soustelle, *Envers et contre tout : de Londres à Alger*, Robert Laffont, 1947, p. 310-311 ; et Fernand Grenier, *C'était ainsi* (souvenirs), Éditions sociales, 1959, « Mission à Londres », et surtout p. 151-152.

la même époque dans *France*, ce quotidien dont Jacques Soustelle qualifiait les principaux collaborateurs de « *vieux républicains... chez qui le "vieux" l'emporte sur tout le reste* », « *d'hommes de gauche* », et avec une nuance d'ironie, de « *patriotes* ». « *Un militaire, selon eux* », ajoutait-il, « *ne pouvait être qu'un "réactionnaire" et De Gaulle ne leur inspira que méfiance...*²³ ». Or, Jérôme Jenatton, dans *France* du 22 juin 1943 fait un long article élogieux sur *Les Beaux Quartiers* d'Aragon, où il parle sans ambages de la « *conviction marxiste* » du romancier, du « *lyrisme du romancier communiste* », de son intention évidente de « *soutenir le mouvement vers l'unité ouvrière qui devint le Front Populaire* », de « *son marxisme [qui] se fond avec le vrai patriotisme*²⁴ ». Bref, Jenatton semble tout aussi préoccupé d'étaler le communisme d'Aragon que les deux publications gaullistes le sont de le passer sous silence.

Ajoutons que Jenatton a fait dans ce même article une comparaison, en tous points favorable à Aragon, entre *Les Beaux Quartiers* et *La Chute de Paris* d'Ilya Ehrenbourg, roman qui avait valu à l'auteur soviétique le Prix Staline en 1942 et dont une traduction anglaise venait de paraître. Nous verrons par la suite que ce rapprochement ne passera pas inaperçu de ceux qui en veulent à Aragon.

Car c'est vers la fin de cet été de 1943, au moment précis où la popularité et la réputation du poète résistant paraissaient être à leur apogée, que les attaques ont commencé. La première venait d'un prétendu surréaliste, agacé sans doute ainsi que d'autres membres plus importants du mouvement – nous allons bientôt le voir –, par le mélange d'éloges pour Aragon et d'une certaine hostilité à l'égard du surréalisme que l'on trouvait depuis peu chez certains des critiques dont j'ai fait mention. C'en avait été le cas, par exemple, chez les poètes Kathleen Raine, dans *The Listener* et Stephen Spender qui, dans *La France libre* même, avait qualifié le surréalisme de « *l'une des armes les plus faibles qu'on ait jamais brandies en faveur de la révolution ou de l'imagination*²⁵ ».

Quoi qu'il en soit, dans un recueil d'essais publié à la fin de l'été par Peter Bayliss et le pacifiste et anarchiste Alex Comfort, un nommé Toni

²³. Soustelle, p. 48-49.

²⁴. Jérôme Jenatton, « *Les Beaux Quartiers* de Louis Aragon », *F*, 22 juin 1943, p. 2.

²⁵. Spender, « La guerre et l'expérience poétique », *FL*, 5, n° 30, avril 1943, p. 436.

del Renzio s'est attaqué à Aragon en se laissant aller à des personnalités des plus blessantes. Prétendant parler au nom du « *groupe surréaliste* », del Renzio insistait sur l'importance pour les surréalistes de « *l'activité collective* ». Pour lui, les problèmes que connaissait le mouvement provenaient en grande partie de l'incapacité de certains individus de « *s'accorder avec la réalité inconsciente du groupe* ». Or, une partie fondamentale de cette réalité inconsciente, selon del Renzio, était l'élément sexuel qui comprenait surtout, aux yeux des surréalistes, prétendait-il, « *la tendance monogamique* » – la tendance « *la plus révolutionnaire* » selon Engels. C'est là qu'Aragon entre dans la partie :

Il est clair au cas d'Aragon, que son attitude sexuelle – je ne dis rien de sa misérable pratique – était incompatible avec l'attitude monogamique du groupe... il est d'ailleurs absolument à prévoir que nos intellectuels s'extasient sur les poèmes récents d'Aragon, sexuellement et politiquement son attitude s'accordant avec la leur.

Ensuite, et à brûle-pourpoint, une accusation toute différente : « *Nous tenons à faire savoir au lecteur qu'Aragon vient de signer un manifeste avec Déat*²⁶ ».

L'intervention de del Renzio, si farfelue qu'elle paraisse, a eu au moins un résultat important – celui de faire entrer dans le débat l'hebdomadaire *Tribune*, organe de la gauche travailliste, qui jusque-là n'avait rien publié sur la résistance littéraire française. Le 29 octobre, dans cette revue, le jeune poète et romancier, Arthur Calder Marshall, a répondu vertement à del Renzio, en lui reprochant ses calomnies contre des écrivains qui « *[étaient restés] en patriotes, dans leur pays occupé* ». Le manifeste de Déat, a-t-il ajouté, « *a été signé non par Aragon, mais par Arago*²⁷ ».

²⁶. Toni del Renzio, « The Light that will Cease to Fail », *New Road 1943*, rédacteurs en chef : A. Comfort et P. Bayliss, 1943, Grey Walls Press, p.182-183. Texte anglais : « *It is clear, in the case of Aragon, that his sexual attitude, to say nothing of his miserable practice, was incompatible with the monogamous attitude of the group... it is only to be expected that our intellectuals should rave over the recent poems of Aragon. His attitude sexually and politically was in accord with theirs. We should like to inform the reader that Aragon has just signed a manifesto with Déat* ».

²⁷. Arthur Calder Marshall, « Books : New Road, Old Country », *Tribune* (ci-après *T*), 29 octobre 1943, p. 15. Texte anglais : « *men... remaining behind as patriots in*

Aragon devait être bientôt la cible d'un critique d'une tout autre importance – et cela dans *Tribune* même. Car le 26 novembre (1943) cette revue a fait paraître un article cinglant par le Hongrois Arthur Koestler, journaliste, romancier et essayiste très connu des deux côtés de la Manche. Ancien communiste écœuré et désabusé par les “épurations” de Staline, quelque peu aigri sans aucun doute par ses expériences dans le camp de concentration du Vernet en France, Koestler s'en prenait non seulement au communiste Aragon mais aussi à Gide, à Vercors et à ce qui, à ses yeux, était la francophilie béate de l'intelligentsia anglaise²⁸.

Son article, « Literary idolatry », devait être réimprimé à Londres en 1945, sous le titre de « The French'flu » dans son livre *The Yogi and the Commissar*. Il se retrouvera aussi, mais portant le titre « Le catarrhe français », dans toutes les éditions en langue française de *Le Yogi et le commissaire* qui vont paraître à Paris à partir de 1946.

Koestler a commencé par une condamnation générale des « *administrateurs de la vie littéraire anglaise* », coupables selon lui d'une adulation béate à l'égard de tout ce qui était français, et surtout de la littérature française. Cette attitude, alléguait-il, faisait que « *dès qu'une ligne de poésie ou de prose française* » leur tombait sous les yeux, des gens habituellement prudents et sceptiques perdaient l'usage de leur facultés critiques. D'où les éloges décernés à trois œuvres sorties récemment de France et « *accueillies comme des révélations littéraires* » – « Les interviews imaginaires » de Gide, *Le Silence de la mer* de Vercors, et *Le Crève-Cœur*²⁹.

La critique d'Aragon lui-même s'ouvrait par une longue citation, présentée moqueusement et ironiquement, puisée dans le récit où Connolly, dans l'« Introduction » de son édition du *Crève-Cœur*, avait décrit sa première rencontre avec Aragon et les surréalistes à la foire de Neuilly, la participation du poète à l'expédition surréaliste aux Îles Marquises, sa

their country after it has been overrun... Déat's manifesto was signed not by Aragon, but by Arago ».

²⁸. Arthur Koestler, « Literary Idolatry », *T*, 26 novembre 1943, p. 12-13. Les citations en français que je puise dans le texte sont tirées de la première édition française du *Yogi et le commissaire* (ci-après *YC*), Éditions Charlot, 1946, dont la traduction française est de Dominique Aury et Jeanne Terracini.

²⁹. *YC*, p. 31-32. Texte anglais : « *The people who administer literature in this country... a line of French poetry or prose... celebrated as literary revelations* », *T*, 26 novembre 1943, p. 12.

rupture avec le surréalisme sur le terrain politique et son ralliement « *au Parti Communiste, plus impersonnel* ». Ensuite Koestler s'en prenait à la description d'Aragon dans cette même « Introduction » comme « *un héros et un martyr de la gauche* ». « *La carrière communiste d'Aragon est plutôt dans la tradition surréaliste* » écrivait-il. Pendant que Malraux organisait l'escadrille internationale de l'Aviation Républicaine et que Cornford et Ralph Fox mouraient sur le front, Aragon parcourait « *le front espagnol dans un camion à haut-parleur, en récitant des poèmes aux miliciens...* ». Pour Koestler, donc « *c'était [sic] eux les héros et les martyrs et non pas les gens du type d'Aragon* ». Entré à l'armée française, poursuivait Koestler, « *[Aragon] ne fut pas affecté à un poste particulièrement dangereux* » (ainsi que l'avaient prétendu Connolly et Mortimer) « *mais a servi comme officier dans le corps médical, – où sans aucun doute il fit son devoir comme beaucoup d'autres*³⁰ ».

³⁰ YC, p. 33-35. Texte anglais, T, p. 13: « [joined] the more impersonal Communist Party... a hero and martyr of the Left... Aragon's career as a Communist was rather in the surrealist tradition... He toured the Spanish Front in a loudspeaker-van dispensing poetry to the militiamen... they were the heroes and martyrs and not the Aragon-type... he was not placed "on [sic] a post of particular danger", but served as a junior officer in the Medical Corps – where he doubtless did his duty as many others did ».

On notera que, dans cette dernière phrase, les traducteurs français ont remplacé le mot « *doubtless* » – quelque peu ironique dans ce contexte – par « *sans aucun doute* » – formule moins équivoque qui indique qu'en 1946 Koestler était plus prêt à reconnaître le courage d'Aragon. Toujours un peu à contre-cœur, pourtant. Voir la note qu'il met en bas de la page 35 de l'édition française :

(1) N. B. 1946. – Il est certain que plus tard, dans la résistance, Aragon a fait son devoir comme beaucoup d'autres. Il serait stupide de reprocher à Aragon de n'avoir pas été pendant la guerre torturé ou fusillé par la Gestapo, mais il est également stupide d'essayer de rendre sensationnels des actes qui ne furent que l'accomplissement d'un devoir, imposé à notre époque à des milliers d'anonymes, et c'est ce qu'ont fait les admirateurs anglais d'Aragon, et c'est contre eux que je m'élève.

Voir aussi la note (1) en bas de la page 31 de l'édition de 1946 :

(1) Cet essai a été publié pour la première fois dans Tribune, en novembre 1943, sous le titre The French Flu. On m'a avisé qu'il vaudrait mieux ne pas le comprendre dans l'édition française de mon livre. Mais en l'espèce la diplomatie équivaut à la lâcheté. En outre l'article est dirigé bien moins contre les livres dont je fais la critique qu'il ne l'est contre le brouhaha insensé soulevé à leur propos par une certaine faction de critiques anglais.

Ensuite le verdict : « *La lutte de la Gauche n'est pas une opérette et je trouve assez écœurants ces travestissements en héros d'opérette, ne serait-ce que par respect pour nos morts*³¹ ».

Ce qui nous frappe surtout dans ces observations de Koestler, c'est qu'il refuse toute estime, toute considération, à un homme qui avait non seulement participé activement à la lutte contre l'envahisseur, mais qui depuis, par son œuvre et par ses activités d'organisateur de la résistance littéraire avait continué la lutte, sur les lieux mêmes, contre l'occupant et contre le gouvernement de Vichy, tenu pour collaborateur par les gaulistes. Rappelons aussi que si, même en 1943, on ne savait pas encore tout sur le rôle d'Aragon résistant, on savait certainement qu'il avait été décoré dans deux guerres. On explique difficilement, ce me semble, la caractérisation de cet Aragon-là comme « *un héros d'opérette* » autrement que par une réaction d'anti-communisme instinctive et irréfléchie – ou volontaire.

L'auteur du *Zéro et l'infini* a fait aussi des observations hostiles et, disons-le, peu exactes, sur les innovations techniques suggérées dans « La rime en 1940 ». Selon Koestler, « *le retour [d'Aragon] à une poésie rimée* » était liée, pour lui (Aragon) « *d'une manière plutôt surréaliste, à la défaite de la France* ». Il en était de même du désir du poète d'introduire dans la poésie française « *le langage de la TSF ou celui des géométries non-euclidiennes...* » : « *Les révélations d'Aragon* », prétendait Koestler, « *ont toujours eu dix ans de retard ; il a découvert le Communisme pendant les épurations de Moscou et le lyrisme des géométries non-euclidiennes pendant la défaite française*³² ». Je ne dis rien sur la date de la conversion d'Aragon au communisme, mais l'autre revendication de Koestler comporte une grosse erreur : « La rime en 1940 », écrite pendant la drôle de guerre a été publié en avril 1940, bien

³¹. YC, p. 35. Texte anglais : « *the struggle of the Left is no operette [sic], and the dressing-up of operette-heroes [sic] ... makes one feel very nasty indeed, if for no other reason out [sic] of respect for our dead* ». T, p. 12.

³². YC, p. 35. Texte anglais (T, p. 12-13) : « *... the return from rhymeless to rhymed poetry, which in some surrealist way, is linked for him with the French defeat... the language of the radio or that of the non-Euclidian geometries... Aragon's revelations were always a decade too late : he discovered Communism during the Moscow purges and the lyricism of the non-Euclidian geometries during the French defeat* ».

avant la défaite³³. Son seul lien avec cette catastrophe est que bien auparavant elle indiquait l'existence dans la société française de certains éléments – « *des ennemis de la liberté, des museleurs de la pensée* »³⁴ – qui avaient pu contribuer à cette défaite même et, entre parenthèses, à l'incarcération de Koestler lui-même dans le camp de concentration du Vernet³⁵. Mais de cela Koestler n'a rien dit. Avait-il tout simplement manqué à voir la date de publication de « La rime en 1940 » (elle était pourtant clairement indiquée dans l'édition anglaise) ou voulait-il à tout prix se moquer d'Aragon et induire en erreur ses lecteurs ?

Koestler s'est exprimé avec le même mépris sur une autre "découverte" d'Aragon – la suppression de la ponctuation – « *ce qui fait que ses phrases se fondent en un seul bloc, comme des chocolats qui se ramollissent dans la poche* ». Il a rejeté de même les efforts du poète pour assouplir la rime française en employant « *ce qu'on appelle en termes techniques "les rimes imparfaites"* ». Selon Koestler, c'était là « *faire d'une insuffisance une philosophie* ».

Après quelques exemples de ces « *rimes nouvelles* » – exemples qui « *font dresser les cheveux* » – Koestler a donné une citation tirée de « La rime en 1940 » pour faire voir ce qu'il appelait, moqueusement, « *l'habituelle modestie* »³⁶ d'Aragon :

*Je cesse avec celui-ci mes exemples, certain d'avoir montré la voie aux chercheurs d'équations poétiques nouvelles, et déjà assuré de ce hochement de tête qui accueillera au printemps 1941 de semblables considérations...*³⁷.

³³. Voir Aragon, « Bibliographie », C-C, p. 52 : « La rime en 1940 a paru le 20 avril 1940, aux Armées, dans la revue Poètes Casqués 40 ». Voir aussi C. Geoghegan, LA-EB I, tome I, p. 52, AP420.

³⁴. Aragon, C-C, p. 49.

³⁵. Voir A. Koestler, *Scum of the Earth* (en français, *La Lie de la terre*), Eland, 1991, préface p. 9. La 1^{ère} édition était de 1941, sans la préface.

³⁶. YC, p. 36. Texte anglais (T, p. 13) : « *which makes his sentences all melt into one lump like chocolates gone soft in your pocket... what are technically called "imperfect rhymes"... (they never tried) to convert a shortcoming into a philosophy... new rhymes... which makes [sic] one's hair bristle... his usual modesty* ».

³⁷. YC, p. 36. (T, p. 13.) Texte traduit en anglais par Koestler du français du C-C, p. 49 (la date de 1941 est une erreur, qui se trouve déjà dans C-C) : « *I shall now stop with [sic] my examples, convinced of having shown the way to all seekers of new poetic equations, and already anticipating those acquiescent nods, by which, in the spring of 1941, similar considerations will be received* ».

Ici, préoccupé, peut-être même aveuglé par ce qu'il croit – ou fait semblant de croire – être la suffisance, l'autosatisfaction d'Aragon, Koestler, d'ordinaire le plus perspicace des observateurs, passe complètement sous silence les allusions politiques que cachent les phrases suivantes du poète. On s'étonne de ce silence. Car elles sont d'une importance capitale, ces phrases où Aragon faisait voir qu'en s'en prenant aux adversaires de la réforme du vers, aux éplucheurs de rimes, il visait vraiment – par la bouche d'Alfred de Musset – les pouvoirs français établis de la période de la drôle de guerre, « *des ennemis de la liberté [...] des museurs de la pensée* » – les mêmes qui avaient emprisonné Koestler. C'était là livrer la clef du tract, et de toute la littérature de contrebande qui allait suivre « *au service de l'inexprimable* ». D'ailleurs pour qu'il n'y ait pas de doute possible, Aragon a cité l'exemple de Hugo, que « *les batailles livrées dans le champ de pommes de terre des mots* » menaient droit à la résistance politique du « *rocher surhumain de Guernesey* »³⁸.

Est-il vraiment possible que Koestler, le plus fin des journalistes, et qui savait d'ailleurs très bien le français, n'ait pas compris la vraie signification de ces mots d'Aragon ? N'est-il pas bien plus probable qu'il ait choisi de les passer sous silence pour ne pas remettre en question la validité du tableau simpliste et dépréciateur d'Aragon qu'il venait d'esquisser ?

Le jugement d'ensemble qui clôt l'article de Koestler témoigne de la même ignorance – ou de la même hostilité – à l'égard des buts politiques du poète, du même mépris pour ses qualités littéraires. Pour des francophiles coupés du continent depuis quatre ans, prétendait Koestler, les poèmes d'Aragon, écrits en français, « *fondent dans la bouche comme un rahat-loukum* ». Privé « *du bénéfice de ces réflexes provoqués par la nostalgie* », on l'aurait probablement jugé

excellent homme de métier, dans la plus petite des mares l'une des plus grosses grenouilles, et il s'entendrait dire que "s'il réussissait à s'affranchir de son maniérisme, de ses acrobaties faciles, de ses images tantôt abstraites, et tantôt mièvres, etc. (ici petite tape sur l'épaule), il pourrait devenir un jour un très bon poète". Mais appeler Le Crêve Cœur [sic] comme on l'a fait

³⁸. CC, p. 49-50.

le “SOS de l’Europe”, est une insulte à l’Europe et un blasphème envers les morts³⁹.

La correspondance publiée dans les pages de *Tribune* indique que les réactions de ses lecteurs ont été plutôt favorables à Aragon : le 31 décembre 1943, la romancière Naomi Mitchison suggérait que si Koestler trouvait Aragon « *trop arrogant* », il pourrait lire *L’Honneur des poètes*, « *qui n’avait rien à voir avec les gars de Horizon*⁴⁰... ». Mais elle pensait aussi qu’Aragon méritait d’être lu – « *non pour ses vues politiques mais pour ses qualités poétiques* »⁴¹. Pierre Montal, auteur et journaliste français, qui écrivait souvent dans le quotidien *France* – journal indépendant et, nous l’avons vu, plutôt de gauche et quelque peu anti-gaulliste – a reproché à Koestler d’avoir passé sous silence les qualités des écrivains qu’il avait pris pour cibles : « *Vous faites outrage à notre sentiment du fair-play* ». Selon Montal, le crime d’Aragon – son « *Communisme !* » – ne diminuait nullement l’appréciation qu’il méritait comme « *l’un des meilleurs poètes vivants* »⁴².

Répondant à ces critiques dans ce même numéro de *Tribune*, Koestler a passé sous silence ces reproches de Montal, et sa brève réponse à Mitchison était peu convaincante : « *J’accepte qu’il faut lire Crève-Cœur [sic] pour sa “poésie” et non pas comme “œuvre politique” : il s’ensuit que l’appeler “le SOS de l’Europe” est un blasphème ; c.q.f.d.* »⁴³.

³⁹. YC, p. 37. Texte anglais (T, p. 13): « [they] melt in one’s mouth like Turkish Delight... Stripped of these nostalgia reflexes... a competent craftsman, one among the larger frogs of the smaller puddles, who “on condition that he succeeded in ridding himself of his mannerisms, facile stunts, his sometimes abstract, sometimes maudlin imagery, and so on, might (pat on the shoulder) one day become a very good poet”. But to call Crève-Cœur [sic] “the SOS of all Europe”, as has been done, is an insult to Europe and a blasphemy of the dead ».

⁴⁰. « Correspondence », T, 31 décembre 1943, p. 13. Texte anglais : « *too arrogant... nothing to do with the Horizon boys* ».

⁴¹. « Correspondence », T, p. 13-14. Texte anglais : « *... worth reading... not as politics but as poetry* ».

⁴². Texte anglais : « *Our sense of fairness is outraged... Communism!... one of the best of living poets* ». « Correspondence », T, p. 13.

⁴³. T, p. 14. Texte anglais : « *I agree that Crève-Cœur [sic] should be read as “poetry” not as “politics”; whence follows that to call it “the SOS of Europe” is a blasphemy ; q.e.d....* ».

Toujours dans le même numéro de *Tribune*, del Renzio reprochait à Calder Marshall « *son misérable effort pour étouffer toute critique d'Aragon sous le prétexte que celui-ci est patriote* ». Il n'est guère étonnant que, pour se justifier, le critique ait cité quelques-unes des condamnations violentes du patriotisme prononcées par Aragon lui-même pendant sa période surréaliste : del Renzio prétendait, d'ailleurs, viser moins Aragon lui-même que « *l'état d'aveuglement et les préjugés hideux de ceux qui défendent les misérables vers qu'Aragon écrit ces jours-ci* ». Car, affirmait-il, derrière « *le droit divin du patriotisme* »⁴⁴ se cachaient la haine raciale et la réaction.

D'autres contributions et des lettres de lecteurs qui soutenaient directement ou indirectement Aragon ont paru dans *Tribune* en janvier 1944⁴⁵, mais à partir du 28 de ce mois le directeur de la revue a refusé d'accepter toute autre communication sur ce sujet.

Le débat continuait pourtant ailleurs, quoique, d'abord au moins, sur un ton moins fougueux. Je vous signale une nouvelle étude intéressante de Stephen Spender sur « La crise des symboles » dans *La France libre* de janvier⁴⁶, ainsi que deux articles par le critique littéraire Hubert Nicholson et le poète australien John Manifold, dans la revue très gauchiste *Our Time*⁴⁷. Ces trois études ont fait ressortir encore plus une tendance que j'ai déjà signalée : c'est-à-dire, d'un côté des éloges d'Aragon – « *certainement le plus grand poète et le technicien poétique le plus habile de nos jours* »⁴⁸ – et, de l'autre, la condamnation du surréalisme. Ainsi, pour Spender, le surréalisme (de même que des mouvements tels que le symbolisme, l'imagisme et la poésie pure) paraissait être « *un art*

⁴⁴. T, p. 14. Texte anglais : « ... *the pathetic attempt to place Aragon beyond criticism because he is a patriot... the blindness and hideous prejudice of those who defend his present miserable verse... the divine right of patriotism* ».

⁴⁵. Voir Norman Swallow, « The Dangers of Modern Criticism », T, 7 janvier 1944, p. 17-18 ; voir aussi « Correspondence », T, 28 janvier 1944, p. 14, et « Correspondence », T, 11 février 1944, p. 14.

⁴⁶. Spender, « La crise des symboles », FL, 7, n° 39, janvier 1944, p. 206-210, article publié plus tard en anglais sous le titre, « The Crisis of Symbols », *Penguin New Writing*, 19, octobre-décembre 1944, p. 129-135.

⁴⁷. Voir Hubert Nicholson, « Flapdoodle, Red Philistines and Modern Poetry », OT, 3, n° 6, janvier 1944, p. 13-14 ; et John Manifold, « In Defence of Rhyme », OT, 3, n° 7, février 1944, p. 19-20.

⁴⁸. Manifold, p. 20.

épuisé parce que sans racines dans la vie⁴⁹», tandis que « les poèmes patriotiques d'Aragon » comme la poésie religieuse d'Eliot signalaient, si ce n'était que momentanément, « une renaissance du symbolisme traditionnel dans un contexte entièrement nouveau⁵⁰ ».

On comprend facilement que ce mélange d'éloges pour Aragon, renégat du surréalisme, et d'hostilité à l'égard du surréalisme même ne soit guère au gré des séides de ce mouvement. La suite devait bientôt le prouver. En février 1944 *Horizon* annonçait la publication d'un petit volume par l'ancien dadaïste devenu surréaliste, le poète belge E. L. T. Mesens⁵¹. Intitulé *Troisième front, suivi de pièces détachées*, l'ouvrage (en une édition de 500 exemplaires numérotés) comprenait surtout des poèmes en français, avec des traductions en anglais par Mesens et le surréaliste anglais Roland Penrose. À la page 20 se trouvait ce morceau, daté de « Londres 14 juillet 1943 » :

LE REVERS DE SES MEDAILLES
OU DEUX MOTS
AU "CAMARADE" ARAGON

*JADIS et naguère...
Triste petit vieillard de nadis et jaguère

Tu aimais les audaces
Et les évolutions par bonds
Qui mènent à la célébrité
Mais voilà que la bouse te remonte au cerveau

Sois tranquille*

⁴⁹. Stephen Spender, « La crise des symboles », p. 208.

⁵⁰. *Ibid.*, p. 210.

⁵¹. Voir *H*, 9, n° 50, février 1944, p. 145. Édouard Léon Théodore Mesens (1903-1971). Avec Magritte, Mesens fut l'un des chefs du premier groupe surréaliste belge. Venu à Londres en 1936, il y travailla pour le mouvement de la Libre Belgique (voir *La Marseillaise* [Alger], 22 janvier 1944). Pour J. H. Matthews, historien du surréalisme, Mesens est, avec Péret, l'un des représentants les plus importants, bien que trop négligés, de ce mouvement. Pour Matthews, Mesens exprime l'essence du surréalisme, son intransigeance. C'est là, certainement, un trait saillant de son attaque sur Aragon. À consulter : J-M Culot, *Bibliographie des écrivains français de Belgique, 1881-1960*, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1972, Bruxelles, tome IV, p. 230-233 (E. L. T. Mesens) ; J. H. Matthews, *An Anthology of French Surrealist Poetry*, University of London Press Ltd., 1966, p. 13-15, 18-21, 132-136, 186-187.

L'heure de la récompense approche
Tu seras décoré par la France de Pétain
Ou par celle de Gigaulle
Et tu seras académicien
Docteur ès Rimes et fauteuil roulant
*Tu seras chanté par Lebrun*⁵²
 Ou bien imposé par Marty⁵³
 Tu seras déclaré d'utilité publique
 Comme tous les bons endroits
 Tu seras fêté à Hambourg
 Au cours du même banquet qu'Ilya Ehrenbourg⁵⁴
 Tu seras le Gustave Hervé⁵⁵ de « Ce Soir »

⁵². Albert Lebrun (1871-1950), Président de la III^e République, 1932-1940. Il se retira en 1940 quand Pétain fit abolir cette fonction et devint lui-même chef de l'État français. Jacques Soustelle (*op. cit.*, p. 23), commissaire à l'Information du gouvernement provisoire à Londres dira plus tard de Lebrun, en décrivant l'état de chaos où était plongé le gouvernement français, évacué à Bordeaux en juin 1940 : « *La peur, la bassesse montaient d'heure en heure comme une marée de boue. Il eût fallu un chef d'État qui pût emporter avec lui les sceaux et fonder outre-mer le gouvernement de la résistance ; Albert Lebrun hésita, céda aux sommations menaçantes de Laval et de sa clique. Du reste, la Constitution ne lui laissait ni pouvoir ni goût du pouvoir* ».

Les mots « *chanté par Lebrun* » ne sont peut-être pas, d'ailleurs, – et si “surréaliste” que puisse paraître l'association – sans rappeler le poète mineur Lebrun-Écouchard (1729-1807), dit Lebrun-Pindare. Cette référence non plus ne flatterait guère Aragon.

⁵³. André Marty (1886-1956), ingénieur mécanicien de la marine qui joua un rôle majeur en amenant la mutinerie en 1919 de plusieurs équipages de la flotte française envoyée en Mer Noire contre la Russie bolchevique. Arrêté et condamné aux travaux forcés à cause de son action, il fut amnistié en 1923. Membre du parti communiste, il fut député de 1924 à 1932, et, à nouveau, à partir de 1936. Il fut pour beaucoup dans la création des Brigades Internationales pendant la guerre civile espagnole.

Son nom venait d'être rappelé à l'attention des exilés français de Londres par la nouvelle que : « *Le parti communiste britannique vient de publier une brochure... intitulée "L'heure de la France a sonné" et signée par André Marty, député communiste du XIII^e arrondissement de Paris...* ». Dans cette brochure, Marty soutenait une politique qui était évidemment celle d'Aragon, et en principe, celle de De Gaulle : « *l'union immédiate et granitique des Français contre l'ennemi commun...* » Cf. « Une brochure du Parti Communiste », *F*, 8 février 1943, p. 2.

⁵⁴. Ilya Ehrenbourg (1891-1967), journaliste et romancier russe qui avait vécu longtemps en France. Connu en Grande-Bretagne surtout, peut-être, pour son roman *The Fall of Paris*, qui lui avait valu le Prix Staline en 1942. Voir ci-dessus, p. 203.

Ou de n'importe quel autre soir sauf du grand

Ô ! Déroulède⁵⁶ des faubourgs.

À la 25^e page du volume, parmi les *Pièces détachées* on trouvait aussi une référence à « *La Rime en 1940* par Philippe Pétain », dont la vraie signification ne devait être révélée que plus tard.

Vous allez me demander l'explication de certaines allusions dans cette élucubration (voir les notes 52-56). Bien comprises celles-ci montrent encore plus clairement, si besoin en était, à quel point ce "poème" est insultant pour Aragon. Pour le moment il est évident que, aux yeux de Mesens, le patriotisme et les activités de poète résistant d'Aragon n'étaient ni spontanés ni sincères, que le poète ne s'y était adonné que pour se faire une réputation, pour s'attirer la célébrité, pour gagner l'approbation – et des récompenses – soit de Pétain, soit de De Gaulle, soit des partis communistes français ou russe.

⁵⁵. Gustave Hervé (1871-1944), professeur d'université qui dut démissionner en 1901 pour avoir publié des articles anti-militaristes dans la presse. Plus tard il fonda le journal socialiste *La Guerre sociale* mais, à la déclaration de la guerre (1914), fut un de ces socialistes pacifistes qui se transformèrent du jour au lendemain en ultra-patriotes belliqueux. Il quitta le parti socialiste en 1916 et soutint le ministère Clemenceau. (Cf. *Larousse du XX^e siècle* et D. W. Brogan, *The French Nation from Napoléon to Pétain*, Cassell, 1989, p. 241).

Il est évident qu'en rapprochant Hervé, journaliste, anti-militariste, transfuge du socialisme devenu ultra-patriotique, d'Aragon, journaliste, ancien anti-militariste devenu poète résistant et patriote, Mesens cherche à accentuer l'insincérité et l'opportunisme de celui-ci.

⁵⁶. Paul Déroulède (1846-1914), poète, auteur dramatique et homme politique ultranationaliste. Fondateur et président de la Ligue des Patriotes, boulangiste, il a publié en 1872 les *Chants du soldat*, poésies inspirées par l'idée de la Revanche, et, en 1895, une pièce de théâtre, *Messire du Guesclin*. En 1899, il fut banni de France par la Haute Cour, déclaré coupable d'avoir conspiré contre la sécurité de l'État (voir *Nouveau Larousse universel*).

La comparaison avec Déroulède hantera longtemps Aragon. Voir plus loin le passage dans mon texte qui introduit la note 82. Dans ce contexte, et pour un surréaliste, le nom *Déroulède* peut-il offrir d'autres associations d'idées, moins directes toutefois ? Celle de "rouler" dans le sens de "duper" ou "d'errer sans s'arrêter" ; celle de "dérouler", signifiant "étaler sous le regard" ; peut-être même celle de "dégringolade" avec le sens de "décadence", "ruine".

Autre hypothèse et des plus intéressantes, celle de Léon Robel, dont l'oreille fine perçoit dans le dernier vers du "poème" de Mesens un écho (voulu) de la chanson populaire *L'Hirondelle du faubourg*. Cette "hirondelle", rappelons-le, est une pauvre prostituée agonisante, reconnue sur son lit de mort pour la fille naturelle du médecin qui la soigne. — Toutes ces associations possibles sont évidemment peu flatteuses pour Aragon.

Mesens n'avait pas encore vidé son carquois. La décision du directeur de *Tribune* de ne rien publier de plus sur la poésie française avait empêché la parution dans cette revue d'une contribution surréaliste, laquelle (sous prétexte de mettre de l'ordre dans la confusion qu'avaient provoquée à l'égard de la littérature française des articles, lettres et commentaires publiés récemment dans *Tribune*) n'était guère – nous allons le voir – qu'une nouvelle attaque, des plus virulentes, contre Aragon. Le rejet de leur manuscrit par *Tribune* a provoqué une lettre de protestation indignée, publiée dans *Tribune* du 3 mars 1944 et signée par Mesens lui-même, par Jacques Brunius, Roland Penrose et Patrick Waldberg, qui prétendaient représenter les mouvements surréalistes de la Belgique, la France, la Grande-Bretagne et des États-Unis respectivement.

Tribune refusait toujours de leur ouvrir ses colonnes, et bien décidés à ne pas se laisser réduire au silence, Mesens et Brunius⁵⁷ – journaliste et membre de l'équipe française de la BBC – ont pris la résolution de publier eux-mêmes l'article en question. Datées de « *Londres mars 1944* » ses quatre pages virulentes⁵⁸ devaient être qualifiées par Nancy Cunard de « *révoltant tract... attaque délirante et des plus saugrenues contre Aragon et le patriotisme...* »⁵⁹.

Le ton en était établi par le titre *Idolatry and Confusion* – écho de la « *Literary Idolatry* » de Koestler – et par la première épigraphe : « *Le patriotisme est le dernier refuge du scélérat (Dr Johnson)* ». Les co-auteurs ont commencé par s'en prendre, mais assez poliment, à Koestler lui-même. Tout en lui reconnaissant des qualités certaines – dont surtout son

⁵⁷. J-B Brunius travaillait à la section française de la BBC où « [il] se plaisait à manifester dans ses "Courriers de France" une sorte de gauchisme anarchisant » (J-L Crémieux-Brilhac, *op. cit.*, tome I, p. XXIII). Voix très connue dès 1940 de ceux qui écoutaient *Les Voix de la liberté*, Brunius fit sa dernière émission de Londres le 10 août 1944 (Crémieux-Brilhac, tome V, p. 153-154).

⁵⁸. E. L. T. Mesens et J-B Brunius, *Idolatry and Confusion* (ci-après *IC*), The London Gallery Editions, 1944.

⁵⁹. Nancy Cunard, « En guise de préface », p. VII, *Poèmes à la France*, Seghers, Paris, 1946-7. Ce qui est curieux, c'est que Brunius se fût acquis la reconnaissance de Nancy en revoyant les traductions en français faites par celle-ci de certains poèmes de son anthologie, publiée d'abord par *La France libre* à Londres en septembre 1944 : « *Je l'en remercie, beaucoup même. Par contre, je ne le remercie nullement d'avoir publié avec Mésens [sic] le révoltant tract... « Idolatry and Confusion », ... paru peu de temps après que Brunius m'eût aidé [sic]. Pourquoi m'aida-t-il ?* ».

«non-conformisme à l'égard des conventions littéraires et politiques courantes» – ils ont regretté que son article n'ait pas été rédigé par un Français, car «quelque connaissance de la France que possède Koestler, seul un écrivain de formation et d'expression françaises pouvait jeter beaucoup de lumière sur ce sujet...⁶⁰».

En ce qui concerne d'autres écrivains les deux polémistes ont eu bien moins d'égards. Selon eux, tous les articles et toutes les lettres de lecteurs suscités en Angleterre par la littérature française de l'Occupation et de la Résistance (qu'ils qualifiaient de «certains textes français ayant un intérêt plus ou moins éphémère») se distinguaient par «l'ignorance... la confusion et la destruction, grâce à la sentimentalité, de tout respect des vraies valeurs⁶¹». Pour bien désigner cette dernière caractéristique, ils acceptaient volontiers l'expression de «catarrhe français» créée par Koestler. Ayant énuméré cinq textes français publiés depuis 1940 (dont trois d'André Breton), des textes qu'ils jugeaient être d'une importance majeure, Mesens et Brunius ont regretté que pas un seul n'en eût eu le moindre retentissement en Angleterre. Au contraire, on ne nous avait parlé que de «poèmes d'actualité écrits par le fantôme de Jean Aicard, qui signe Aragon, [et] de Silence de la Mer [sic], autour duquel on n' a fait tant de bruit que pour mieux en cacher l'affligeante vacuité⁶²».

Autre exemple à leurs yeux de la destruction des valeurs : l'intervention de Naomi Mitchison. Tout en rejetant ses éloges de *L'Honneur des poètes*, sous prétexte que la propagande de guerre n'avait rien à voir avec la poésie, Mesens et Brunius condamnaient également la suggestion de la romancière qu'on lise Aragon pour sa poésie plutôt que pour sa politique : «La "poésie" d'Aragon», écrivaient-ils, «est une habile

⁶⁰. IC, p. 1. Texte anglais : «Patriotism is the last refuge of a scoundrel (D^r Johnson) ... free from the current political and literary conventionalities... Whatever may be Koestler's knowledge of France none but a writer, French in expression and formation, could throw much light on this subject».

⁶¹. IC, p. 1. Texte anglais : «...certain French texts of a more or less temporary interest... ignorance, ...confusion and the obliteration by sentimentality of all sense of values».

⁶². IC, p. 1. Texte anglais : «of topical poems written by the ghost of Jean Aicard who signs Aragon : of Silence de la Mer [sic]... about which there has been such a commotion only to conceal its distressing emptiness».

Jean François Victor Aicard (1848-1921), romancier quelque peu anodin, auteur dramatique, poète délicat et familial : élu à l'Académie française en 1909.

*technique lyrique de music-hall, mise incontestablement au service d'une politique à double jeu*⁶³ ».

Brunius et Mesens ont d'ailleurs cherché à dénigrer même la valeur de propagande de l'œuvre d'Aragon et de Vercors. « *Koestler avait parfaitement raison de dire que le poète anglais qui oserait employer les mots "ma patrie", "mon âme", etc., se couvrirait de ridicule aux yeux des mêmes intellectuels qui s'extasient sur Le Crève-Cœur ou sur une nouvelle sans importance telle que Silence de la Mer [sic]* ». En Grande-Bretagne, « *pincer trop fort la corde de lyre du patriotisme* », c'était faire une grave erreur, de sorte que si « *Aragon était Anglais on ne lui accorderait probablement pas « la moindre estime comme poète-propagandiste...*⁶⁴ ».

Malgré les traits qu'ils décochaient à d'autres écrivains, Aragon était évidemment la cible principale des deux surréalistes. Tout leur servait à tourner en ridicule son nom. Ainsi, si Breton ou Bernanos avaient exercé peu d'influence en Angleterre depuis 1940, c'est qu'ils avaient eu, selon nos deux polémistes, « *la bonne chance de s'échapper de la forteresse européenne. Rien n'excite l'intelligentsia comme le spectacle de l'écrivain dans une cage... Si l'on exhibait Aragon au Zoo [de Londres], quelle foule on verrait y affluer* ». Ou encore, tout en reconnaissant que l'œuvre récente de Malraux avait attiré peu d'attention en Angleterre, bien que cet écrivain fût toujours « *dans la cage* », ils ont su se servir de son nom pour ridiculiser Aragon d'une autre manière, en notant que, jugés objectivement, les ouvrages de Malraux « *valent beaucoup mieux que "J'ai sept ans et j'apprends l'Histoire de France" mis en vers par Aragon*⁶⁵ ».

⁶³. IC, p. 2. Texte anglais : « *Aragon's poetry is a clever music-hall lyrics technique, unquestionably at the service of a double-faced policy* ».

⁶⁴. IC, p. 2. Texte anglais : « *...Koestler was perfectly right in saying that the English poet who dared to use the words "my fatherland", "my soul", etc., would cover himself in ridicule in the eyes of the same intellectuals who go into ecstasies over Le Crève-Cœur or an unimportant story like Silence de la Mer [sic]... to pluck too hard at the string of patriotism... if Aragon were English he would probably be unable to command the smallest consideration as a propaganda poet...* »

⁶⁵. IC, p. 2. Texte anglais : « *...the good fortune to escape from the European fortress. The curiosity of the intelligentsia is excited by the writer in a cage... if Aragon was [sic] on view at the Zoo what crowds we should see... objectively his works are worth far more than "J'ai sept ans et j'apprends l'Histoire de France" versified by Aragon* ».

Parfois même il est évident que le nom d'Aragon n'a été introduit que pour l'insulter une fois de plus. Un exemple : en développant un argument esquissé déjà par Koestler, Brunius et Mesens ont suggéré que certains écrivains sauraient tirer profit – un profit littéraire, politique et même pécuniaire – de la résistance française. Ensuite ils ont fait observer : « *Si seulement les Belges avaient un Aragon, même un tout petit, que de choses on verrait !*⁶⁶ ».

Et pourtant ! Malgré leur hostilité à Aragon communiste, patriote et poète de la guerre, les deux auteurs gardaient beaucoup d'admiration pour l'Aragon des débuts. Cela se laissait clairement voir quand ils se sont mis à donner des exemples des bévues et des inexactitudes historiques des critiques et journalistes anglais. C'est ainsi qu'ils ont condamné l'article de Kathleen Raine dans *The Listener*, où elle avait confondu « *les activités surréalistes et communistes* » d'Aragon :

*Elle pense que comme communiste et surréaliste, c'était un écrivain "d'un talent moyen" et pour désigner ces deux activités elle parle "des subtilités du surréalisme ou du communisme", tout en ajoutant que le surréalisme était fondé sur un défaitisme en grande partie sans cœur...*⁶⁷.

Koestler, lui aussi, prétendaient les deux auteurs, perdait de sa crédibilité, pour avoir « *confondu sans discernement le surréalisme et le communisme d'Aragon afin de l'attaquer plus facilement...* ». Mesens et Brunius, eux, faisaient une distinction très nette entre Aragon surréaliste et communiste ; leur hostilité au poète ne datait que de l'époque où il avait « *répudié la manière de penser surréaliste en s'immergeant dans les "subtilités" du communisme vers 1931* ». Ils ont continué :

Mais ce n'est pas parce qu'Aragon-Staliniste s'est mis à écrire de mauvais vers de mirliton, parce qu'il a perpétré les articles imbéciles dans Ce Soir dédiés à Fernandel, Jeanne d'Arc et Maurice Chevalier comme représentants du "génie" français, qu'on doit oublier qu'il avait écrit plus tôt Anicet, Le Libertinage, Le Paysan de Paris et Traité du style, que ce même

⁶⁶. IC, p. 2. Texte anglais : « *If only the Belgians had an Aragon, even a minute one, you would see what you would see !* ».

⁶⁷. IC, p. 2-3. Texte anglais : « *confuse(d) his surrealist with his communist activities. She thinks that as a communist and surrealist he was a writer of "moderate talent" and qualifies these two activities as "the niceties of surrealism or communism", adding that surrealism "was based on a largely heartless defeatism"* ».

*Aragon avait été l'une des intelligences les plus brillantes de l'après-guerre. Qu'il ait été atteint d'une sénilité précoce n'ôte rien à son passé*⁶⁸.

C'est, pourtant, l'attaque des deux surréalistes sur Calder Marshall, pour avoir dans *Tribune*, défendu Aragon comme patriote, qui a inspiré la plus extraordinaire et la plus nuisible de leurs accusations – celle de l'anglophobie et du pétainisme d'Aragon. Et c'est une accusation que le poète devait trouver particulièrement blessante quand il est revenu en Angleterre un an plus tard. Voici le passage :

Il est bien possible qu'Aragon soit un patriote – de l'espèce du Maréchal Pétain par exemple. Il est très curieux de noter que pas un seul des admirateurs anglais d'Aragon n'ait pris la peine de lire avec attention et jusqu'au bout un des "poèmes" de Crève-Cœur [sic] intitulé « Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie ! » En voici un morceau :

Nous voulions [sic] partir mais non
 Sans larmes sans espoir sans armes
 Ceux qui vivent en paix là-bas
 Nous ont dépêché leurs gendarmes
 Ceux qui vivent en paix là-bas
 Nous ont renvoyés sous les bombes...

*Traduit en langage simple, voici ce que cela veut dire : "Ces cochons d'Anglais nous ont plantés là, nous autres Français, à Dunkerque. Ils nous ont empêchés de nous embarquer avec eux dans leur fuite. Eux, ils vivent en paix en Angleterre, et ils nous ont renvoyés sous les bombes, chassés par leur police militaire". Voilà exactement un des arguments dont se sert le plus la propagande de Pétain, Laval, Déat et autres de la même farine. Mais sans doute que les admirateurs anglais d'Aragon s'étaient déjà assoupis, bercés par les ronronnements délicieux de sa "poésie"*⁶⁹.

⁶⁸. IC, p. 3. Texte anglais : « [Koestler] undiscerningly mixes up Aragon's surrealism and communism in order to attack him more easily... [Aragon] repudiated the surrealist manner of thinking when he plunged into the "niceties" of Stalinism in about 1931. But it is not because Aragon-Staliniste started to write vulgar doggerel and perpetrated the stupid articles in *Ce Soir* dedicated to Fernandel, Jeanne d'Arc and Maurice Chevalier, considered as representatives of the French "genius", that one should forget that he previously wrote *Anicet*, *Le Libertinage*, *Le Paysan de Paris* and *Traité du style*, that this same Aragon had been one of the most brilliant minds of the post-war period. The fact that he has become prematurely senile detracts nothing from his past ».

⁶⁹. IC, p. 3. Texte anglais : « It is quite possible that Aragon is a patriot, of the same kind as Marshal Pétain, for example. It is extremely curious to observe that not one

Je passe rapidement sur d'autres observations où Mesens et Brunius visaient les partisans et même les adversaires d'Aragon. Ils ont pris à partie Cyril Connolly pour avoir parlé des « *poèmes patriotiques* » (dans *Poésie et Vérité* 1942) d'Éluard : « *Il a dû le confondre avec M. Aragon-Déroulède* ». Ils ont refusé à del Renzio le droit de se dire membre du mouvement surréaliste, se sont moqués de son nom (Mr. Ranci del Conno, Mr. Conci el Rondo, Mr. Vomi du Pinceau) et ont réprouvé sa maladresse à parler de la « *versification d'Éluard* » en lançant : « *Il a dû... confondre [Éluard] avec M. Aicard-Aragon* ». Notons toutefois qu'ils ont accepté comme « *probablement fausse* » l'accusation de del Renzio qu'Aragon avait signé un manifeste avec Déat⁷⁰.

Mais c'est Aragon seul qui faisait les frais de la dernière partie du tract. L'attaque était double, un dessin et un poème, placés l'un à côté de l'autre sur la page : à droite, le poème de Mesens que je vous ai déjà fait voir ; à gauche, le dessin de Brunius reproduit ci-contre⁷¹.

On remarquera le titre que porte le dessin, rappel évident des mots de la « Pièce détachée » de Mesens, « *La Rime en 1940* par Philippe Pétain ».

Malgré le débarquement du Jour J, et les autres grands événements de cet été-là, on continue à retrouver pendant quelques mois dans des périodiques britanniques des échos de "L'Affaire Aragon". Je vous signale une nouvelle intervention extravagante de del Renzio dans *Tribune* du 14 juillet 1944⁷², intervention qui a provoqué des réponses de la part de

of Aragon's English admirers has taken the trouble to read carefully and to the end one of the "poems" in Crève-Cœur [sic] entitled «Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie». Here is a fragment [...] Translated into simple language this means precisely: "These English swine have let us French down at Dunkirk. They prevented us from going on board with them in their flight. They live in peace in England, and they sent us back beneath the bombs, driven back by their military police." This is exactly one of the lines of propaganda most used by Pétain, Laval, Déat, and so on. But doubtless the English admirers of Aicaron had already dozed off to the delicious purring of his "poetry" ».

⁷⁰. IC, p. 3. Texte anglais : « the "patriotic poems" [of Paul Éluard]... He must have mixed him up with Mr Aragon-Déroulède... the "versification" of Éluard. He must have confused him with M. Aicard-Aragon ».

⁷¹. IC, p. 4.

⁷². Toni del Renzio, « Surrealism or else... », *T*, 14 juillet 1944, p. 17. Cet article comportait des comptes rendus condamnatoires de *Troisième Front* de Mesens, et de *Poésie et Vérité* (1942) d'Éluard, édité par Mesens.

plusieurs lecteurs, dont Jacques Brunius, le 18 août⁷³. Une nouvelle édition, en un volume, du *Crève-Cœur* et des *Yeux d'Elsa* a paru en septembre ; on continuait à publier des poèmes isolés d'Aragon, soit en version originale, soit traduits en anglais. Parmi les articles qui saluaient Aragon poète-résistant pendant ce dernier automne de la guerre, je me borne, faute de temps, à vous en signaler deux ; une étude d'E. F. E.

LA RIME EN 1940 PAR ARAGON

Schoen dans la revue mensuelle communiste *Our Time*⁷⁴, d'Edgell Rickword au mois de juin, et dans cette même publication en novembre, le compte rendu enthousiaste des activités clandestines d'Aragon qu'a donné Nancy Cunard sous le titre de « Intellectuals in the French Resistance »⁷⁵.

Début 1945, en publiant à Londres *The Yogi and the Commissar* – rappelons que c'est le volume qui contient l'article sur « Le catarrhe

⁷³. T, 18 août 1944, « Correspondence », p. 14.

⁷⁴. E. F. E. Schoen, « Men in Our Time, n° 7, Aragon », *OT*, 3, n° 11, juin 1944, p. 13-14.

⁷⁵. N. Cunard, « Intellectuals in the French Resistance », *OT*, 4, n° 4, novembre 1944, p. 4-5.

français » – Koestler reprend ses attaques sur le poète. Il donne d'ailleurs à un ancien étudiant de l'Université de Glasgow, le très respecté Professeur Denis Brogan de Cambridge, l'occasion de s'immiscer indirectement dans l'affaire. En faisant le compte rendu du livre de Koestler pour l'hebdomadaire conservateur *The Spectator*, Brogan a glissé dans son texte très favorable à Koestler une allusion méprisante à « *la vogue exagérée de la poésie de M. Aragon* ». Brogan s'en est référé d'ailleurs à un « *intellectuel français* » qui avait été « *tout étonné* » de trouver cette vogue « *dans les meilleurs milieux de Londres* »⁷⁶. Par contre, un éreintement gauchiste de l'ouvrage de Koestler paru dans *Our Time* en juillet a défendu vigoureusement Aragon et Vercors⁷⁷.

À première vue les attaques dont Aragon a été l'objet, en pleine guerre, en une Grande-Bretagne coupée du continent peuvent sembler n'avoir pas grand-chose à voir avec la vie et la carrière de notre poète en France, mais il n'en est pas du tout ainsi. À peine la guerre finie ces attaques ont été reprises en France même, ainsi que l'a indiqué Pierre Daix⁷⁸. *Le Déshonneur des poètes* (1945) de Péret devait être comme l'écho et le développement des dénonciations surréalistes de Brunius et Mesens : il est d'ailleurs permis de se demander s'il y avait eu pendant la guerre sinon collusion, au moins communication, entre les surréalistes de Londres et ceux qui s'étaient échappés de la « *cage européenne* »⁷⁹. Un

⁷⁶. D. W. Brogan, « Books of the Day », *Spectator*, 4 mai 1945, p. 412.

⁷⁷. Cf. Hugh Sykes Davies, « Books », *OT*, 4, n° 12, juillet 1945, p. 16-17.

⁷⁸. P. Daix, *Aragon, op. cit.*, p. 344.

⁷⁹. En mai 1943, le petit groupe de surréalistes réfugiés aux États-Unis fit publier en français un texte de Péret, « La parole est à Péret ». Conçu pour introduire (en traduction anglaise) un « *recueil de mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* », ce texte parut aux surréalistes avoir le caractère d'une déclaration dont ils étaient prêts à « *faire leurs toutes ses conclusions* », dont l'idée lancée par Péret que « *le poète... ne peut plus être reconnu comme tel s'il ne s'oppose pas par un non-conformisme total au monde où il vit* ». André Breton était à la tête des signataires qui croyaient « *pouvoir joindre à leurs noms ceux d'absents dont l'attitude antérieure implique la même solidarité actuelle que la leur à l'égard d'un esprit [Péret] d'une liberté inaltérable* ». Or, les premiers noms sur cette liste "d'absents" étaient... ceux de « *J-B Brunius, Valentine Penrose, (Angleterre)* [sic] ». N'ayant pu consulter l'édition originale de 1943, j'ai dû m'en référer à B. Péret, *Le Déshonneur des poètes*, précédé de « La Parole est à Péret », J-J Pauvert, 1965, p. 21-22 et 65. Notons aussi que Brunius a été en contact direct avec André Breton en 1943 (voir *T*, 18 août 1944, « Correspondence », p. 14, la lettre de J-B Brunius).

peu plus tard Koestler a reproduit ses critiques moqueuses et blessantes dans l'édition française du *Yogi et le commissaire* (dépôt légal, 4^e trimestre 1946), et dans toutes les éditions suivantes⁸⁰. On a continué aussi à mettre en question la sincérité du patriotisme d'Aragon. Je pense, par exemple, au méchant petit pamphlet publié en février 1947 par Jean Malaquais : *Le Nommé Aragon ou le patriote professionnel*. D'ailleurs, en ce qui concerne le patriotisme d'Aragon, n'oublions pas le trait lancé par Sartre dans *La Nationalisation de la poésie* (1946), trait qui n'est pas sans rappeler le dernier vers du "poème" de Mesens : « *Faut-il en conclure qu'Aragon, s'il abandonnait le Parti Communiste à son tour (hypothèse absurde, je le sais), après avoir été Béranger tomberait tout à coup au rang de Déroulède ?* »⁸¹.

Mais il se peut bien que les attaques dont Aragon a été l'objet chez nous aient eu sur lui un effet immédiat et très personnel. J'ai déjà cité un fragment du petit récit en anglais qu'a fait Aragon de sa visite à Londres en mars 1945. Un autre paragraphe de son récit, paru dans la revue mensuelle gaulliste *Tricolore* (successeur direct de la *Lettre de la France au combat*, et, comme elle, organe de *The French Information Mission* à 4 Carlton Gardens), décrit la tristesse du poète face à la dévastation et aux ruines de Londres, et, surtout, à la vue de la destruction de « *la maison que j'ai habitée en 1926 – était-ce bien en 1926 ? – en tout cas à un moment décisif de ma vie... Je n'y pouvais rien, il paraît que je ne le savais même pas, mais que le souvenir de Londres vivait toujours dans mon cœur, d'une manière poignante* »⁸².

Or, sur tout ce passage plane aussi le souvenir de Nancy Cunard qui, le 27 février 1945 – peu avant l'arrivée d'Aragon en Angleterre – était retournée en France, pour la première fois depuis janvier 1940⁸³.

⁸⁰. Mais voir ci-dessus la note 30.

⁸¹. J. P. Sartre, *La Nationalisation de la littérature*, 1946, p. 207 (cité par J. Touchard, *La Gloire posthume de Béranger*, Armand Colin, 1968, tome II, p. 543, note 40). Voir aussi Charles Dobzynski, « Aragon, une poétique de la totalité », *Europe*, n° 745, mai 1991, p. 6 : « *C'est le pont-aux-ânes favori d'un quarteron de cancre que de comparer Aragon à Déroulède...* ».

⁸². Aragon, « England 1945 », *Tricolore*, 4, n° 3, mai 1945, p. 137. Texte anglais : « ... *the house that I lived in, in 1926 – was it 1926 ? – anyway, a turning-point in my life... I could not help it, it seems that I did not know it, but the thought of London was poignantly alive in my heart* ».

⁸³. Voir Ann Chisholm, *Nancy Cunard*, Sidgwick and Jackson, 1979, p. 257 et 273.

Aragon, l'avait-il rencontrée avant de partir pour l'Angleterre ? Ils se sont certainement vus peu après son retour en France, car Nancy a raconté une conversation qu'elle a eue avec Aragon au bureau des *Lettres françaises*, la veille de la déclaration de paix (c'est-à-dire début mai 1945). L'occasion, une réunion pour accueillir T. S. Eliot. Ce que rapportait Nancy dans *Horizon* paraît se relier directement à l'une au moins des attaques que j'ai décrites :

Ici on entendait des expressions d'admiration pour le nouveau livre d'Elsa Triolet, Le Premier Accroc coûte deux cents francs et on a appris combien Aragon a été ému par sa visite récente en Angleterre. "À ma stupéfaction", m'a dit Aragon, "on m'accuse d'être anglophobe. Comment un tel mensonge a-t-il pu naître et se propager ? En effet la vue des ruines de Londres m'a fait pleurer. Jamais je n'ai eu de pensée qui fût hostile à l'Angleterre".

Et Nancy Cunard a fait observer :

Nous savons tous deux, Aragon et moi, ... combien cette accusation est mal fondée... elle provient de la politique conçue délibérément par certains individus mécontents, elle a ses racines dans la jalousie, renforcée par certains partis pris politiques. (Mais j'ai l'intention de mettre ailleurs les faits en lumière...)⁸⁴.

Quand, enfin, elle a pu remplir cette promesse, dans la préface de l'édition française de ses *Poèmes à la France* (1947), c'est bien Koestler, Mesens et Brunius qu'elle a nommés, qu'elle a blâmés, qu'elle a condamnés. Mais si généreuse, si persuasive, si pleine de renseignements précieux que fût sa défense d'Aragon et d'autres écrivains résistants, son texte laissait voir des lacunes importantes. « *Je*

⁸⁴. N. Cunard, « Letter from Paris », *H*, 11, n° 66, juin 1945, p. 406. Texte anglais : « Here one heard admiration for the new book by Elsa Triolet, Le Premier Accroc coûte deux cents francs, and how moved Aragon was by his recent visit to London. "To my amazement", Aragon told me, "I am accused of being anti-British ! How can such a lie have come into currency ? The aspect of the ruins in London made me actually cry. I have never had a thought against England"... Both Aragon and myself... know how unfounded is this accusation... it stems from the planned policy of certain malcontents : its root is jealousy, with a certain political bias. (But I intend to bring the facts to light separately...) »

Bien qu'elle se réfère à cet article de *H*., et qu'elle en fasse des citations, Chisholm (op. cit., p. 275-276) passe sous silence ce témoignage de Nancy Cunard sur Aragon.

laisse à d'autres le soin d'entrer dans le détail de tout ceci », écrivait-elle vers la fin de sa préface⁸⁵. C'est « *le détail de tout cela* » que j'ai cherché à présenter au cours de mon intervention⁸⁶.

⁸⁵. N. Cunard, *Poèmes à la France*, « En guise de préface », p. XVII.

⁸⁶. Mes remerciements les plus chaleureux vont à ces amis et collègues qui m'ont aidé au cours de mes recherches en fournissant un conseil, un encouragement, des renseignements précieux : à mon camarade Felix Leakey, professeur émérite de l'Université de Londres, et à madame Daphne Leakey ; à Renée Birks, Andrew Macanulty, James Steel et Edward Taylor de l'Université de Glasgow.

Je tiens aussi à exprimer ma vive reconnaissance à Sir Stephen Spender ; à Madame Chantal Morel, qui m'a facilité la consultation de journaux et de revues des Fonds Anciens de la bibliothèque de l'Institut Français de Londres ; et pour leurs bienveillants conseils pendant la dernière étape de mes recherches, à Monsieur Michel Apel-Muller du CNRS et à Monsieur Léon Robel.

Avec Agnès Villette, Renée Birks a revu mon texte français : que toutes deux trouvent ici l'expression de mes sentiments de gratitude, ainsi que mon ami, Monsieur Pierre Touron, qui m'a procuré le texte et la partition de *L'Hirondelle du faubourg*.

Je remercie également le personnel de la *British Library*, de la *Colindale Newspaper Library*, de la *National Library of Scotland*, et des bibliothèques des Universités de Glasgow et de Londres.

Ont aussi droit à ma reconnaissance : Monsieur Den Doncker, ministre de l'Ambassade de Belgique à Londres ; le docteur A. M. Marchbank de la *National Library of Scotland* ; Madame Martine Loos de la Société Belge des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs ; et Monsieur Georges-Olivier Chateaufreynaud, secrétaire général de la Société des Gens de Lettres de France, qui m'ont fourni des renseignements et des conseils d'ordre plutôt juridique sur E.L.T. Mesens et J.B. Brunius.

Le dessin de J-B. Brunius a été reproduit "By courtesy of the Trustees of The National Library of Scotland". Les citations des éditions anglaise et française de *Le Yogi et le commissaire* d'Arthur Koestler ont été reproduites "By permission of the Peters Fraser and Dunlop Group Limited". Je remercie également Sheila Noble de *Tribune* qui m'a autorisé à utiliser des citations de cette revue.

**LA CULTURE RUSSE DANS LES PREMIERS ROMANS D'ELSA
TRIOLET ET LE PASSAGE DU RUSSE
AU FRANÇAIS**

Marianne DELRANC-GAUDRIC
Paris

Elsa Triolet a la particularité d'avoir été d'abord un écrivain russe avant de devenir écrivain français. Il existe peu d'exemples d'écrivains passant ainsi d'une langue à l'autre : Julien Green, Vladimir Nabokov en sont sûrement les plus illustres. L'évolution du russe au français a été pour Elsa Triolet à la fois naturelle et douloureuse. Naturelle, parce qu'ayant quitté la Russie en juillet 1918, elle s'est progressivement écartée de son milieu, de sa langue et a décidé de rester en France, quelque temps après sa rencontre avec Aragon ; douloureuse, parce que cette évolution s'est faite aussi de façon contraignante :

“Comment, me demandait Ivan Bounine, comment avez-vous pu abandonner, trahir votre langue ?” Comment ? En grinçant des dents, en m’arrachant les cheveux...

écrit-elle en 1966 dans la « Préface au mal du pays¹ »

La Mise en mots exprime cette souffrance :

1. *Le Rendez-vous des étrangers*, ORC, t. 27, p. 15.

*J'ai maille à partir avec les mots [...] On dirait une maladie : je suis atteinte de bilinguisme [...] Mon accent russe me gêne comme de vilaines dents qui vous empêchent de sourire*².

Roman Jakobson a souligné l'aspect tragique du bilinguisme, sa parenté avec la mort ; mentionnant la relation entre le titre *La Mise en mots* et le titre du roman d'Aragon : *La Mise à mort*, il écrit :

*Dans La Mise en mots le voisinage du "tour que vous jouent les mots" et de la mort — "on meurt étranglé" — revient à plusieurs reprises. Les divers dédoublements liés au langage et toujours tragiques dont parle Blanche ou l'oubli réapparaissent mais changent d'aspect dans La Mise en mots*³.

Cependant, loin de se limiter à cet aspect tragique, le passage d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, ouvre également un espace de liberté, de création :

*J'aurais pu me faire passer mon accent russe. J'ai préféré le garder. J'écris avec mon authentique accent, il est dans le caractère de mon écriture, dans mon style, dans ma folie elle-même : la folie aussi a une nationalité*⁴.

Mort et renaissance : Elsa Triolet n'a jamais abandonné la langue russe, même lorsqu'elle a écrit en français ; la culture russe a marqué toute son œuvre, russe et française ; inversement, la culture et la langue françaises lui étaient familières depuis son plus jeune âge :

*Je parle le français depuis l'âge de six ans. Petite fille, j'ai lu Les Malheurs de Sophie, Jean qui rit et Jean qui pleure [biffé : comme les petites filles françaises] Gribouille. Le Général Dourakine m'avait échappé : une lacune. Grande fille [biffé : j'ai lu Maupassant, Zola...] Je lisais autant en français qu'en russe. J'aimais Tchékhov [sic] par-dessus tout, mais j'aimais aussi Maupassant, et le goût que j'ai de la nouvelle me vient peut-être de mon adolescence*⁵.

Pour comprendre l'importance de la culture russe dans l'œuvre d'Elsa Triolet, et ce passage du russe au français, il faut tout d'abord rappeler quelques points de repère biographiques ; il faut ensuite voir en

². *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, p. 54-55.

³. Roman Jakobson, « Le métalangage d'Aragon », *L'Arc*, n° 53, 1973, p. 79.

⁴. *La Mise en mots*, op. cit. p. 56.

⁵. Cahier 042, f°s 34-35.

quoi ses premières œuvres s'inscrivent dans une culture russe ancienne et moderne, ce qu'elles ont de commun avec les œuvres et théories de son époque ; enfin, pourquoi et comment s'est effectué le passage du russe au français, de *Camouflage* à *Bonsoir, Thérèse*, passage qui n'a pas fait disparaître le versant russe de l'œuvre d'Elsa Triolet, mais lui a donné un autre type d'existence.

LES LIENS BIOGRAPHIQUES AVEC LA RUSSIE (1896-1939)

L'enfance

Elsa Triolet a beaucoup puisé dans son enfance, en écrivant ses œuvres. Mais elle a, pour des raisons sûrement très diverses, gommé une chose essentielle et qui pose le problème de la dualité entre la culture russe et la culture française par le biais d'un troisième terme : l'origine juive de sa famille. Son père, Youri Kagan, était avocat, exerçait à Moscou, chose assez rare, car les juifs étaient assignés à rester dans les "zones de résidence" situées à l'est de la Russie. Selon Lili Brik, il subissait cependant une discrimination à cause de sa judéité (*Souvenirs 1905-1917*, manuscrit, Archives Lili Brik, cité par Bengt Jangfeldt, V. B. Maïkovskij i L. Ū+. Brik, *Perepiska 1915-1930*, V. V. Maïkovski et L. Ju. Brik, *Correspondance 1915-1930*, Stockholm, 1982, p. 14). Le journal intime d'Elsa Triolet (1912-1913) porte des traces de son malaise lorsqu'elle se trouve dans un milieu purement russe ou lors de l'affaire Beïlis par exemple. Mais cela ne signifie pas que la culture russe ait eu pour cette famille une importance moindre, au contraire. Selon le philosophe Emmanuel Lévinas (qui est d'origine lituanienne), beaucoup de familles juives recherchaient une intégration, les parents parlaient russe avec leurs enfants, leur donnaient une culture russe ; il écrit⁶ :

Les auteurs russes comme Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï, gardent dans mon esprit tout leur prestige malgré tous les éblouissements de ma vie occidentale.

Juste une anecdote : j'ai reçu il y a quelques années la visite d'un Israélien, originaire de l'Europe Orientale. En entrant chez moi, il voit sur les rayons

⁶ F. Poirié, *Emmanuel Lévinas, Qui êtes-vous ? (Entretiens)*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 64-65.

l'œuvre complète de Pouchkine : "on voit tout de suite, dit-il, qu'on est dans une maison juive !" L'indice était en effet très sûr et objectivement valable.

De la même façon, selon Bengt Jangfeldt, le père et la mère d'Elsa Triolet étaient partisans de l'intégration.

Comme les enfants des "bonnes familles", Elsa Triolet apprend le français dès l'âge de six ans, avec une gouvernante française. Elle apprend également l'allemand, parlé par sa mère. D'autres écrivains ou savants russes – amis d'Elsa Triolet, d'ailleurs – ont la même éducation multilingue : Isaac Babel, Roman Jakobson qui écrit :

*Ce que dit Elsa sur l'influence qu'a eue pour elle, pendant toute sa vie, cette absence de frontières entre le français et le russe, les lettres françaises et les lettres russes, la poésie française et la poésie russe, c'est exactement le même cas avec moi*⁷.

Il faut donc situer la culture russe dans ce contexte. Cependant, l'enfance d'Elsa Triolet est marquée par la vie russe, par sa nourrice, son lycée, ses amitiés. Le personnage de la nourrice, Stécha, revient de façon répétée dans ses œuvres, à commencer par la dix-neuvième lettre de *Zoo*, publiée par V. Chklovski. Son image est encore évoquée dans *À Tahiti* (chapitre VII), dans *Fraise-des-Bois* (chapitre « Nânâ Stepanida », « Nounou Stépanida »), dans *Bonsoir, Thérèse*. C'est d'ailleurs la "russité" de sa description, dans la lettre de *Zoo*, qui plaît à Chklovski, au point que cette lettre, barrée d'une croix rouge, occupe la place d'honneur dans ce livre. Cette mère russe de substitution se retrouve dans des romans écrits bien longtemps après : son image transparaît dans le personnage de Nathalie (*L'Âme*). Les amis d'enfance ou de jeunesse jouent aussi un grand rôle dans sa vie : Roman Jakobson, dont la famille était très proche de la sienne, au point que, selon J. P. Faye, « la mère de Roman et la mère d'Elsa, peu avant la naissance de leurs enfants et en se promenant ensemble dans un jardin de Moscou, s'étaient promis de les marier l'un à l'autre, s'ils se trouvaient être garçon et fille »⁸ (Un chapitre de *Fraise-des-Bois* met en scène R. Jakobson ; il est question de lui dans les manuscrits, dans des lettres...

⁷. *Russie, Folie, Poésie*, Seuil, 1986, p. 20, "Réponses".

⁸. « La mise en lien », *Europe*, n° 506, juin 1971, p. 98.

Jeunesse

L'autre grand ami d'enfance d'Elsa Triolet est Vladimir Maïakovski ; elle le rencontre, explique-t-elle, dans une famille amie, celle des Hvas, en 1913. Par son intermédiaire, mais aussi par celui de sa propre famille (Lili et Ossip Brik), Elsa Triolet côtoie l'avant-garde futuriste russe, bien qu'elle n'appartienne à aucun mouvement. Elle rencontre, chez les Brik, D. Bourliouk, V. Khlebnikov, V. Chklovski, V. Kamenski, entre autres. Ossip Brik joue un rôle important. Il est lié à Lounatcharski ; il préside, à partir de la seconde moitié de 1922, l'INKHUK (Institut de Culture artistique). C'est aussi chez les Brik que se réunissent des linguistes, amis des futuristes. O. Brik a effectué tout un travail de recherche sur la poétique de Pouchkine et, selon Lili Brik :

Ce fut le commencement des discussions avec Jakobson, Chklovski, Iakoubinski, Polivanov. Iakoubinski enseignait la littérature aux Cadets, Polivanov était professeur à l'Université de Pétrograd. Ces philologues se réunissaient chez nous. Ils choisissaient un thème, écrivaient des articles, et ces études étaient lues à haute voix et discutées⁹.

O. Brik est, avec Jakobson entre autres, à l'origine de la création de l'OPOIAZ (Société d'étude du langage poétique).

Au sein de ce milieu, Elsa Triolet fait la connaissance de Victor Chklovski, alors étudiant en philologie et élève du linguiste Baudoin de Courtenay ; Chklovski est également l'un des fondateurs de l'OPOIAZ. Il retrouve Elsa Triolet en 1922 à Berlin et elle qui était architecte, qui avait travaillé en tant que telle à Londres, se tourne vers l'écriture, sous son influence : « *Chklovski voulait m'amener à écrire, me donner un métier, une passion, une assise dans la vie*¹⁰ ». V. Chklovski s'est comporté à l'égard d'Elsa Triolet comme une sorte de Mentor ou de Pygmalion, ce qu'elle acceptait plus ou moins. Leur lien ne se situait pas uniquement sur le plan personnel, mais aussi sur le plan littéraire, comme en témoigne cette appréciation du critique Avram Lejnef en 1926 : « *Elsa Triolet est issue de l'école de Victor Chklovski* » (A. Lejnef, « Literaturnyj obzor », *Pe@at' i revol'ci@*, kn. 2, 1926, str.

⁹. Lili Brik, *Avec Maïakovski*, Entretien avec Carlo Benedetti, Éd. du Sorbier, 1980, p. 36.

¹⁰. « Ouverture », *ORC*, t. 1, p. 15.

118-119¹¹; V. Chklovski incite Elsa Triolet à devenir écrivain professionnel, lui donne des conseils concrets, et lui rend compte de l'accueil réservé par la critique à ses livres.

Le Berlin russe

C'est à Berlin que tout se noue; V. Chklovski connaît Gorki depuis 1916. Il lui rend visite à Saarow, près de Berlin, en compagnie d'Elsa Triolet. Gorki a lu les lettres signées "*Alia*" dans *Zoo*, et conseille vivement à leur auteur de continuer à écrire. Elsa Triolet note, dans un cahier manuscrit (non daté) :

Il avait fallu l'intervention de Maxime Gorki [pour que] j'essaye de rassembler mes souvenirs sur ma vie à Tahiti. Il m'avait dit : "vous saurez écrire, et je vous aiderez" [sic]... Il m'a fait venir chez lui, il avait lu le manuscrit, il l'avait annoté, il m'a parlé, grondé, félicité [sic]... Le livre parut, à Moscou...¹².

Berlin n'est pas seulement une ville allemande, mais aussi l'un des centres les plus importants de l'émigration russe dans les années vingt. Elsa Triolet note: «*À Berlin, je me replongeais sinon dans mon pays, du moins dans mon milieu*¹³». Maïakovski s'y arrête lors de ses voyages, Jakobson aussi; beaucoup de peintres, de sculpteurs, d'écrivains y séjournent. Pour tous se pose la question du choix entre l'Occident et la Russie. Cette question, V. Chklovski la pose également et cruellement à Alia, dans *Zoo* :

*Ty @uvstvuel's sebâ svâzannoï s kul'turnym mirom. S kotorym, Alâ ? — ix mnogo.
Kaŋdaâ strana imeet svoâ kul'turu, i ee nel'zâ vzât' inostrancu.
[...]
Ty — @elovek sliŝkom obŝevropejskoï kul'tury.
[...]
Alâ, prosti mne moâ neradostnuâ l'bov' ; skaŋi, na kakom âzyke skaŋel's ty poslednee slovo umiraâ ?*

*Tu te sens liée au monde civilisé. À quel monde, Alia ? Il y en a plusieurs.
Chaque pays possède sa civilisation, et un étranger ne peut s'en emparer.*

¹¹. « Panorama littéraire », *Presse et Révolution*, n° 2, 1926, p. 118-119.

¹². Cahier 042, f° 34 r°.

¹³. *ORC*, « Ouverture », t. 1, p. 15.

[...]

Tu es un être d'une civilisation trop paneuropéenne.

[...]

*Alia, pardonne-moi mon amour triste : dis-moi, dans quelle langue prononceras-tu ta dernière parole en mourant ?*¹⁴

Cependant, bien que de culture “paneuropéenne”, Elsa Triolet reste attachée à ses racines russes, à sa langue, à une vision du monde, à sa ville natale, à son enfance, même lorsqu'elle décide de se fixer en France, à Paris.

Paris : les liens avec la Russie

Elsa Triolet ne décide de rester définitivement en France qu'après 1929, avec beaucoup d'hésitations. Et bien que vivant à Paris, elle ne rompt pas ses liens avec son milieu russe d'origine : Maïakovski vient fréquemment, s'arrête à l'Hôtel Istria où elle loge. Elsa Triolet lui sert d'interprète, l'accompagne chez Picasso, dans des promenades avec Fernand Léger, participe à un dîner auquel Maïakovski avait invité Serge de Diaghilev, à une rencontre avec le futuriste italien Marinetti en 1925 (cf. V. Katanân, *Maïkovskij, literaturnaâ xronika*, Moskva, 1956, str. 230 / V. Katanian, *Maïakovski, chronique littéraire*, Moscou, 1956, p. 230, et : Ė. Triole, « Voïnstvu^aΣij poTMt », E. Triolet, « Un poète combattant » in V. Majakovskij, *Memoirs and essays*, Stockholm, 1975, p. 55). Elle est également le témoin de sa création poétique et ceci, au moment même où elle écrit *Fraise-des-Bois*.

Isaac Babel lui rend visite également. En septembre 1928, elle raconte, dans son journal, qu'elle a relu avec lui les épreuves de son roman *Camouflage*¹⁵.

Elle travaille aussi à cette époque-là pour la revue illustrée soviétique *Ogonëk*, comme en témoigne une lettre qu'elle envoie à V. Chklovski le 4 juin 1926. Elsa Triolet conserve des liens avec la presse soviétique dans les années trente, après le semi-échec de *Camouflage*, le refus de

¹⁴. V. fiklovskij, *Zoo, pis'ma ne o l'bvï ili tret'â Ėloïza*, Berlin, 1923, str. 89 / V. Chklovski, *Zoo, lettres qui ne parlent pas d'amour ou la troisième Héloïse*, trad. Vladimir Pozner, Gallimard, 1963, p. 98.

¹⁵. Cahier 053, 21 septembre 1928, p. 170-172, repris en partie dans l'« Ouverture » des *ORC*, t. 1, p. 25-26.

parution de *Colliers* en tant que livre par les éditions soviétiques. Elle renonce progressivement à l'écriture romanesque en russe, mais écrit des articles importants : «PariΩ, 9 fevralâ »/« Paris, 9 février », à propos du 9 février 1934, qui paraît dans la revue *Tridcat' dnejl Trente jours* (n° 4, 1934, p.58-63); «Narodnyj front (Pis'mo iz PariΩa) »/« Le Front populaire (Lettre de Paris) », paru dans la même revue (n° 8, p.80-82) en 1935; «Desât' dnej v Ispanii » / « Dix jours en Espagne », paru dans *Znamâ / Znamja / L'Étendard* (n° 1, 1937, p. 163-184), ainsi que d'autres articles non publiés.

Parallèlement à cette activité journalistique, elle effectue un travail de traduction qui interfère avec son activité d'écrivain et qui a certainement contribué à son passage du russe au français. Après la mort de Maïakovski, elle traduit quelques-uns de ses textes, avec Aragon, pour la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* et poursuit ce travail pour *Commune* à partir de 1933¹⁶. Elle traduit aussi en russe *Voyage au bout de la nuit* de Céline, livre qui paraît en 1934 en Union soviétique avec des coupures et des modifications; elle commence, en 1936, la traduction d'une pièce d'André Gide, sous le titre *ObŹee Blago/Le Bien général*, qui ne sera pas publiée; surtout, elle entreprend de traduire *Les Beaux Quartiers*, d'Aragon, ce qui occupe une grande partie de son temps de 1936 à 1938. Inversement, elle traduit en français le livre d'Iline *Les Montagnes et les hommes* (1936).

Ainsi, jusqu'à l'immédiat avant-guerre, au moment même où elle s'essayait à l'écriture en français, Elsa Triolet a toujours gardé une relation importante avec la littérature, la culture, la vie russes. Elle est, depuis son enfance, en contact avec plusieurs cultures, ce que critique assez durement V. Chklovski, comme si l'on ne devait appartenir qu'à une seule culture, à un seul monde. Elsa Triolet participe à la fois de la culture française, allemande, juive d'Europe centrale (ou orientale), russe; c'est ce qui fait sa richesse, sa caractéristique. Dans cet ensemble, la culture russe "classique" et contemporaine occupe à coup sûr une place capitale.

¹⁶. *Commune* n° 2, octobre 1933, p. 28-37 et n° 5-6, janvier-février 1934, p. 515-518.

LE LIEN DES PREMIERES ŒUVRES D'ELSA TRIOLET AVEC LA CULTURE RUSSE

Gorki

Bien qu'ayant fréquenté les milieux d'avant-garde, Elsa Triolet se relie à des auteurs russes plus anciens. Un des plus importants pour elle est sans doute Maxime Gorki, lequel intervient dans l'écriture de *À Tahiti* ; il écrit à V. Chklovski en 1923, après que celui-ci lui a montré une lettre d'Elsa :

À by o@en' sovetoval avtoru pis'ma napisat' o Taiti, veroâtno, tmto o@en' udastsâ ej. Pisat' Ñe nado, opiraâs' tol'ko na svoi vpe@atleniâ i tol'ko ix imeâ v vidu, — vysota gor, ob'em ostrova, promysly naseleniâ, vse tmto material opisatel'noj geografii, a ne literatury. V tmtom slu@ae @em men'se real'nogo i obšezvestnogo — tem bolee pravdy xudožestvennoj. Ârkie melo@i dolŒny byt' pod@erknuty, togda oni zablestât kak dragocennye kamni, no ix ne dolŒno byt' mnogo, ina@e blesk ix zatemnit sušestvennoe. Sušestvennoe Ñe dolŒno byt' ošutimo — neponâtno, kak vse sušestvennoe i vsâkaâ novizna. Dejstvitel'nost', vidimaâ vpervye, ošusâetsâ kak fantastika, tmto ošusenie o@en' vaŒno soxranit'. Ne nado boât'sâ naivnosti, naivnost' predoxranâet ot mnogoslôviâ, vseгда pagubnogo v iskusstve slova. [...] Mne kaŒetsâ, @to avtor pis'ma mog by dat' o@en' ârkoe izobraŒenie svoix vpe@atlenij, kotorye vyzvany Taiti, i tmto bylo by sveŒo i novo, esli b udalos' soxranit' ton, vzâtyj v pis'me¹⁷.

Je conseillerais vivement à l'auteur de la lettre d'écrire sur Tahiti, elle y réussira probablement bien.

Il faut écrire en se fiant seulement à ses impressions et en n'ayant qu'elles en vue — la hauteur des montagnes, l'étendue de l'île, les activités de la population, tout ceci est le matériau de la géographie descriptive et non de la littérature. En pareil cas moins il y a de réel et de connu — plus grande est la vérité artistique. Les détails éclatants doivent être soulignés, alors ils se mettent à briller comme des pierres précieuses, mais il n'en faut pas beaucoup, sinon leur éclat obscurcit l'essentiel. L'essentiel doit être ressenti et incompréhensible, comme toute chose essentielle et toute nouveauté. La réalité, vue pour la première fois, est ressentie comme fantastique, il est très important de conserver ce sentiment. Il ne faut pas craindre la naïveté, la

¹⁷. Lettre signée A. Peškov / A. Pechkov, in *Arxiv A. M. Gor'kogo*, tom 8, Gos. Izd. Xudožestvennoj Literatury, Moskva, 1960, str. 396 / *Archives de A. M. Gorki*, t. 8, Moscou, 1960, p. 396.

naïveté préserve de la prolixité, toujours mortelle en l'art des mots. Il me semble que l'auteur de la lettre pourrait donner une image éclatante des impressions que Tahiti a produites sur elle et que cela serait frais et neuf si elle réussissait à conserver le ton pris dans la lettre.

Ce caractère subjectif de l'écriture, que souligne Gorki, son importance par rapport aux détails "réalistes" (remarque qui s'inscrit dans une discussion déjà commencée en Union Soviétique sur l'image de la réalité et la subjectivité en littérature), caractérisent bien *À Tahiti*. La naïveté, l'impression d'une vision première, d'une incompréhension devant une réalité déroutante et fantastique apparaissent dès le début du livre. Il semble aussi qu'Elsa Triolet ait retenu le principe selon lequel les détails "éclatants" ne doivent pas être trop nombreux, principe qu'elle oppose, dans son journal de 1924, à la façon d'écrire de Maïakovski :

Nevozmožno pisat' odnimi sravneniâmi t.k. v konce vtoroj stranicy < odnix sravnenij, v fraze > : "led kolkij kak zvezdy" vmesto "leda" uvidiŝ' zvezdy, t.e. okazyvaeŝ'sâ vo vlasti togo s @em, a ne @to sravnivaeŝ¹⁸.

Impossible d'écrire rien qu'en images, au bout de deux pages dans une phrase du genre : "la glace piquante comme les étoiles", on verra des étoiles à la place de la glace, je veux dire qu'on se trouvera au pouvoir de la chose à laquelle on compare, et non de la chose que l'on compare¹⁹.

Elsa Triolet écrit à Gorki le 2 juin 1923, après la visite qu'elle lui a rendue à Saarow. Le 5 juin 1923, Gorki lui répond, lui donnant de nouveau des conseils pour l'écriture de son livre, notamment de mettre en valeur ce qui concerne les Tahitiens, de placer au second plan ce qui se rapporte aux Européens et de montrer la peur à l'égard de ce qui est étranger. Elsa Triolet a en partie suivi les conseils de Gorki : la comparaison du cahier manuscrit (050) et du texte définitif montre qu'elle a ajouté des descriptions de l'île et des Tahitiens ; cependant, l'évocation des Européens tient une grande place dans *À Tahiti*, livre du déracinement, comme beaucoup de romans qui vont suivre. Pour ce qui est de la peur de la vie, elle est en accord avec Gorki ; elle lui écrit le 2 juin 1923 :

¹⁸. Carnet 052, f° 5 v°, 18 septembre 1924.

¹⁹. Traduction d'Elsa Triolet, « Ouverture », *ORC*, t. 1, p. 20.

Kogda Ōe dumala ob uglublenii knigi, o tom, ©to nado by sdelat' tak, ©toby ona ne katilas' gladkim, blestāšim űarikom, nemnoűko obrosła iglami kak øű, to dumala sdelat' ʹto v napravlenii straxa pered űiznʹa. "Esli zadumat'sā, kakoj uűas vojna !" — skazala odna baryšnā, tak vot, esli by dejstvitel'no vdumat'sā, kakoj uűas — űizn' !

Lorsque j'ai pensé à l'approfondissement du livre, à ce qu'il faudrait faire pour qu'il ne roule pas comme une bille lisse et brillante, qu'il se couvre un peu de piquants comme un hérisson, j'ai pensé alors faire cela dans le sens de la peur devant la vie. "Si l'on y pense, quelle horreur que la guerre !" disait une demoiselle, mais voilà, si l'on y pensait vraiment, quelle horreur que la vie ! ²⁰.

Or, Gorki a exprimé lui aussi cette angoisse dans ses *Souvenirs*, dont Elsa Triolet extrait une épigraphe pour un chapitre de *Fraise-des-Bois* : «No vdrug nezametno dlā sebā po©uvstvoval opasnost' űizni » (Zemlāni©ka, s. 33) / « Mais soudain, comme à son insu, il éprouva le danger de la vie²¹ ». Cette peur des dangers de la vie s'accompagne d'une sorte de fascination pour les victimes, les êtres marginaux, ceux-là même qui peuplent les livres de Gorki et que l'on retrouve dans les premiers romans d'Elsa Triolet. Le personnage de la clocharde, par exemple, présent dans *Bonsoir*, *Thérèse*, va hanter les œuvres ultérieures. Ces personnages "brimés par le destin" sont, dans les romans d'Elsa Triolet, des sortes de variantes extrêmes des personnages principaux. Ils leur renvoient, comme des miroirs déformants, leur propre image dégradée.

À l'automne 1938 encore, Elsa Triolet témoigne, dans l'un de ses cahiers manuscrits, sous le titre « Les grands hommes », de l'importance de Gorki pour elle :

Chaque jeune auteur pouvait compter sur Gorki. Il avait tout du chercheur d'or, la ténacité intense et aussi l'espoir, pour trouver un grain d'or de talent dans les montagnes de manuscrits qu'il recevait. Et quel professeur ! Je crois qu'avec lui le dernier petit écrivassier aurait fini par sortir de soi quelque chose d'humain. "Il faut écrire tous les jours, me disait-il, tous les jours, ce n'est que comme ça qu'on apprend !" C'est ce qu'il faisait, lui²².

²⁰. Archives de Gorki, t. 8, p. 393-394.

²¹. *Fraise-des-Bois*, traduit du russe par Léon Robel, Gallimard, 1974, p. 30.

²². Cahier 055, p. 79-81.

Ce conseil de Gorki, «*écrire tous les jours*», a porté ses fruits : les cahiers manuscrits d'Elsa Triolet se présentent pour la plupart comme une mosaïque de notes, de récits, de plans, de journaux intimes, d'où émergent progressivement des récits ; on trouve même, dans un cahier de 1939, des fragments intitulés «*Exercice*» (cahier 055). Le lien avec Gorki est donc important et a ceci de particulier qu'il est direct, vivant. Mais Gorki n'est pas son seul père littéraire.

Tolstoï

Dans une lettre à Gorki, Elsa Triolet fait référence (à propos de son angoisse devant la vie) à une nouvelle de Tolstoï : «*Bog pravdu vidit, da ne skoro skaŇet*» / «*Dieu voit la vérité mais n'est pas pressé de la dire*», qu'elle a lue étant enfant et qui l'a profondément marquée. Ce titre revient dans *Fraise-des-Bois*, dans les *Souvenirs de la guerre de 1939*. Mais par-delà ce premier contact avec Tolstoï, Elsa Triolet a d'autres parentés avec cet écrivain. Elle lui emprunte certains procédés comme celui de montrer sans expliquer : «*Ne pas juger et ne pas philosopher ! Cela donne quelque chose de bête. Démontrer non par des mots, mais par des faits [...] Tolstoï ne raconte pas*», écrit-elle dans le cahier 038 (f° 36 v°). Cela lui est d'autant plus naturel que les formalistes s'étaient aussi référés à Tolstoï, notamment dans leur définition du procédé d'"étrangéisation" des choses ("ostranenie"). La structure de *Camouflage* s'apparente également au procédé tolstoïen d'entrelacement des récits.

Dostoïevski

Certains aspects de son œuvre se rattachent également à Dostoïevski. M. Bakhtine a utilisé le terme de "polyphonie" pour caractériser les romans de Dostoïevski, la «*multiplicité de voix et de consciences indépendantes*» que l'on y trouve. Or, cette multiplicité de voix, de points de vue, est une des clés des premiers romans d'Elsa Triolet et surtout de *Bonsoir, Thérèse*, où le personnage principal, absent, offre une image changeante, toujours renouvelée, et donne l'impression de n'être qu'une potentialité du réel, d'un réel sur lequel il n'y a pas de point de vue

unique. Elsa Triolet était une lectrice assidue de Dostoïevski, comme elle l'indique dans un carnet manuscrit (052, f° 6 v°), le 18 septembre 1924 :

Dlâ togo, @toby snovo na@at' rabotat', mne neobxodimo po@itat' Dostoevskogo. Razvolnu's', pridu v vostorg i broßus' pisat'. Dva raza uße pomoglo.

Pour recommencer à travailler, il m'est indispensable de lire Dostoïevski. Je m'émeus, je deviens enthousiaste et je me précipite pour écrire. Deux fois déjà cela m'a aidée.

Cette lecture transparait dans certains détails : le personnage de Grouchenka dans *Les Frères Karamazov* est évoqué à plusieurs reprises dans les œuvres et le journal intime ; c'est le personnage qui possède « *ce je ne sais quoi qui n'a pas de nom*²³ » et qui séduit.

Tchékhov

Ce goût de l'indicible vient également de Tchékhov, qu'elle a lu dès son enfance. Elle écrit, dans *L'Histoire d'Anton Tchékhov* :

À treize ans, je souhaitais ardemment un volume de Tchékhov, dont j'avais lu des contes. Pour mon anniversaire, on m'a fait cadeau de ses œuvres complètes, comblant tous mes vœux. Je ne peux pas dire que je les ai lues et relues, je lisais Tchékhov d'une façon continue, perpétuellement, pendant des années. D'après un tronçon de phrase pris dans n'importe lequel des dix ou douze volumes, je pouvais dire le titre du conte, de la nouvelle, dont cette phrase était tirée. J'apprenais dans cet abc que je m'étais choisi, le b a ba de la vie²⁴.

Elsa Triolet est sensible, dans l'œuvre de Tchékhov, comme dans celle de Gorki, à l'attention portée aux faibles, aux déshérités. Elle lui doit aussi en partie son penchant pour les "formes courtes". La thématique de ses premiers romans se rattache à celle de Tchékhov : malaise des personnages, problème du travail (omniprésent), irruption de l'Histoire dans le destin personnel et, reliée à l'Histoire, préoccupation du Futur. Dans ce Futur, la Femme tient une place particulière. Dans *L'Histoire*

²³. Cahier 053, II, p. 167, 22 septembre 1928.

²⁴. Elsa Triolet, *L'Histoire d'Anton Tchékhov, sa vie, son œuvre*, EFR, 1954, p. 200.

d'Anton Tchekhov, Elsa Triolet écrit, à propos d'une nouvelle intitulée « La Fiancée » :

Tchekhov a peint une femme fiancée avec l'Avenir, indépendamment de son avenir personnel [...] Nadia est un nouveau type de femme dans l'œuvre de Tchekhov [...] Si vous travaillez pour le présent, écrit Tchekhov dans ses carnets, votre travail sera médiocre ; il faut travailler en ne tenant compte que de l'avenir. L'humanité ne vivra pour le présent qu'au paradis peut-être ; elle n'a jamais vécu que pour l'avenir.

C'est dans *Camouflage* qu'apparaît pour la première fois l'image de la femme de l'avenir, puis, de façon plus marquée dans *Bonsoir, Thérèse*.

La structure même de ses œuvres doit beaucoup à Tchekhov : « Ces pièces sans intrigue sont passionnantes comme la vie des autres », écrit-elle à propos de son théâtre²⁵. À *Tahiti*, *Camouflage*, certaines parties de *Bonsoir*, *Thérèse*, ne comportent pratiquement pas d'intrigue. Aragon souligne, chez elle, « cet art tchékhovien de l'atmosphère où elle sait faire passer des personnages tout de suite saisissants, et cela sans que rien vraiment ne se passe²⁶ ». Cette atmosphère est créée en partie par un langage où domine, comme dans le théâtre de Tchekhov, l'art de l'ellipse, du suggéré, du non-dit. Et en effet, si l'on compare le texte définitif des romans aux textes manuscrits, on constate que la majeure partie des transformations s'est faite dans le sens de la suppression, de la condensation, de façon à laisser le lecteur imaginer ou deviner ce qui n'est pas dit.

Il faudrait évidemment ajouter à cela d'autres auteurs : Gogol, Tourguéniev, Pouchkine, qu'elle cite fréquemment, à qui elle emprunte le thème de l'errance, le parti-pris de la simplicité, de la transparence apparente. Cependant, l'intertextualité à l'œuvre dans les romans d'Elsa Triolet ne se limite pas au champ de la littérature "classique". Les conceptions et pratiques futuristes et formalistes marquent la construction, le caractère, la forme de ses premiers romans.

Les avant-gardes russes

²⁵. Tchekhov, « Avant-propos » *Œuvres*, t. 1, Gallimard, 1967, p. 3, Bibliothèque de la Pléiade.

²⁶. *Elsa Triolet choisie par Aragon*, Gallimard, 1960, p. 44.

Elles marquent tout d'abord le genre romanesque, qu'elles renouvellent. V. Chklovski, entre autres, expérimente de nouvelles formes, intégrant par exemple ses réflexions théoriques à ses lettres de *Zoo* ; on peut y lire ainsi :

*SloŇnye proizvedeniâ iskusstva obyčno âvlâtsâ rezul'tatom kombinacij i vzaimodejstvij preŇde suŇestvovavšix, bolee prostyx i v častnosti, men'six po razmeru proizvedenij.
Roman sostoit iz kuskov — novell*²⁷.

Les œuvres d'art complexes sont, d'habitude, le résultat des combinaisons et des actions réciproques d'œuvres déjà existantes, plus simples et, en particulier, plus courtes.

Le roman est composé de morceaux : de nouvelles.

Or, si l'on examine *Bonsoir, Thérèse*, on voit que ce roman est formé ouvertement de nouvelles, portant chacune un titre.

Zoo comporte aussi toute une théorie de la juxtaposition de fragments de textes ; c'est ce type de procédé que V. Chklovski conseille à Elsa Triolet dans une lettre, au moment où elle écrit *Fraise-des-Bois* :

*PariŇ stoit knigi. A dlâ devočki ispol'zuj svoi dnevniki. Beri celymi kuskami*²⁸.

Paris vaut un livre. Et pour la jeune fille, utilise tes journaux intimes. Prends-en des morceaux entiers.

Les années suivantes, Chklovski poursuit ses réflexions, notamment dans son étude de 1925 : « Stroenie rasskaza i romana » / « La construction de la nouvelle et du roman ». Il souligne le procédé de construction parallèle utilisé par Tolstoï dans ses œuvres (*Guerre et Paix*, *Anna Karénine*) et montre l'interdépendance des personnages, l'un représentant un aspect de l'autre. Or, c'est justement ce procédé qu'Elsa Triolet utilise dans *Camouflage*, roman dont la gestation (de 1924 à 1927) est contemporaine de la réflexion de Chklovski. Celui-ci étudie également la structure des recueils de nouvelles, note que, dans la littérature européenne, ils sont souvent « présentés comme un tout et liés par

²⁷. *Zoo ili pis'ma ne o l'bvj*, str. 83 / *Zoo*, p. 92.

²⁸. Lettre ms., 20 IX..., FTA.

une nouvelle qui leur sert de cadre » ; cette structure se retrouve dans *Bonsoir, Thérèse*, à ceci près que les nouvelles y sont encadrées par un « Prologue » et un « Épilogue ». On trouve aussi dans *Bonsoir, Thérèse*, ce que Chklovski analyse dans le *Gil Blas* de Lesage, un personnage principal qui est, dit-il, « *le fil dont sont cousus ensemble les épisodes du roman — un fil gris* ». On voit donc l'influence assez marquée, même si elle n'était pas directe, de V. Chklovski sur les premières œuvres d'Elsa Triolet. Le choix de la prose, du roman court, s'inscrit également dans toute une floraison romanesque qui éclate dans les années vingt, avec des écrivains comme I. Babel, les Frères Sérapion, B. Pasternak, dont la critique de l'époque rapproche Elsa Triolet.

Les procédés d'écriture d'Elsa Triolet sont tout aussi marqués par la proximité de Maïakovski, par sa façon de constituer des réserves sur de petits carnets. Les cahiers manuscrits d'Elsa Triolet témoignent de l'accumulation de ces réserves : descriptions, réflexions générales, phrases ou expressions entendues, etc. Cette proximité se sent aussi dans le langage employé ; il ne s'agit pas d'influence mécanique, mais de l'élaboration d'une expression propre par référence et par réaction aux conceptions et aux usages futuristes. Maïakovski a en horreur les lieux communs usés, les futuristes inventent la langue "zaoum" (trans-mentale) ; Elsa Triolet ne suit pas tout à fait ce chemin, se méfie des théories ; elle écrit dans son journal intime le 18 septembre 1924 (carnet 052, f^{os} 4-5) :

Laboratornaâ živopis', potmziâ ? Zakončennaâ mysl', ižučaâ tekniku vyraženîâ ili nezakončennaâ mysl' ižučaâ podtverždenîâ na opytax ?

[...]

Mne radostno, čto nebo menâet nečnejšie tona, čto rozy paxnut rozami, merca't serebrânye zvezdy, po't solov'i ne smučaâs' tem, čto oni tak uŕasno staromodny. Plevat' oni xotât na vse vydumki, tr'ki.

Une peinture, une poésie de laboratoire ? Une pensée achevée, cherchant une technique d'expression ou une pensée inachevée cherchant un appui dans les expériences ?

[...]

Je suis heureuse qu'au ciel on voie varier les tons les plus tendres, que les roses aient le parfum de rose, que brillent des étoiles d'argent, que les rossignols chantent sans s'occuper d'être si démodés. Les rossignols, ils s'en balancent des innovations, des trucs.

Suit toute une défense et illustration des lieux communs « *légalisés par le temps* » qui est reprise dans l'« Ouverture » des *ORC* (p. 20). Lieux communs, proverbes, comptines sont présents dans ses premières œuvres. C'était également le goût de Roman Jakobson, des surréalistes français.

Cependant, cela ne l'empêche pas d'utiliser aussi un procédé analysé par les formalistes : celui de l'« *étrangéisation* », mis en évidence par Ju. Tynianov et V. Chklovski chez Tolstoï, Swift, Pouchkine, procédé très répandu aussi dans la littérature française du XVIII^e siècle avec le personnage de l'étranger ou du « bon sauvage ». On le trouve dès la première phrase de *Fraise-des-Bois*, où tout est vu, senti par une petite fille, où le point de vue habituel est inversé, où tout ce qui est considéré comme « bas », non-noble, devient important. Ensuite, ce procédé devient plus complexe : on peut y rattacher le personnage de l'étrangère qui voit tout de façon critique, qui ne se sent à l'aise nulle part : c'est le cas de Varvara (*Camouflage*) ou de la narratrice d'« Une vie étrangère » : « *Je suis tombée dans ce paysage comme un cheveu sur la soupe*²⁹ ». Ce personnage de l'étrangère, sous différentes formes (la clocharde par exemple) est une constante des œuvres ultérieures.

Le procédé du montage, mis à l'honneur par les photographes et cinéastes russes, comme d'ailleurs par Dos Passos, intervient de façon constante dans les premiers romans d'Elsa Triolet : montage des épigraphes et des chapitres dans *À Tahiti* (elle en évoque le principe dans sa lettre du 2 juin 1923 à Gorki), montage du journal intime et du récit dans *Fraise-des-Bois*, ce qui aboutit à une transformation du texte autobiographique en texte romanesque ; montage des nouvelles dans *Bonsoir, Thérèse*, des fragments dans chaque nouvelle... L'examen des manuscrits montre que l'ordre originel des paragraphes, des phrases est lui-même changé ; Elsa Triolet établit des relations entre les choses dispersées, disparates qu'elle a pu noter, leur donne un sens, les oriente. Le lecteur est amené à tisser des liens entre ce qui semble séparé. C'est le fameux principe de Braque, que Jakobson aimait à citer : « *Je ne crois pas aux choses, je ne crois qu'à leur relation* ».

Comme beaucoup d'écrivains russes, mais aussi comme les cubistes et les surréalistes, Elsa Triolet introduit également des collages dans ses

²⁹. *Bonsoir, Thérèse, ORC*, t. 1, p. 153.

premières œuvres en russe : expressions entendues, slogans publicitaires, fragments de conversations en langue étrangère, paroles de chansons... Plus tard, dans *Bonsoir, Thérèse*, est introduit un collage plus important, l'histoire imprimée en italique dans « Une vie étrangère », qu'Aragon commente ainsi dans son article « La Preuve par l'autre » :

J'ajouterai que l'histoire des frères Denrow est introduite dans Bonsoir, Thérèse comme un collage, sans rapport apparent, à première vue au moins, dans ce livre, avec l'histoire commencée comme un récit écrit par la narratrice d'Une vie étrangère (il s'agit en fait d'un thème de film qu'on avait demandé à Elsa, et qu'un scénariste peu scrupuleux lui avait simplement volé) et il m'est arrivé plus tard d'y repenser quand j'écrivais La Mise à mort et que j'y introduisis trois contes (Murmure, Le Carnaval et Œdipe). Dans Blanche ou l'oubli, on verra que j'ai récidivé avec l'Histoire d'Angus et de Jessica, supposée écrite par la jeune Marie-Noire, comme le conte inclus dans Une vie étrangère est attribué à la narratrice³⁰.

Or, effectivement, cette histoire, qui constitue une sorte d'échappée fantastique au sein du récit, est bien un scénario qu'Elsa Triolet avait écrit en 1928 pour la société de films SOFAR, ce dont témoigne une lettre de cette société, datée du 28 mai 1928 (FTA). De scénario, cette histoire devient récit romanesque. Par la suite, la pratique du collage se poursuit dans l'œuvre d'Elsa Triolet avec ce qu'Aragon appelle les « thèmes secondaires ».

La thématique de ses premiers romans se rattache au futurisme russe (et au futurisme en général) : intérêt pour le monde présent, poésie de la ville : Paris, Londres et surtout Moscou, ville de l'enfance et du souvenir, protectrice et maternelle ou au contraire dure et désolée, présence de la guerre, intérêt pour tout ce qui est primitif, enfantin ; importance de l'avenir et c'est là, peut-être que son œuvre se rattache le plus à la culture russe. Face à un présent envahi par cette vie quotidienne (byt / «byt») que Maïakovski avait en horreur, qui faisait l'objet de discussions au LEF en 1923 et qu'Elsa Triolet décrit dans ses romans de façon désespérante, l'avenir prend de plus en plus d'importance. La révolution d'Octobre, porteuse d'espérances pour beaucoup, apparaît dans *Fraise-des-Bois*, mais l'enthousiasme qui gagne le personnage principal s'estompe lorsqu'elle voit le spectacle de la rue : mendiants, prostituées,

³⁰. *Les Lettres françaises*, 6 septembre 1967.

camelots, vagabond arrêté brutalement. L'hésitation d'Elsa Triolet à l'égard de la révolution apparaît dans sa lettre du 8 septembre 1926 à Gorki, où elle évoque l'accueil critique réservé à son livre en Union soviétique. Elle explique que l'on a critiqué l'« Épilogue » de son roman et ajoute :

Do six por mne ne prixodilos' stalkivat'sâ s neobxodimost'³¹ imet' ubeŕdeniâ (političeskie!), a v «Zemlâničke» napisano sovsem pro drugoe. Teper' okazalos', čto â opisывala «gniloj Zapad» i pravotu nastoâŕej Rossii ; ili naoborot — â izdeva's' nad nastoâŕej Rossiej i preklonâ's' pered roskoŕâ bol'ŕix magazinov Zapada. A na samom dele Zemlâničku prosto brosil ŕenix, a «Boŕe carâ xranî» ej pokazalos' by takim ŕe velikolepnym, kak «Internacional», ottogo, čto ona vospri-nipaet tmto fiziologičeski, zaraŕennaâ tolpoj. Èto u menâ âvno ne vyŕŕlo. Opravdyva's' ŕe â tak userdno ottogo, čto kogda menâ upreka't po tmtoj linii, to u menâ oŕuŕenie, kak budto menâ obvinâ't v tom, čto â ukrala serebrânye loŕki !

Jusqu'à présent il ne m'est pas arrivé de me heurter à l'obligation d'avoir des convictions (politiques!) et Fraise-des-Bois parle tout à fait d'autre chose. Maintenant, il paraît que j'ai décrit "l'occident pourri" et le bon droit de la véritable Russie ; ou au contraire — que je me moque de la véritable Russie et m'incline devant le luxe des grands magasins de l'Occident. Alors que son fiancé a simplement abandonné Fraise-des-Bois, et Dieu garde le tsar lui semblerait aussi admirable que L'Internationale, parce qu'elle perçoit cela physiologiquement, entraînée par la foule. Je ne l'ai pas exprimé clairement. Je me justifie aussi assidûment, parce que lorsqu'on m'accuse de cette façon, j'ai le même sentiment que si l'on me reprochait d'avoir volé des cuillers en argent³¹ !

Sur ce sujet, le manuscrit de l'« Épilogue » est d'ailleurs plus clair que le texte définitif. On y trouve des notations critiques sur tout ce qui, dans ce pays en devenir, rappelle le monde passé. La contradiction entre le passé et le futur passe au sein même des individus : c'est le cas des héroïnes de *Camouflage*, où commence à s'élaborer l'image de la femme de l'avenir, dans la lignée de Tchekhov :

— Varâ, tebâ nikto ne znaet... No ved' i tmlektričestvo ne vseгда znali...

³¹. Archives de Gorki, t. 8, p. 395.

— Varvara, personne ne te connaît... Mais l'électricité non plus on ne l'a pas toujours connue...³²

Cette réflexion d'Elsa Triolet se précise dans l'écriture de *Bonsoir, Thérèse* et l'on retrouve cette même image de la femme de l'avenir dans un cahier manuscrit, avec cette formule frappante qui préfigure celle d'Aragon :

*Les femmes — c'est l'avenir du monde. Leur force n'est pas découverte, mais est-ce que l'électricité a toujours été connue. Elle remuera encore des montagnes cette force*³³.

La narratrice de *Bonsoir, Thérèse* semble en quête de cette femme future, «étrangement espérée» par le lecteur, comme le souligne Aragon³⁴.

Ainsi, les premières œuvres d'Elsa Triolet ne peuvent être lues sans référence aux grands auteurs russes classiques, mais elles s'inscrivent également dans le courant contemporain russe de création. Elsa Triolet ne cherche pas à élaborer de système théorique, filtre les influences et les conseils ; c'est dans l'écriture même que se forge son identité d'auteur. Or, cette écriture subit un grand bouleversement, puisque le quatrième roman, *Bonsoir, Thérèse*, est publié en français. Mais ce bouleversement n'a pas été soudain ; le glissement vers le français s'est opéré dès le premier roman, *À Tahiti*.

L'EVOLUTION DU RUSSE AU FRANÇAIS

Dans un manuscrit postérieur à l'écriture de *Camouflage*, Elsa Triolet évoque l'élaboration de ce roman :

*Le troisième fut une catastrophe [c'était un roman, qui se passait à Paris, J'ai eu beaucoup de difficultés à Et j'ai compris qu'il y avait quelque chose]
Ça n'allait plus [On n'avait pas bes la langue ne voulait plus se plier à ce*

³². Заїтныj cvet, s. 72 / *Camouflage*, Gallimard, 1976, p. 93.

³³. *Cahier 053*, p. 6-7.

³⁴. « Après-dire », *Europe*, n° 506, 1971, p. 220.

*que] J'étais happée par la France. [Je] Il me fallait écrire en français ou ne plus écrire*³⁵.

Les ratures, la difficulté d'expression montrent la difficulté d'alors à exprimer en russe une réalité française.

Une légère francisation du russe apparaît dans les manuscrits de *Camouflage* ; on y trouve des expressions françaises typiques, des notions qui se réfèrent à la culture française, notées en français, par exemple :

to amour-goût pro kotoryj govorit Stendal'.
*cet amour-goût dont parle Stendhal*³⁶.

L'hésitation entre les deux langues est perceptible dans les glissements grammaticaux, comme ici, avec l'erreur sur la déclinaison du relatif russe. On relève aussi des mots qui appartiennent aussi bien au français qu'au russe ; mais ce sont surtout les tournures de phrases qui ont choqué le correcteur de la maison d'édition Krug, A. N. Tikhonov, au point que sur le jeu d'épreuves conservé au Fonds Elsa Triolet / Aragon, on peut lire ses remarques acerbes à propos de certaines phrases trop peu russes. On a sans cesse l'impression qu'Elsa Triolet se trouve en porte-à-faux entre le désir d'exprimer une réalité française, et la nécessité de l'exprimer en russe. Chklovski aborde cette question dans une longue lettre qu'il envoie à Elsa Triolet le 5 août 1927³⁷ :

Veroâtno tebe napišut o tom, ©to v tvoej knige plox russkij âzyk, ©to razu©ilas' pisat' po- russki, — ™to neva©no [...] Bol'še togo, mo©et byt' ™to ne stoit peredelyvat' ; edinogo literaturnogo âzyka net, vneseniâ ©u©ix konstrukcij v âzyk mogut byt' vygodny.

On t'écrira vraisemblablement que, dans ton livre, la langue russe est mauvaise, que tu as désappris à écrire en russe — cela n'a pas d'importance [...] Bien plus, il vaut peut-être mieux ne pas l'arranger ; il n'y a pas de langue littéraire unique, l'introduction de constructions étrangères dans la langue peut être intéressante.

³⁵. Cahier 042, f° 34.

³⁶. Cahier 041, f° 36 v°.

³⁷. FTA ; Archives littéraires centrales de Moscou.

et il propose de «montrer que Varvara pense avec des tournures françaises, qu'elle n'utilise pas la langue russe, mais seulement un vocabulaire russe» («pokazat', čto Varvara myslit francuzskimi oborotami, čto u nee ne russkij ŋzyk, a tol'ko russkij slovar' »).

Elsa Triolet exprime la même idée dans l'«Ouverture» des *ORC* (p. 24-25). Cette contradiction a été à la source d'un blocage qui l'a conduite à cesser, pendant un certain temps, d'écrire en russe des textes romanesques destinés à une publication. Ce blocage a été accentué par les difficultés de parution de *Camouflage* et le mauvais accueil réservé à ce roman par la partie de la critique soviétique qui se situait dans la mouvance des écrivains prolétariens. La rencontre d'Aragon en 1928 a constitué un autre bouleversement. Elsa Triolet a continué à écrire, en russe, son journal intime. Lorsqu'elle recommence à écrire en vue d'une publication, il ne s'agit plus d'un roman, mais d'un grand reportage (oček) sur sa fabrication de colliers dans les années trente et sur les métiers de la Haute Couture. Ce type de livre s'inscrit dans le goût soviétique de l'époque pour la littérature «factuelle», la «biographie de l'objet» comme dit S. Trétiakov. Des fragments importants de *Colliers* paraissent dans la revue *Krasnaja Nov'* (Krasnaâ Nov'), mais le texte original est tronqué et le livre entier n'est pas publié en Union soviétique. Ce refus de publication a été, selon le témoignage d'Elsa Triolet, à l'origine d'une nouvelle étape de son écriture: «Écrire, puisque tout m'en empêchait!»³⁸. Elle commence alors, progressivement, à écrire en français ce qui deviendra *Bonsoir, Thérèse*. Mais beaucoup d'avant-textes de ce roman sont écrits en russe; la première tentative d'écriture en français se trouve dans le cahier 053: il s'agit de la traduction du chapitre de *Fraise-des-Bois*, «Le plus beau des printemps». L'écriture en russe se prolonge cependant bien au-delà de la parution de *Bonsoir, Thérèse*. Les parties en russe des manuscrits de ce roman sont émaillées de mots français, certains déclinés en russe; certaines phrases mélangent français et russe, comme celle-ci où il est question de l'écrivain surréaliste Roger Vitrac:

Priexal iz Braziliï Roger. Vse takoj ŋe kak goda 4 tomu nazad, kogda on ŋil zdes' v Istri'e, l'allure pur-sang (nedarom on vicomte), i nečego ŋrat'. A razgovor na argot toŋe pur-sang — Smešno očen'.

³⁸. «Ouverture», *ORC*, t. 1, p. 30.

Roger est arrivé du Brésil. Toujours le même qu'il y a quatre ans, lorsqu'il vivait ici, à l'Istria, l'allure pur-sang — (il n'est pas vicomte pour rien) et rien à bouffer. Et la conversation en argot aussi pur-sang — Très drôle³⁹.

On y trouve aussi des mots russes en alphabet latin, des mots français en cyrillique. Le russe entre dans le français par le biais de l'autotraduction de fragments des romans antérieurs ; mais cette autotraduction devient la plupart du temps réécriture. Par ailleurs, le français prend par moments les caractères du russe : onomatopées (le “tsoc, tsoc, tsoc” des chevaux sur le pavé de Paris dans « Paris qui rêve ») ou expressions directement traduites. On entend aussi des échos de phrases russes dans la syntaxe. Cependant, ce sont surtout les références à la culture russe et l'expression d'un point de vue étranger sur la vie française qui donnent à *Bonsoir, Thérèse* un caractère particulier. On trouve par exemple dans le « Prologue » une citation de Pouchkine (empruntée, il est vrai, par celui-ci à Chateaubriand) : « *L'habitude nous est donnée par le ciel, elle nous tient lieu de bonheur* » ; l'ombre de Gorki apparaît dans l'importance accordée aux marginaux de toutes sortes ; celle de Tchekhov dans l'évocation de ces gens qui voudraient que quelqu'un de « *miraculeux* » transforme tout d'un coup « *leur vie impossible, leur vie gélatineuse*⁴⁰ ». Un regard étranger est posé sur toute chose : Paris ou la vie bourgeoise provinciale. Des “motifs” venus de l'enfance ou de la jeunesse sont repris d'œuvres antérieures (la nourrice, le printemps à Moscou...). Cependant, le grand changement, visible dans l'évolution des manuscrits, est le passage d'une écriture documentaire, journalistique, en russe, à une écriture romanesque en français. Tout ce qui est de l'ordre du document, destiné à un public russe, est supprimé ou condensé ou réorienté de telle façon que cela prenne sens dans le récit. Le réel est ainsi relié à l'imaginaire.

Comme Elsa Triolet l'a souligné elle-même, ce passage d'une langue à l'autre s'est fait difficilement et l'on peut remarquer que la quête d'un langage est l'un des principaux thèmes de *Bonsoir, Thérèse* : « *Comment faut-il s'y prendre pour décrire une vie ?*⁴¹ ». Cette quête parcourt tout le

³⁹. 30 septembre 1928, Cahier 053, p. 161.

⁴⁰. *Bonsoir Thérèse*, op. cit., p. 242.

⁴¹. « Une vie étrangère », *Bonsoir Thérèse*, p. 180.

livre, elle est parallèle à la quête de Thérèse, personnage principal à l'identité fluctuante.

Ainsi, la culture russe qui marque l'œuvre d'Elsa Triolet est celle de l'enfance, de la jeunesse : sa langue maternelle, ses souvenirs infimes et infiniment importants ; ce sont aussi les grands auteurs "classiques", les futuristes, les formalistes, mais aussi Pasternak et Babel. La fracture de l'exil n'a pas rompu ses liens avec cette culture : les premières œuvres d'Elsa Triolet, par leur procédé de composition, leur point de vue sur les choses et les gens, les motifs repris d'œuvre en œuvre, l'importance accordée au futur, leur destination à un public russe, s'insèrent dans la littérature soviétique des années vingt. Le passage d'une langue à l'autre non plus n'a pas entraîné un rejet de cette culture ; selon Elsa Triolet, l'ombre du russe dans le français ne doit pas être cherchée uniquement dans son vocabulaire ou sa langue :

Mes "russicisms", ce n'est pas dans la structure de mon français qu'il faut les chercher (voir La Mise en mots), mais bien dans cette sorte d'atavisme, dans ces rêves éveillés, inconscients comme des rêves, avec leur choix et leurs préférences mystérieuses⁴².

Si bien que les dédoublements liés au langage, qui pouvaient apparaître à R. Jakobson comme une sorte de mort (et en effet, c'en était une : l'impossibilité de publier de nouveaux romans en russe, l'essai malheureux d'écrire un livre qui s'insère dans la littérature "factuelle" de l'époque, puis la renonciation à écrire autre chose que des articles, la mort à l'écriture romanesque en russe), se transforment en une source de vie, par la réintroduction de l'imaginaire — un imaginaire russe — dans l'écriture, mais cette fois dans l'écriture en français.

⁴². « Mais d'où me viennent tous ces rossignols », *Les Lettres françaises*, n° 1326, mars 1970, p. 3.

DE L'INFLUENCE DES ŒUVRES D'ARAGON SUR LA CULTURE DU JAPON D'APRÈS-GUERRE

Sankichi INADA

Je voudrais parler de l'influence des œuvres d'Aragon sur les milieux culturels au Japon après la deuxième guerre mondiale.

En examinant la liste chronologique des traductions en japonais des œuvres d'Aragon, on pourrait distinguer trois époques de caractères un peu différents : premièrement, l'époque des années 1951-1959, qui fut comme un âge d'or des traductions d'Aragon, durant laquelle on peut remarquer les traductions des romans appartenant au cycle du *Monde réel*, surtout des *Communistes*, d'abord en 10 volumes, et ensuite en 6 volumes, se conformant à l'édition originale de La Bibliothèque française ; et les traductions des poèmes de la Résistance : *La Diane française*, *Le Crève-cœur*, *Les Yeux d'Elsa*, etc.

Deuxièmement, l'époque des années 1962-1975, coupée d'intervalles, succédant à la première époque centrée sur des traductions des œuvres d'Aragon communiste (vers 1933-1955), se caractérise par sa volonté d'élargir l'image d'Aragon, grâce à la traduction des œuvres de l'époque surréaliste et celles de ses dernières années.

Troisièmement, l'époque des années 1977-1991, durant laquelle la prospérité économique tout en se développant, a eu comme contrecoup l'aggravation de la dégénérescence culturelle, et qui a connu trois éditions du *Con d'Irène*. Je crois que, si nous avons pu trouver en même temps les autres livres d'Aragon dans des rayons de librairies comme en

France, il aurait été tolérable de publier la traduction de ce livre édité, au début, sous le manteau ; mais, vu les difficultés à se procurer au début des années 70 des traductions d'Aragon, même en livres d'occasion, il était scandaleux de publier cet ouvrage qu'un lecteur, ne sachant rien d'Aragon allait immanquablement assimiler à la pornographie.

Maintenant nous allons voir plus exactement les caractéristiques de traduction de ces trois époques, en liaison avec l'atmosphère sociale ou politique du Japon d'après-guerre.

Comme vous le savez, le Japon a accepté de capituler sans condition le 15 août 1945, après avoir subi l'attaque des deux bombes atomiques d'Hiroshima (le 6 août) et de Nagasaki (le 9 août) qui ont provoqué des centaines de milliers de morts avant la fin de cette année-là. À partir d'un pays tout à fait détruit, nous nous sommes petit à petit redressés, et nous avons promulgué, l'année suivante, une nouvelle Constitution qui s'appuie sur trois principes : la souveraineté du peuple, la démocratie et la paix.

L'année 1949 fut un tournant dans l'histoire du Japon et du monde : en juillet et en août trois mystérieux accidents graves de chemin de fer se sont succédés, à la suite de quoi le gouvernement japonais a commencé la répression des mouvements ouvriers. En octobre, la République populaire de Chine est née, tandis qu'en Europe, la République fédérale d'Allemagne et la République démocratique allemande ont vu le jour à leur tour. L'année suivante, en février 1950, aux États-Unis, Mc Carthy, sénateur américain, a débuté ses campagnes anticomunistes acharnées au sein du parlement, et le mouvement dit de la « *chasse aux sorcières* » s'est répandu non seulement aux États-Unis, mais aussi au Japon. C'était déjà la veille de la guerre de Corée, qui éclata fin juin.

Je ne connais pas exactement la date de la première importation de livres français dans le Japon d'après-guerre : probablement en 1948 ou en 1949, c'est à dire, à peu près à la même période charnière. Les œuvres de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, ainsi que celles d'Aragon et de Paul Éluard ont été importées successivement, et ont procuré de vives émotions à ceux qui savaient les lire.

Quel élément, ou quel aspect des œuvres d'Aragon a impressionné le plus les Japonais ? Tout d'abord, l'acte de résistance fait aux gouvernants, à ceux qui ont le pouvoir. Parce que les Japonais ne savaient pas, ne pouvaient pas résister, pendant la guerre, aux

gouvernants militaires ni aux autorités de l'empereur ; le petit nombre de personnes qui résistèrent, ont été tuées tout de suite ou enfermées en prison jusqu'à l'armistice. Alors, le fait que l'on puisse résister ou que l'on doive résister était une chose merveilleuse aux yeux des Japonais. De sorte qu'on lisait avec émoi les poèmes d'Aragon qui témoignaient de la Résistance.

Ensuite « *le pain, la paix et la liberté* », mots d'ordre du Front populaire français en 1936, dont Aragon a parlé dans la postface des *Beaux quartiers* et qui sont les sujets principaux des romans du cycle du *Monde réel*, ont suscité un grand intérêt chez les Japonais en ce temps-là ; parce que, juste après la défaite, les Japonais manquaient surtout d'alimentation, et vivaient presque en état de famine perpétuelle. En ce qui concerne la paix, je crois qu'il n'est pas nécessaire d'en parler, puisque les Japonais, comme victimes ou agresseurs, haïssaient la guerre, et que tout près de notre pays, dans la péninsule de Corée, la guerre a éclaté en juin 1950, à propos de laquelle Truman, président des États-Unis, a osé dire qu'il serait possible d'employer une bombe atomique. Finalement, il n'est pas nécessaire non plus de parler de la liberté : pendant la guerre, presque tous les Japonais vivaient sous un régime totalitaire ou fasciste, de sorte que nous voulions garder la liberté au prix de la vie.

Enfin, l'importance du rôle des femmes dans l'œuvre d'Aragon a impressionné beaucoup de lectrices japonaises et a contribué aussi à développer la conscience des droits de la femme. Le nom d'Elsa Triolet cité si souvent par Aragon, ainsi que les personnages féminins de ses romans, par exemple, Catherine Simonidzé, Clara Zetkin, Bérénice et beaucoup de femmes dans *Les Communistes*, grâce à leur manière de vivre au cours de certaines péripéties, ont influencé les lecteurs japonais.

Quand on pense aux traductions de cette première époque, il faut noter que presque tous les traducteurs d'Aragon – professeurs, chercheurs ou poètes – étaient communistes et qu'ils concevaient leur travail de traduction comme une mission de démocratisation du Japon d'après-guerre. De sorte qu'ils travaillaient avec passion : par exemple, ils ont ajouté au texte des *Communistes* non seulement des notes pour expliquer brièvement les noms propres des personnages et des lieux, mais encore des commentaires ou des explications assez détaillés sur des circonstances historiques ou sociales : par exemple les circonstances po-

litiques de la drôle de guerre ; et ils ont même expliqué l'atmosphère du meeting à la Grange aux Belles d'après le texte publié par *La Nouvelle critique*.

Et maintenant nous allons passer à la deuxième époque : c'est-à-dire aux années 1962-1975. Cette époque se caractérise, au point de vue des traductions aragoniennes, comme une période de transition durant laquelle s'est produit un effacement lent de l'influence d'Aragon sur les milieux culturels du Japon.

Cependant il faut voir tout d'abord l'arrière-plan politique et social de cette époque. L'année 1960 fut un grand tournant dans l'histoire du Japon. Le gouvernement japonais avait l'intention de renouveler le traité de sécurité nippo-américain et de renforcer les relations entre les deux pays ; mais la plupart des Japonais s'opposèrent à cette intention et organisèrent à plusieurs reprises, dès le milieu de l'année précédente, des manifestations contre ce traité de sécurité. Ces manifestations populaires ont attiré de plus en plus de monde, et en juin 1960, les Chambres des députés et du sénat ont été cernées, tous les jours, de deux ou trois cent mille manifestants. Les conflits entre la police et les manifestants se sont tellement aggravés, que le gouvernement japonais a dû prier Eisenhower, président des États-Unis, qui attendait à Manille, aux Philippines, afin de venir à Tokyo signer le renouvellement de ce traité, de ne pas venir au Japon, ne pouvant pas assurer sa sécurité.

De cet échec, le gouvernement japonais a tiré beaucoup de leçons, et il a commencé à changer de politique : dès la fin de cette année-là, le premier ministre Ikéda a déclaré qu'il faudrait doubler le salaire des ouvriers : ce fut le commencement du haut-développement économique qui devait durer plus de vingt années consécutives. Le premier signe de réussite de cette politique économique a été les jeux olympiques de Tokyo et l'inauguration du TGV de Tokyo à Osaka en 1964. D'autre part, les États-Unis, dès le début des années 60, ont commencé à inviter des directeurs de syndicat ou des rédacteurs en chef de grandes maisons d'édition, etc., aux États-Unis, pour les faire changer d'opinion ou d'idées politiques.

Le plus grand objet ou le plus grand intérêt du gouvernement japonais au début des années 60 était de savoir comment effacer les influences du communisme dans les milieux culturels du Japon. La plus grande force qui ait organisé des manifestations contre le traité de

sécurité, ayant été les alliés du parti socialiste et du parti communiste japonais, le gouvernement s'est efforcé de diviser ces deux partis progressistes et d'affaiblir au moins la force du PCJ. L'intention des États-Unis était la même.

Peut-être ne savez-vous pas qu'au Japon, dès la fin de l'ère de Taisho, c'est-à-dire dès le milieu des années 1920, et surtout pendant la guerre, le gouvernement interdisait la propagation des idées socialistes ou communistes pour bien maintenir le régime monarchique et capitaliste. Pour cela, le gouvernement a effacé des mots concernant le socialisme ou le communisme de toutes sortes d'imprimés et mis des croix à la place des mots effacés.

Après la guerre bien sûr, il n'y avait plus cette mesure abominable, et plus de censure ; cependant le gouvernement du parti libéral-démocrate des années 60 voulait effacer les mots même de communisme ou de communiste aux yeux du peuple. De sorte que, par exemple, les exemplaires des *Communistes* ont été petit à petit chassés des rayons des librairies, ainsi que les autres œuvres d'Aragon qui avaient été traduites à la première époque. Pourtant cet effacement des traductions d'Aragon n'a pas été fait bien sûr, à la manière des autodafés hitlériens, mais en procédant à un ensevelissement sous un déluge de livres abondamment publiés, suivant le rythme prodigieux de la prospérité économique qui avait commencé dès la fin des années 60.

Maintenant je voudrais vous présenter, avant de passer à la troisième époque qui commence dès l'année 1977, les caractéristiques d'une période d'une dizaine d'années à partir de 1965. Pendant cette dizaine d'années, bien qu'à l'extérieur du Japon, il se soit passé beaucoup d'affaires importantes en Asie, par exemple le développement de la guerre du Vietnam déclenchée à la suite de l'affaire du golfe du Tonkin en août 1964, le coup d'état en Indonésie à la fin de septembre 1965 qui a conduit à la destruction totale du PKI (PCI) et la Révolution Culturelle en Chine en 1966, à l'intérieur du Japon tout s'est passé bien paisiblement, du moins en surface. Au centre du Japon, au centre des milieux politiques, le parti libéral-démocrate détenait toujours l'hégémonie et le haut-développement économique continuait, mais aux élections municipales, les progressistes gagnaient de plus en plus : en avril 1967, le candidat des alliés des partis socialiste et communiste a gagné le siège du maire de Tokyo, qu'il devait garder 12 ans, et puis, à Osaka aussi, les

alliés des socialistes et communistes ont obtenu, en avril 1971, le siège du maire de cette deuxième grande ville du Japon, sans parler des maires de Kyoto et d'autres villes principales. Superficiellement il semblait que la force progressiste allait dominer celle des conservateurs.

Cependant des événements confus et difficiles, à partir desquels on pouvait deviner l'avenir dangereux, se sont succédés : tout d'abord, sous l'influence de mai 1968 en France et prévoyant le renouvellement en 1970 du traité de sécurité nippo-américain, des étudiants ont organisé des manifestations contre ce traité, dès la fin de 1968 ; ensuite, à la fin de novembre 1970, Yukio Mishima, romancier célèbre, a envahi, avec ses soldats privés, une caserne des armées défensives afin de provoquer un coup d'état. C'est après avoir échoué dans cette tentative, qu'il s'est suicidé sur place choisissant la cérémonie classique du harakiri. Cet acte fanatique a suscité de vives réactions de toutes parts. C'était le signe de l'apparition de diverses forces de l'extrême-droite. Enfin, un groupe gauchiste, né de la divergence de plusieurs sectes d'étudiants et appelé « l'Armée rouge japonaise », s'est élevé à la fin des années 60, contre le traité de sécurité et a tué douze personnes en mars 1972. Cet événement terrible a éloigné la plupart des étudiants des questions sociales ou politiques et les a fait passer dans le camp conservateur.

Suite à cette tendance rapide vers la droite lors de la première moitié des années 70, les forces progressistes ont cédé les sièges de maire de Tokyo, de Osaka et d'autres villes principales aux forces conservatrices, aux élections municipales d'avril 1979.

Bref, le Japon a connu de vifs changements au cours de ces 15 années depuis 1960 ; et pendant cette période, les caractéristiques et les circonstances de la réception des œuvres d'Aragon ont également bien changé.

Peut-être que je n'aurai pas besoin de parler en détail des caractéristiques de la troisième époque. Ayant déjà suffisamment abordé les événements politiques, et socio-culturels du Japon des années 1960-1975, vous pouvez en deviner les conséquences. Afin de conclure ma communication, je voudrais présenter ici une partie de ce que j'ai écrit, en 1986, dans la postface de ma thèse sur Aragon.

Comme vous le savez, c'est au début de 1985, qu'a été fondée la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet ; parmi les projets que la société a proposés au commencement, il y avait celui de la vente d'une tapisserie en hommage à Aragon, création de Micheline Henry. En

voyant la reproduction photographique de cette tapisserie, j'ai été ému, mais cette émotion a été un peu confuse. La tapisserie représente, quelques personnes, hommes et femmes, bâillonnés, les mains ligotées en arrière, et montés sur le dos d'un grand oiseau qui paraît les transporter jusqu'au paradis. Sans aucun doute, ce sont des martyrs de la Résistance. Une personne écrit, avec une plume à la main, un poème d'Aragon sur les nuages, une strophe de la « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » :

*Et s'il était à refaire
Je referais ce chemin
La voix qui monte des fers
Parle pour les lendemains*

La représentation de cette tapisserie – peinture triste et sombre – et le choix de ce poème, tout cela m'a laissé perplexe. Parce qu'il y a déjà plus de 40 ans que les Français ont fait la Résistance contre l'occupant nazi, et je me suis demandé s'il n'y avait pas d'autre sujet pour un hommage à Aragon qui venait de mourir. Cependant à mesure que le temps passait, et que je revoyais la reproduction de la tapisserie tout en poursuivant mes lectures des poèmes de *La Diane française*, j'ai finalement compris pourquoi les Français ont choisi, sans hésitation, ce sujet de peinture et ce poème, tous deux très austères, pour un hommage à Aragon. C'était à la fin de 1985.

Dans cette même année 1985, en mars, j'ai eu une expérience bien amère, qui contraste avec ce dont je viens de parler. À l'occasion d'un concours d'entrée pour le cours de maîtrise, de mon université, section de littérature française, j'ai demandé aux étudiants ce qu'était *La Diane française*, mais aucun des 37 candidats n'a pu répondre exactement. Si cela avait été dans les années 50 ou 60, tous les candidats auraient pu répondre tout de suite.

Pourtant, à côté de l'ignorance complète d'Aragon ou de son œuvre parmi les jeunes gens, je suis heureux de rencontrer, pas très souvent, des gens qui sachant que je suis chercheur et traducteur des œuvres d'Aragon me disent qu'ils ont lu, dans leur jeunesse, *Les Communistes* ou des poèmes d'Aragon, et récitent devant moi quelques strophes de *La Diane française* qu'ils ont apprises par cœur il y a plus de vingt ans. Il est très rare de rencontrer d'anciens lecteurs passionnés d'Aragon qui

vivent presque inaperçus dans la société japonaise qui paraît luxueuse et frivole, mais ce sont ces gens-là qui soutiennent et gardent la démocratie japonaise qui est toujours menacée de destruction.

Ces gens-là ressemblent beaucoup à la Constitution japonaise, promulguée juste après la défaite ou l'armistice et dont les Japonais étaient très fiers jusqu'au début des années 60, mais qui fut négligée de plus en plus, à mesure que le Japon devenait prospère, et qui est maintenant sur le point d'être révisée, mais qui résiste à toutes les tentatives d'abolition. Ces gens-là, qui ont été, pour ainsi dire, éduqués par Aragon, sont les plus forts gardiens de notre Constitution.

Liste chronologique des traductions en japonais des œuvres d'Aragon :

- 1951 : *La Diane française*, trad. par Hiromitsu Oshima, éd. San-ichi-shobô.
La Culture et les hommes, trad. par Jun Watanabe, éd. San-ichi-shobo.
En étrange pays dans mon pays lui-même, trad. par le Comité de publication des poèmes de résistance du monde, éd. Otsuki-shoten.
Le Témoin des martyrs, trad. par Kôji Shirai , Kunio Nasu, éd. Nippon-hôdô-Co.
Les Beaux quartiers, trad. par Hiromitsu Oshima, éd. Sôju-sha.
- 1952 : *Les Cloches de Bâle*, trad. par Hanajima Katsuki, éd. Sôju-sha.
L'Homme communiste, trad. par Tatsuo Goto, Kunio Nasu, éd. Seidô-sha.
- 1952-1955 : *Les Communistes* (en 10 vol.), trad. par Takuzo Obase, Tsuguo Ando, Térumasa Kojima, éd. San-ichi-shobo : tome 1, nov. 1952 ; tome 2, fév. 1953 ; tome 3, avr. 1953 ; tome 4, juin 1953 ; tome 5, oct. 1953 ; tome 6, janv. 1954 ; tome 7, mars 1954 ; tome 8, juin 1954 ; tome 9, nov. 1954 ; tome 10, janv. 1955.
- 1953 : *Le Témoin des martyrs*, (format de poche), trad. par Tokusaburô TAN, éd. Aoki-shoten.
- 1954 : *Les Beaux quartiers*, trad. par Yoshi Seki, éd. Shinchô-sha.

- Aurélien*, (collection «chefs-d'œuvres littéraires du monde»), trad. par Ryoichi Ikushima, éd. Shinchô-sha.
- 1955 : *L'Art de parti en France*, trad. par Takuzo Obase, Tatsuo Oshima, éd. Otsuki-shoten.
- 1956 : *Le Neveu de M. Duval*, trad. par Takuzo Obase, éd. Riron-sha.
La Lumière de Stendhal, trad. par Tadashi Kobayashi, Yoshi Seki, éd. Aoki-shoten.
Les Voyageurs de l'impériale (en 5 vol.), trad. par Yoshi Seki, éd. Shinchô-sha.
Littératures soviétiques, trad. par Térumasa Kojima, éd. Otsuki-shoten.
- 1957 : *Les Cloches de Bâle*, trad. par Yoshi Seki, éd. Shinchô-sha.
Le Crève-cœur, Le Nouveau Crève-cœur, trad. par Ichimei Hashimoto, éd. Shinchô-sha.
Les Communistes (en 6 vol., sans coffret), trad. par Obase Takuzo, Tsuguo Ando, Térumasa Kojima, éd. San-ichi-shobô.
- 1958 : *Aurélien* (format de poche, en 2 vol.), trad. par Ryoichi Ikushima, éd. Shinchô-sha.
- 1959 : *Recueil de célèbres poèmes du monde* (5^e volume) contenant des fragments de : *Feu de joie, La Grande gaité, Persécuté persécuteur*, trad. par Térumasa Kojima ; *Les Yeux d'Elsa*, trad. par Ichimei Hashimoto ; *Le Musée Grévin*, trad. par Kojima Terumasa, éd. Heibon-sha.
- 1962 : *Le Paysan de Paris* (collection «Chefs-d'œuvres littéraires du monde»), trad. par Sato Saku.
Le Témoin des martyrs (collection «Chefs-d'œuvres littéraires du monde»), trad. par Kôji Shirai, éd. Kawadé-shobô.
- 1963 : *La Semaine sainte*, trad. par Kojima Térumasa, éd. Heibon-sha.
- 1963-1964 : *Histoire parallèle de l'URSS et des USA* (en 6 vol.), trad. par Kazuo Watanabe, Yoshizo Kawamori, Takuzo Obase, éd. Yomiuri-shinbun-sha.
- 1967 : *Les Beaux quartiers* (collection «Chefs-d'œuvres littéraires du monde »), trad. par Ichimei Hashimoto, éd. Shûei-sha.
- 1968 : *Choix de poèmes d'Aragon*, contenant des fragments de *Hourra l'Oural, Le Crève-cœur, Les Yeux d'Elsa, Le Musée Grévin, En français dans le texte, Le Nouveau Crève-cœur, Les Yeux et la mémoire, Le Roman inachevé*, trad. par Hiromitsu Oshima , éd. Iizuka-shoten.

- 1971 : *La Mise à mort* (collection « Chefs-d'œuvres littéraires du monde »), trad. par Hidéhiko Miwa, éd. Chuô-kôron-sha.
- 1973 : *Choix de poèmes d'Aragon*, reprenant pratiquement *Choix de poèmes* en 1968, éd. Iizuka-shoten, mais augmenté de fragments *Elsa* et du *Fou d'Elsa*, trad. par Hiromitsu Oshima, éd. Kadokawa-shoten.
- 1975 : *Anicet ou le panorama, roman*, trad. par Térumasa Kojima, éd. Hakusui-sha.
Traité du style (collection « Chefs d'œuvres littéraires du monde »), trad. par Tsutomu Kawakami, éd. Kôdan-sha.
Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, trad. par Hiroshi Watanabe, éd. Shinchô-Sha.
- 1977 : *Le Con d'Irène, Une Vague de rêves*, trad. par Jun Ebara, éd. Gendai-shichô-sha.
- 1978-1979 : *Choix de poèmes d'Aragon* (en 3 vol.):
 Tome 1 : fragments tirés de *Feu de joie*, *Le Mouvement perpétuel*, *La Grande gaîté*, *Front rouge*, *Persécuté persécuteur*, *Hourra l'Oural*, *Le Crève-cœur*, *Les Yeux d'Elsa*.
 Tome 2 : *En étrange pays dans mon pays lui-même* (fragment), pages choisies de *Le Musée Grévin*, *La Diane française*, *Le Nouveau Crève-cœur*, *Les Yeux et la mémoire*, *Le Roman inachevé*, *Elsa*, *Les Poètes*, *Le Fou d'Elsa*, *Le Voyage de Hollande*, *Il ne m'est Paris que d'Elsa*, *Élégie à Pablo Neruda*, trad. par Hiromitsu Oshima, Shinroku Hattori, Shin Shimaoka, éd. Iizuka-shoten.
- 1980 : *Aragon parle avec Dominique Arban*, trad. par Térumasa Kojima, Yoshimitsu Gen, éd. Tomioka-shoten.
La Diane française (format de poche), trad. par Hiromitsu Oshima, éd. Shin-nihon-shuppansha.
- 1983 : *Le Con d'Irène*, trad. par Kosaku Ikuta, éd. Sabato-yakata.
- 1984 : *Choix de poèmes d'Aragon*, pages choisies de *Feu de joie*, *Le Mouvement perpétuel*, *La Grande gaîté*, *Persécuté persécuteur*, *Le Musée Grévin*, *Une Vague de rêves*, trad. par Térumasa Kojima, éd. Doyo-bijutsu-sha.
- 1987 : *Les Cloches de Bâle*, trad. par Inada Sankichi, éd. Sanyusha-shuppan.
- 1988 : *Le Paysan de Paris*, trad. par Saku Sato, éd. Shichô-sha.
- 1989 : *Le Con d'Irène*, trad. par Kôzaku Ikuta, éd. Hakusui-sha.

1991 : *Entretiens sur le musée de Dresde*, en collaboration avec Jean Cocteau,
trad. par Kunio Tsuji, éd. Chikuma-shobô.

1999 : *Blanche ou l'oubli*, trad. par Sankichi Inada, éd. Kashiwa Shobô.

ARAGON ET L'HUMANISME DANS LES ANNÉES QUARANTE

Michael KELLY
Université de Southampton

C'est avec une grande invocation à l'homme qu'Aragon commence son «Prélude à la Diane française»: «*L'homme où est l'homme l'homme L'homme*¹». Ce qui prend d'abord la forme d'un nom abstrait devient successivement question, appel au secours et appel aux armes, scandé par le rythme du tambour. On aurait du mal à retrouver un exemple plus efficace du procédé d'interpellation du sujet, que Louis Althusser mettait au centre du fonctionnement de l'idéologie. Cela peut paraître provocateur d'évoquer le théoricien de l'anti-humanisme marxiste à côté de l'auteur de *L'Homme communiste*, mais cette juxtaposition me semble apte à faire ressortir des aspects importants de l'œuvre d'Aragon, surtout en ce qui concerne son rapport avec le contexte historique. Car, le sujet qu'il interpelle est historiquement situé et constitué. Mon propos est d'explorer la façon dont les écrits d'Aragon contribuent à la construction, ou peut-être plutôt à la reconstruction, de l'identité française des années quarante, travail idéologique au sens le plus large, à la fois culturel et pratique. Dans ce travail, l'humanisme

1. *La Diane française*, suivi de *En étrange pays dans mon pays lui-même*, Seghers, 1946, p. 15.

joue un rôle de premier plan, et par conséquent presque invisible, dont l'analyse sera mon point d'ancrage.

Le discours humaniste est par principe universaliste, ou au moins universalisant. Peu de concepts sont d'emblée aussi larges, généraux et même abstraits, que le concept de l'homme. Et pourtant, il porte en lui la négation dialectique de sa propre universalité. Dès que ce concept s'articule dans un discours, il se fait concret, et nous verrons comment cette concrétisation s'opère dans l'œuvre d'Aragon, et plus largement dans le cadre conceptuel auquel il appartient.

Revenons à cette phrase que je viens de citer. La répétition de «*l'homme*» par quatre fois provoque chez le lecteur ou la lectrice une expansion des sens possibles qu'il porte. Le sens générique de l'homme comme "être humain" n'en est qu'un. Comment ne pas penser également à l'être masculin, et même à l'être viril, doué de qualités morales qui lui sont propres et qui sont si précieuses ? L'expansion des sens de "l'homme" contient donc les débuts d'une contraction, où des sens plus limités coexistent avec le sens le plus large.

Aujourd'hui, pendant les années quatre-vingt-dix, il est impossible d'utiliser le concept générique de l'homme sans s'apercevoir qu'il privilégie la moitié masculine de l'espèce humaine. Si l'on s'en apercevait pendant les années quarante il est probable que le privilège masculin allait de soi, même dans les écrits d'Aragon qui par ailleurs tenait la femme en si haute estime. Son affirmation quelques années plus tard, dans *Le Fou d'Elsa* (1963), que «*la femme est l'avenir de l'homme*» témoigne non seulement de cette estime mais aussi d'une constatation que la mise en valeur des aspects féminins de l'espèce humaine appartenait bien à un temps à venir plutôt qu'au temps présent. En fait, si l'homme est le sujet du «*Prélude*», son objet semble plutôt féminin, comme on le voit dans la deuxième strophe :

*Où est l'amour l'amour L'amour
Séparé déchiré rompu
Il a lutté tant qu'il a pu
Tant qu'il a pu combattre pour
Écarter ces mains corrompues.*

L'homme n'a pas pu empêcher la victoire (temporaire) des mains corrompues sur son amour. Et ce n'est pas le seul endroit où Aragon propose une symbolisation mutuelle entre la femme, aimée, et la France,

aimée elle aussi. C'est même une des métaphores les plus courantes de son œuvre poétique des années de guerre, et qui se retrouve dans ses poèmes les mieux connus.

*Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Tous deux adoraient la belle
Prisonnière des soldats
Lequel montait à l'échelle
Et lequel guettait en bas
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas²*

La prisonnière tombée entre les mains corrompues est maintenant enfermée dans la citadelle, d'où ses deux prétendants essaieront de la sauver, en combinant leurs efforts. On pourrait penser que le « double amour » qui les brûla n'est pas seulement double parce qu'ils sont deux, il est double aussi parce qu'il a deux objets : la femme et la patrie. C'est une dualité également avouée dans un autre poème bien connu :

*Il n'y a pas d'amour qui ne soit à douleur
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit meurtri
Il n'y a pas d'amour dont on ne soit flétri
Et pas plus que de toi l'amour de la patrie
Il n'y a pas d'amour qui ne vive de pleurs
Il n'y a pas d'amour heureux
Mais c'est notre amour à tous deux³*

L'amour de la femme est explicitement lié à celui de la patrie dans cette dernière strophe du poème. Mais l'intervention de l'amour à deux, qui peut aussi être réciproque, dans la dernière ligne, ouvre des perspectives plus larges que celles évoquées tout au début (« *Rien n'est jamais acquis à l'homme* »), et elle donne une nouvelle orientation à la conception de l'homme, qui pourrait commencer à porter une implication de féminité incluse. Rétrospectivement, on pourrait peut-être se demander si l'amour double de la rose et du réséda comporte aussi un pareil rapport de réciprocité.

². *Ibid.*, p. 19.

³. *Ibid.*, p. 31.

On voit donc, dans un premier temps, que la notion de l'homme se transforme d'une conception générique en une conception sexuée, à dominante masculine tout en gardant des traces féminines. Cette notion subit d'autres déterminations, comme on peut voir dans la suite de la première strophe du « Prélude », qui continue le travail de contraction, en précisant d'autres caractéristiques éventuelles de l'homme :

*L'homme où est l'homme l'homme L'homme
Floué roué troué meurtri
Avec le mépris pour patrie
Marqué comme un bétail et comme
Un bétail à la boucherie*

L'homme est d'abord victime d'une oppression pratiquée par d'autres hommes, et portant à la fois sur son état moral (« floué ») et son état physique (« roué troué meurtri »). On n'aura évidemment pas de difficulté à assigner des visages aux oppresseurs, qui appartiennent nécessairement à l'espèce humaine tout en s'en trouvant exclus par le fait de l'oppression qu'ils pratiquent contre elle. Ces êtres humains-inhumains en marquant l'homme comme un bétail se désignent implicitement comme étant d'une autre espèce que lui, aussi différents de l'homme que l'homme est différent de l'animal, même si cette différence ne leur confère aucune supériorité morale, au contraire.

Méprisé par ces êtres inhumains, l'homme n'en a pas moins une patrie, et c'est là ce que je serais tenté d'appeler la marque d'homme, reprenant ainsi le titre de la nouvelle clandestine de Claude Morgan. Là où Morgan voit la culture comme l'essence déterminante de l'homme, Aragon a plutôt tendance à faire de la patrie une essence humaine. C'est le cas de l'homme de cette strophe, dénué de tout sauf d'une patrie elle aussi démunie. Évidemment, celui ou celle qui le lit pourra facilement faire le lien entre ce pays du mépris et l'État français (Vichy) où des actes indicibles se font au nom de la Patrie. Reste à ajouter un dernier élément. Les images bibliques et liturgiques de la semaine sainte hantent ce poème et la figure du Christ souffrant sur le chemin du Calvaire s'associe à celle de l'homme-roué-de-coups, dans un commun *ecce homo*.

C'est un breuvage puissant, où Dieu et la Patrie s'incarnent dans la souffrance morale et physique de l'homme que nous sommes appelés à être. Et en fait, la combinaison se trouve au cœur des écrits d'Aragon

pendant toute la période de la guerre et de la Libération. On sait combien il insistait sur la coopération militante des catholiques et des communistes dans les luttes patriotiques : « La rose et le réséda » en est l'hymne. Cela prend un relief particulier dans une page de 1945 où Aragon commente son recueil *Brocéliande* :

Brocéliande, si ces ramures ont dû pour mes yeux reverdir, c'est pour protéger d'une autre sorte d'asservissement la nation tout entière. Le mythe de Viviane et de Merlin, si j'y fais appel, c'est pour parler de ce que la censure et la Gestapo interdisent qu'on parle. Et tout à cette fin m'est bon : même le Christ, n'en déplaît à ceux pour qui la bagarre avec l'Église, comme M. de Montherlant, est première à la bagarre avec les Boches. N'en déplaît non plus à mes compagnons d'armes et de conjuration qui ont une grande croix dans le cœur, et je n'ai pas honte de dire que je respecte aujourd'hui, que j'ai appris à respecter leur foi que je ne partagerai jamais. Ce qu'il y a de généreux, d'humain dans cette foi divine. Pour tout dire, de français. Ce qui devant l'ennemi de ma nation chantait à l'unisson de mon incroyance, et qui est une conception de l'homme que peuvent avoir le communiste et le chrétien, mais le nazi jamais⁴.

Ce qu'Aragon partage avec les chrétiens se résume en une conception de l'homme. Elle fonde une certaine unité, unité qui se construit en partie négativement, dans la mesure où elle exclut le nazi et s'affirme contre « l'ennemi de ma nation ». Mais elle se construit aussi positivement, dans l'équivalence explicite de « généreux », « humain » et « français ». Cette équivalence, prise au sens fort, aurait de quoi choquer le lecteur étranger que je suis, parce qu'elle semble réclamer le monopole de la générosité et de l'humanité au profit des seuls Français. Ce n'est pas la seule lecture possible bien évidemment, mais même une lecture plus modeste confirmera le lien étroit qui s'y déclare entre l'humanisme, la religion chrétienne et le sentiment national français.

Ce texte donne d'autres questions à méditer, surtout en évoquant l'emploi de la mythologie pour parler de ce qui est interdit. On pourrait entendre des échos de la « *pensée sauvage* » de Claude Lévi-Strauss, pour qui les mythes servent à communiquer la logique et les valeurs d'une communauté, qui trouve dans le récit mythologique le moyen le plus efficace de (se) penser et de (se) parler. On voit facilement

⁴. « De l'exactitude historique en poésie », *ibid.*, p. 102.

comment les poèmes de *Brocéliande* tissent des images celtiques et bibliques pour appeler les Français (et Françaises ?) à la résistance contre l'envahisseur. À la vérité, le message n'est guère voilé, comme on verrait, par exemple, dans le poème « De l'arbre où ce n'est pas Merlin qui est prisonnier⁵ ». L'arbre où Merlin serait emprisonné se double de l'arbre de la Crucifixion, et représente à la fois le tombeau des martyrs morts pour la France et l'esprit de la résistance patriotique encore sommeillant chez la majorité des Français en 1942. Il se termine :

*Ah combien de Merlins sous ces pierres tombales
Et tous les arbres sont des arbres enchantés
Tout à l'heure vous le verrez bien quand le bal*

*S'ouvrira quand brisant le cœur du bel été
L'étoile neigera le long des paraboles
Orage des héros orage souhaité*

*Grande nuit en plein jour cymbales des symboles
Se déchire la fleur pour que naisse le fruit
Le ciel éclatera d'un bruit de carambole*

Et l'homme sortira de l'écorce à ce bruit

Le grand moment de la bataille pour la libération de la France réveillera donc ces dormeurs de la forêt, mais quel est cet homme, qui sortira de l'écorce ? C'est Merlin sans doute, ressuscité comme le Christ, avec qui il a partagé son arbre, mais c'est surtout l'homme français, le fusil au poing et la générosité au cœur. Homme pour ainsi dire surdéterminé, parce qu'il est le fils de Merlin et du Christ, et parce qu'il incarne la France résistante et la France attentiste. Mais l'homme concret appelle aussi l'homme abstrait, et prend nécessairement la résonance universelle de l'homme de l'humanisme. Comment ne pas penser que l'homme ainsi surgi articule en fait un troisième système mythologique chez Aragon ? Puisqu'il fait remarquer si franchement qu'il accepte de mobiliser n'importe quel mythe – « *tout [...] m'est bon : même le Christ* » – pour façonner la volonté de protéger la France, on ne devrait pas s'étonner de le voir mobiliser un mythe humaniste pour lequel il avait montré peu de tendresse dans les années d'avant-guerre. Reprenant les termes d'Aragon lui-même, on pourrait très bien respecter la foi humaniste et ce qu'elle

⁵. *Ibid.*, p. 177-178.

possède de généreux et de français. Tout en s'apercevant qu'elle est hautement utilisable dans un combat particulier pour des fins qui la dépassent. Nous voilà donc conviés à interroger le fonctionnement mythique, c'est-à-dire idéologique, de l'humanisme, quel que soit le sentiment subjectif d'Aragon à son égard.

Sans ouvrir une longue parenthèse sur la théorie des mythes, ni plus largement sur celle de l'idéologie, il conviendra de souligner leur caractère à la fois collectif et pratique. Le mythe est collectif dans la mesure où il appartient d'abord à une communauté, qu'il contribue à maintenir ; il est pratique dans la mesure où il favorise une orientation vers l'action. Il serait utile de regarder d'un peu plus près son caractère collectif.

C'est d'abord au sein de la collectivité communiste qu'il faut tracer l'itinéraire d'Aragon. L'humanisme marxiste des années quarante est en fait bien préparé pendant les années trente, quoi qu'il n'ait pas été hégémonique à cette époque. Déjà au début de la décennie, la rhétorique soviétique du second plan quinquennal proclame « *l'homme le capital le plus précieux* », ce qui n'empêche pas la dénonciation de l'humanisme considéré comme une mystification bourgeoise. On pensera à tel essai de Paul Nizan, par exemple⁶, qui exprime la conception dominante au parti. D'autres intellectuels communistes, comme Henri Lefèbvre et Georges Friedmann, redécouvrent un jeune Marx dont les théories de l'aliénation nourrissent un humanisme marxiste encore bien minoritaire dans les milieux communistes. L'antifascisme œcuménique fait surgir le besoin d'une doctrine commune qui pourra relayer l'action commune. Il suscite l'apport considérable des compagnons de route, surtout celui de Romain Rolland et d'Henri Barbusse, qui joue un rôle décisif dans la préparation du Front Populaire au niveau de l'organisation, mais dont l'influence plus profonde se situe au niveau des mentalités. Ils font circuler un pacifisme et un humanisme sentimentaux bien différents du marxisme-léninisme qui émane de Moscou. La « *main tendue* » par Maurice Thorez en 1936 en direction des travailleurs catholiques donne une très forte impulsion à la recherche d'une doctrine commune, ou au moins à un cadre de discours commun, dont les effets vont longtemps se sentir. Au sein du parti communiste, celui qui porte la responsabilité majeure pour

⁶ Voir Paul Nizan, « Sur l'humanisme », *Paul Nizan, intellectuel communiste 1926-1940*, articles et correspondances, vol. II, Maspéro, 1970, p. 32-37.

la gestion des affaires idéologiques est Paul Vaillant-Couturier, rédacteur en chef de *L'Humanité* pendant plus de dix ans. Connu pour son attachement à la synthèse du communisme avec les meilleures traditions françaises, et souvent critiqué à gauche pour son excès de patriotisme, Vaillant est mort prématurément en 1937 avant que l'unitarisme du Front populaire ne cède le pas dans le PCF au stalinisme de stricte obéissance. On s'apercevra que, selon la formule consacrée, ce n'est pas un accident si Aragon incorpore deux morceaux de 1937-38 sur Vaillant dans *L'Homme communiste*, rappelant notamment l'énorme émotion publique lors de ses obsèques, et ses origines de bourgeois cultivé.

On voit que, dans le communisme des années trente, tous les éléments étaient présents pour former l'humanisme qu'Aragon va chanter pendant l'occupation et l'après-guerre. Pourtant ils y sont seulement à l'état potentiel, épars sinon obnubilés par des éléments concurrentiels. C'est l'histoire qui va opérer la synthèse surtout en faisant primer la défense de la patrie, ce qui permettra la mise en valeur des autres éléments tout en leur accordant une légitimité et une puissance d'attraction qui les rendront hégémoniques, au moins pendant un temps.

En 1946, Aragon fait publier ce recueil d'essais écrits en majorité entre 1942 et 1946⁷ auquel il donne le titre *L'Homme communiste*. Rien d'étonnant à ce titre en ce qui concerne l'humanisme d'Aragon qu'on vient de voir. En préface, il annonce une volonté d'esquisser les traits de « l'homme nouveau », « l'homme de demain » qui se profile déjà sous la forme des héros du communisme : Staline, Stakhanov, Cachin, Monmousseau, Marty, Duclos, Frachon et, évidemment, Thorez⁸. Mais en fait, dans le livre il ne s'agit pas que de communistes, et Aragon se croit obligé de s'en excuser (c'est l'automne 1946) :

Pour terminer, il faut dire que dans ce livre qui s'appelle L'Homme communiste, on s'étonnera peut-être de trouver, en particulier dans Le crime contre l'esprit, des pages qui ont trait à des non-communistes, à des martyrs nationaux qui n'étaient aucunement communistes. Ce n'est ni défaut de composition, ni négligence. L'homme communiste se produit dans un contexte. Il n'y a pas entre lui et le reste de la nation une solution de

⁷. *L'Homme communiste*, Gallimard, 1946, 249 p. Le volume comprend en outre deux courts essais de 1937-38, consacrés à Paul Vaillant-Couturier lors de son décès.

⁸. *Ibid.*, p. 7-9.

continuité. Cela était particulièrement sensible aux heures du combat de la patrie. Alors, tout ce qui était élevé, désintéressé, pur, héroïque, dans l'homme, rejoignait des hommes que semblaient séparer leurs conceptions. L'auteur ne s'est pas cru le droit, après coup, de distinguer entre ceux qui tombèrent, et dont il eut à connaître, sans égard à autre chose que la France. On aurait mauvaise grâce à lui en tenir, d'un côté comme de l'autre, rigueur⁹.

On entend dans cette autojustification élégante l'écho des tensions entre les partis du gouvernement tripartite, comme des tensions au sein du parti communiste, qui allait bientôt quitter le consensus. Aux reproches, souvent répétées par les socialistes, que le PCF est un parti national *étranger*, comme aux inquiétudes de camarades pour qui le parti semble se laisser récupérer par un nationalisme au service du grand capital, Aragon oppose le souvenir du combat commun pour la patrie. Mais si l'on reconnaît que l'homme communiste se produit dans un contexte, on pourra également ajouter que l'humanisme communiste, dont Aragon se fait le porte-parole, se produit lui aussi dans un contexte. Ce contexte, c'est la floraison des humanismes de toutes sortes en France. Au cours de l'année de parution de *L'Homme communiste* (1946), on constate un véritable déluge de livres arborant l'homme et l'humanisme. Un recensement rapide retiendra *L'Homme est révolutionnaire* (Georges Izard), *Style d'homme* (Daniel Perrot), *L'Homme libre, ce prisonnier* (André Lang), *Les Grands appels de l'homme* (Andrée George, Pierre Hervé et d'autres), *Tous les hommes sont mortels* (Simone de Beauvoir), *L'Humanisme du XX^e siècle* (André Ulmann), *L'Humanisme agissant de Karl Marx* (Luc Sommerhausen), *Du marxisme à l'humanisme* (Jacques Rennes), *Humanisme : essai de définition* (Robert Fernand), *Machine et humanisme* (Georges Friedmann), *Les Jeunes devant l'humanisme intégral* (Edward Montier), *Humanisme et prière* (Louis de Lavareille, s. j.), *Humanisme et sainteté* (Charles Møeller), *Perspectives d'humanisme militaire* (Xavier de Virieu), et bien sûr *L'Existentialisme est un humanisme* (Jean-Paul Sartre). Ce qu'on pourrait appeler un consensus humaniste semble traverser toute la gamme politique, philosophique et religieuse.

⁹. *Ibid.*, p. 10-11.

Ce consensus est d'autant plus remarquable lorsqu'on se rappelle les mots durs de Sartre envers l'humanisme dans son roman d'avant-guerre, *La Nausée*¹⁰. Son réquisitoire impitoyable se transforme en plaidoyer huit ans plus tard. Et du côté marxiste, lorsque Jean Kanapa fait paraître sa polémique anti-sartrienne au nom de l'humanisme marxiste, intitulée *L'Existentialisme n'est pas un humanisme* (1947), il ne manquait pas de lecteurs pour se souvenir des attaques vigoureuses de la part des communistes contre l'humanisme pendant les années 30. Mais les existentialistes et les marxistes n'étaient pas les seuls à retrouver ce consensus, pour ainsi dire, sur le tard.

L'humanisme en France a longtemps été synonyme de la République, de la Déclaration des droits de l'homme, et surtout des partis radicaux qui dominaient la Troisième République. Déjà au moment du Front populaire les forces de la gauche commencent à prendre la relève républicaine et humaniste¹¹. Les sociaux-démocrates puisent dans une longue tradition de socialisme éthique, qui passe par les socialistes utopiques du dix-neuvième siècle, par Jean Jaurès, Charles Andler et Lucien Herr jusqu'à Léon Blum, dont le petit livre *À l'échelle humaine* (1945) devient presque le manifeste social-démocrate de l'après-guerre. Les chrétiens-démocrates, de leur côté, sont nés dans le mouvement de réconciliation des catholiques avec la République, surtout après la première guerre mondiale. Les fondements jetés par Marc Sangnier et le Sillon sont développés par des intellectuels comme Jacques Maritain et Emmanuel Mounier qui espèrent trouver dans l'humanisme un moyen d'insérer la Foi chrétienne dans le Monde moderne. En fait, ce sont les sociaux-démocrates et les chrétiens-démocrates qui forment le centre de gravité politique de la Quatrième République, et le discours humaniste qu'ils tiennent en commun devient la *lingua franca* à la fois de l'appareil d'État et des institutions de la société civile. À droite, le gaullisme nationaliste au gouvernement provisoire accepte, de bon gré ou non, le discours humaniste dominant. Il affirme la légitimité républicaine ininterrompue et se reconnaît dans une vision volontariste de la mission

¹⁰. Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (Gallimard, 1938). Voir notamment dans l'édition Folio, p. 165-167.

¹¹. Voir mon chapitre « Humanism and National Unity ; the Ideological Reconstruction of France », Nicholas Hewitt (editor), *The Culture of Reconstruction ; European Literature, Thought and film, 1945-50*, Londres, Macmillan, 1989, p. 103-119.

universelle et humaniste de la France, pour ne pas dire sa mission civilisatrice, dont André Malraux se fait le porte-parole attitré. Et en dehors du domaine directement politique, du marxisme et de l'existentialisme jusqu'à la spiritualité chrétienne et juive, et des sciences naturelles aux sciences humaines, les mouvements intellectuels français s'accordent à épouser la problématique humaniste.

La dimension collective de l'humanisme d'après-guerre apparaît donc clairement au niveau de la production. Tous les courants de pensée y participent, et Aragon figure parmi ses plus énergiques protagonistes. Il faudrait maintenant revenir à la dimension pratique de cet humanisme. On a déjà vu dans ses poèmes de la Résistance comment l'humanisme d'Aragon aboutit à l'action, reprenant à son compte le rôle d'un appel, d'une diane. Dans un premier temps, le mythe humaniste interpelle l'individu et le fait exister comme sujet, le rappelant aux responsabilités civiles ou aux impératifs de l'honneur. Mais dans un deuxième temps, c'est la collectivité elle-même qu'il interpelle et qu'il fait exister comme sujet, comme communauté unie participant à une tâche commune. Dans la situation des années quarante, la communauté invoquée est la nation française, qui répond à l'appel et se construit, ou se reconstruit, dans un mouvement de résistance et de libération. L'individu prendra son insertion dans la nation comme devoir inséparable de sa propre existence subjective. Mais pourquoi l'humanisme ne s'est-il pas rapidement essoufflé lors de la libération ? On pourrait évidemment évoquer le retard inévitable des mentalités sur les événements, surtout lorsque l'expression des idées a été si restreinte. Cela joue, sans doute. Pourtant, on doit aussi constater que la tâche qui incombait à la nation n'était pas seulement de se libérer, c'était aussi de se reconstruire. On oublie trop facilement quels obstacles s'y présentaient : la guerre à mener, une guerre franco-française à liquider, un pays dévasté à rebâtir, une position internationale à reconquérir, une constitution à dresser, et des lendemains à faire chanter. Dans cette perspective, le consensus humaniste appartient intégralement à la stratégie de l'après-guerre, surtout aux années 1944-1947. Les écrits clandestins, devenus des best-sellers, ont joué le rôle non seulement d'aperçus d'un passé récent, mais encore plus de rappels à une tâche présente.

Bien sûr, la vague humaniste finira par perdre de son souffle, mais non sans avoir assuré les piliers centraux, et centristes, de la Quatrième

République. D'ailleurs, même essoufflé, il restera un fondement mythique ou idéologique du patriotisme républicain. Aragon aussi restera fidèle à l'humanisme. Un nouveau recueil d'essais paraîtra en 1953 sous le titre *L'Homme communiste II*, et dans les années qui suivent, Aragon prendra le parti de Roger Garaudy, porte-drapeau de l'humanisme marxiste, dans les conflits idéologiques post-staliniens au PCF. Il restera toujours le poète qui remercie son parti de lui avoir rendu « *mes yeux et ma mémoire [...] le sens de l'épopée [...] les couleurs de la France*¹² ». Et on devine l'angoisse qu'il éprouvait à ne plus sentir son parti uni autour de la synthèse humaniste et nationale, tout comme il souffrait déjà en 1946 des dissensions survenues entre les mouvements issus de la Résistance. Les poèmes du *Nouveau Crève-Cœur* traduisent sa désillusion, où l'amertume se mêle aux restes de l'espoir. Le poème liminaire en donne le ton :

Libération

*Est-ce l'anguille ou l'ablette
Qui fait la loi du vivier
Et depuis quand l'alouette
Chasse-t-elle l'épervier*

*L'homme pousse la brouette
La femme lave à l'évier
Sur le vantail la chouette
Atteste que vous rêviez*¹³

Tant d'allusions contemporaines font de ce poème un riche commentaire sur la France à la veille de la guerre froide, mais je retiendrai surtout la notion d'un réveil qui fait contraste avec celui annoncé par la diane. Au lieu de quitter le sommeil pour se lancer à l'action, cette fois c'est le temps de l'action, temps mythique et même magique, qui apparaît comme un rêve devant une réalité plus banale. Mais peut-on se fier à l'autorité de la chouette, oiseau de Minerve qui ne prend son vol qu'à la nuit tombante ? Et faut-il vraiment abandonner ce rêve, qui appartient peut-être au grand jour plutôt qu'à la nuit ? Il est permis d'en

¹². Voir « Du poète à son parti », *La Diane française*, p. 79.

¹³. *Le Nouveau Crève-Cœur*, Gallimard, 1948, p. 9.

douter. Ce rêve, c'est l'unité de « *Celui qui croyait au ciel* » et « *Celui qui n'y croyait pas* », c'est une vision de l'homme qui n'exclut pas la femme, et c'est surtout ce qu'il entend par « *la chanson de France*¹⁴ ». En fin de compte, l'humanisme d'Aragon est son moyen de construire par le mythe, par le rêve, mais de toute façon par une invocation au niveau de l'imaginaire, une unité souhaitée, mais combien fragile, qui serait militante, lyrique, spirituelle et par-dessus tout, française.

¹⁴. Voir « Prose de Sainte Catherine », dans *Le Nouveau Crève-Cœur*, p. 41-43.

ARAGON, LÉO FERRÉ ET *L’AFFICHE ROUGE*

William KIDD & Alistair BLYTH

Écrit en 1955 « pour marquer l'inauguration d'une Rue Groupe Manouchian à Paris », mis en musique en 1961 par Léo Ferré, « L’Affiche rouge » fut publié sous le titre « Strophes pour se souvenir » dans *Le Roman inachevé*¹. Aragon précise dans une note : « *Le poète arménien Manouchian, héros de notre Résistance, chef du groupe dit “des étrangers”, ou “de l’affiche rouge”, a été fusillé par les nazis, en février 1944* » (*ibid*, p. 231). C'est, à onze ans des événements qu'ils racontent, tout un chapitre de l'histoire de la guerre, de l'occupation et de la résistance qui passe dans ces quelques mots anodins, celle des FTP-MOI (Francs-Tireurs et Partisans de la Main d'Œuvre Immigrée) d'obédience communiste formés en 1942 et qui, au courant de 1943, commirent plus d'une centaine d'attentats en zone occupée. Selon certains commentateurs, le groupe Manouchian réunissait l'élite des FTP-MOI de la région parisienne², pour d'autres, le groupe n'avait jamais existé en tant que tel, mais fut créé par la propagande allemande pour les besoins de la cause³. Toujours est-il que sur les 22 hommes passés par les armes

1. Gallimard, 1956, pp. 227-228, coll. Poésie/Gallimard. Le titre primitif du poème, prépublié dans *L'Humanité* du 5 mars 1955 était « Groupe Manouchian ».

2. Voir Philippe Robrieux, *L’Affaire Manouchian. Vie et mort d’un héros communiste*, Fayard, 1986, pp. 156-157.

3. David Douvett, « Une histoire controversée », dans *Les Juifs dans la Résistance et la Libération. Histoire, témoignages, débats*. Textes réunis par l'Association pour la

le 21 février 1944 au Mont-Valérien (la seule femme des vingt-trois, Olga Bancic, fut décapitée à Stuttgart trois mois plus tard)⁴, onze (ou douze) étaient juifs et deux seulement étaient de nationalité française. Encadrée par la légende : « *Des libérateurs ? La libération par l'armée du crime* », l'affiche rouge distribuée au lendemain ou en avance des exécutions selon les sources que l'on consulte portait des photographies de dix membres du groupe, avec leurs noms et nationalités ainsi que le nombre d'attentats qui leur était attribué : Grzywacz, Elek, Wasjbrot, Wichitz, Fingerweig, Boczov, Fontanot, Alfonso, Rayman, Manouchian.

Dans *De l'Exactitude historique en poésie*, publié au lendemain de la Libération lorsque le souvenir des événements était toujours vif, Aragon rappela l'épisode de l'affiche « *portant les images inutilement déformées d'hommes nés hors de France et morts pour la France*⁵ ». Mais au cours des années 1950 et 1960, l'histoire des FTP-MOI et leur abandon éventuel par le parti communiste lui-même ou par ses « *contrôleurs* » *cominterniens*, fut frappée d'oubli, occultée par le mythe d'une résistance nationale et indigène, par ce que Fred Kupferman appelle « *le gommage inconscient ou délibéré d'une histoire où l'on trouvait un peu trop de noms étrangers pour représenter la Résistance française*⁶ ». Lorsque, après quelques signes avant-coureurs aux années 1970⁷, elle refit surface en 1985, elle provoqua une controverse politique acerbe, creusée entre autres par Philippe Robrieux, et par l'étude plus récente et très sérieuse de Stéphane Courtois, Denis Peschanski et Adam Rayski qui fera désormais ouvrage de référence⁸. Notre propos n'est pas de rouvrir ce débat, ni à plus forte raison d'y relier le nom d'Aragon pour l'incriminer

Recherche sur l'Histoire Contemporaine des Juifs (RHICQJ), Éditions du Scribe, 1985, pp. 153-164, p. 163 ; voir aussi l'avis émis par Adam Rayski à la page 176 du même ouvrage.

4. Un vingt-quatrième condamné, Migratulski, fut transféré devant une juridiction française. Robrieux, p. 347.

5. Dans *La Diane française*, [Seghers, 1944], Gallimard 1965, p. 72.

6. Fred Kupferman, « Introduction à un débat », dans *Les Juifs dans la Résistance et la Libération*, RHICQJ, 1985, pp. 9-10.

7. Parmi ceux-ci, les livres de Gaston Laroche (colonel FTPF Boris Matline), *On les nommait des étrangers*, Les Éditions Français Réunis, 1965, et Philippe Ganier-Raymond, *L'Affiche rouge*, Fayard, 1975.

8. *Le Sang de l'Étranger. Les Immigrés de la MOI dans la Résistance*, Fayard, 1989, p. 265.

vis-à-vis d'événements historiques qui demeurent encore obscurs aujourd'hui mais dont il devait pourtant connaître, en vertu de sa position dans le PCF, quelques méandres. Le fait qu'à la différence de Gabriel Péri, ou des otages de Châteaubriant, l'hommage poétique rendu au groupe Manouchian ne fut pas contemporain des événements mais eut lieu bien plus tard - « *onze ans déjà* », comme dit le poème - et que Paul Eluard, bien moins mêlé aux instances dirigeantes du parti, sortit son hommage personnel en 1950⁹, montre assez qu'il y avait effectivement un « problème ». Dans la meilleure des hypothèses, l'inauguration de rue en 1955 qui fut l'occasion ostensible de la rédaction du poème et sur laquelle nous avons enquêté auprès des autorités du vingtième arrondissement¹⁰, fut un épisode insolite, sans lendemain sinon « chanté »... Au pire, ces « Strophes pour se souvenir » faisaient partie d'une tentative pour ne pas se souvenir, pour mieux consigner l'histoire de l'Affiche rouge, comme bien d'autres datant des années noires, au purgatoire des affaires « classées » mais non finies. Cela dit, il serait injuste envers Aragon, et trop complaisant envers sa prétendue « facilité » que de suggérer qu'il aurait suffi d'une levée d'interdiction ou d'inhibition idéologique pour que la célébration poétique se fit ; le sujet présentait des difficultés d'ordre idéologique et poétique, poétique parce qu'idéologique dans la mesure où il posait, re-posait la question de l'étrangeté. C'est cette problématique que nous proposons d'essayer d'élucider ici. En examinant certains aspects contextuels et textuels, nous allons suggérer comment « Strophes pour se souvenir » / « L'Affiche rouge » (pour plus grande commodité, nous retiendrons ce deuxième titre) peut être considéré comme rentrant dans la thématique du colloque de Glasgow, à savoir la relation d'Aragon à la culture étrangère. Œuvre

⁹. *Légion*, dans *Hommages* paru en 1950 : voir Éluard, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1968, pp. 352-353. Ce poème est dédié « à la mémoire de vingt-trois terroristes [sic] étrangers torturés et fusillés à Paris par les Allemands ».

¹⁰. Une lettre à la mairie du XX^e arrondissement est restée sans réponse, mais les procès-verbaux du Conseil Municipal de Paris, conservés à l'Hôtel de Ville, font état d'une proposition du 15 mars 1951 « tendant à donner le nom de Manouchian à une voie de Paris » (Table des Débats, 1949-1959, p. 121), proposition à laquelle suite fut donnée par un arrêté municipal du 28 octobre 1954 (Tables, 1952-1955, p. 1776). Nous tenons à remercier ici Marianne Delranc, qui nous mit en contact avec Madeleine Marxin et Albert Ouzoulis, anciens conseillers municipaux de Paris.

de circonstance - mais on sait à quoi s'en tenir sur ce genre de catégorisation - elle est aussi une œuvre poétique, œuvre lue, musicale, finalement chantée. Alistair Blyth parlera de ces spécificités poétiques et musicales. J'évoquerai quelques facteurs idéologiques et culturels inhérents au sujet du poème, facteurs conflictuels dans la mesure où ils ont pu constituer à la fois des sources de difficulté et d'inspiration pour le poète et dont l'harmonisation - ou la tension - se reflète dans la versification. "Recherches croisées", donc, à plusieurs sens, d'Aragon à *L'Affiche rouge*, de *L'Affiche rouge* à Léo Ferré, de l'affiche au poème, du poème à la chanson.

LE GROUPE MANOUCHIAN ET L'AFFICHE ROUGE

Les FTP-MOI étaient organisés en détachements linguistiques reflétant la provenance des principaux courants immigrés de l'entre-deux-guerres - juifs, polonais, hongrois, italiens, plus tard tchécoslovaques et espagnols après Munich et la victoire franquiste dans la guerre civile. Les ambiguïtés découlant de leurs rapports, d'un côté, avec le PCF, et de l'autre, avec l'Internationale qui entre 1936 et 1938 avait dissous les partis hongrois, polonais, et yougoslave, ont été bien mises en évidence par Courtois, Raisky et Peschanski¹¹, ainsi que les tensions créées par leur souci de préserver leurs identités nationales et culturelles respectives. Ainsi, « *en infraction avec la politique de neutralité adoptée par le Pcf sous l'effet du pacte germano-soviétique du 23 août 1939* », quelque 40000 immigrés juifs se sont portés volontaires pour l'armée française¹². L'entrée du PCF dans la résistance, le développement de l'antisémitisme de Vichy, notamment avec la rafle du Vel d'Hiv du 16 juillet 1942 qui lui attira une nouvelle génération de jeunes juifs dont quelques-uns des martyrs de « l'affiche rouge », et finalement, en 1943, la dissolution de l'Internationale elle-même, ont renforcé cette tendance à l'identification et à l'homogénéisation du mouvement, contribuant ainsi à l'existence au sein de la Résistance d'un

¹¹. *Le Sang de l'Étranger*, pp. 45-50 et *passim*.

¹². Lucien Lazare, *La Résistance juive en France*, Stock, 1987, p. 32.

« courant juif presque incolore¹³ ». L'observation, est-il besoin de le dire, s'applique de toute évidence aux partisans appartenant à d'autres groupes nationaux.

Ce processus passait aussi par l'emploi quasi-universel par les combattants de l'Armée secrète et des FTP de pseudonymes français. Citons à titre d'exemple seulement Abraham Lissner (« Dupont »), Giulio Ceretti (« Pierre Allard »), Joseph Epstein, le supérieur de Manouchian pour l'Ile-de-France (« le colonel Gilles »), Joseph Davidowicz, commissaire politique du groupe qui finit par le trahir (« Albert »), Manouchian lui-même (« Georges »). Il en était de même du côté des écrivains : Mauriac s'appelait « Forez », Claude Aveline, « Minervois », Jacques Debû-Bridel, « Argonne », Pierre Bost « Vivarais », et Aragon, après son entrée dans la clandestinité, « François la Colère ». Fait guère moins significatif, après la Libération certains gardèrent l'identité qui leur avait servi pendant la guerre : L'auteur du *Silence de la mer*, qui écrivit aussi sous le pseudonyme « Santerre », laissera désormais à Jean Bruller le soin de signer ses gravures ; Raymond et Lucie Samuel de la Résistance lyonnaise et du drame de Caluire, gardèrent le surnom Aubrac - « *cela aussi est un choix*¹⁴ ». On pourrait citer d'autres exemples de cette francisation nominative. Presque seuls, parce que disparus trop tôt, les martyrs de l'affiche rouge, juifs et étrangers, juifs étrangers, redécouvrirent par diktat allemand leur nom d'origine, ces noms si “difficiles à prononcer”, si réfractaires à l'incorporation poétique, si susceptibles d'être exploités par la propagande.

Churchill ridiculisait les « Na-zees », Sartre rappelait la trahison des collaborateurs en nazifiant l'orthographe de Bras(z)illach¹⁵ ; le bombardement allié de Rouen en avril 1944 inspira une affiche célèbre montrant le martyr de Jeanne d'Arc en surimpression sur les ruines de la cathédrale en flammes, avec la légende « Les assassins reviennent toujours sur les lieux de leurs crimes » : si l'ennemi n'a pas toujours besoin d'être nommé, c'est sur son altérité, son étrangeté synonyme de

¹³. Fred Kupferman, « Quelques repères pour l'Histoire », dans *Les Juifs dans la Résistance et la Libération*, pp. 13-19.

¹⁴. Kupferman, « Introduction à un débat », dans *Les Juifs dans la Résistance et la Libération*, p. 11.

¹⁵. « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? » in *Situations* III, Gallimard, 1949, pp. 43-61, p. 58.

barbarie, que s'appuie la propagande. Pour une population française familière depuis 1919-1920 avec le Bolchevik « au couteau entre les dents », et retrouvant peut-être dans sa mémoire fantasmatique le souvenir des affiches rouge et noire des Communards de 1871¹⁶, celle qui fut distribuée « *par dizaines de milliers* » partout en France entre le 10 et le 15 février 1944, s'insérait dans une tradition tout en soulignant la singularité sanguinaire des « crimes » des FTP-MOI. Certes, un article paru à l'époque dans *Les Lettres françaises* clandestines suggérait que les Parisiens demeurèrent sceptiques devant cette tentative de mettre la résistance sur le compte du « judéo-bolchevisme », quelquefois en collant à l'affiche une bande portant les mots « *morts pour la France*¹⁷ » incorporés par Aragon en majuscules à la troisième strophe du poème. Mais d'autres indices portent à croire que l'affiche ne manqua pas son but, y compris ce témoignage :

Dans ces mois qui précèdent la Libération, quand les trains sautent, quand les attentats se multiplient, quand le ravitaillement n'arrive plus dans les villes, était-il vraiment inefficace de dire aux Français que leurs prétendus libérateurs étaient des étrangers ? Dans un ouvrage tout récent, un témoin qui était alors un maquisard de seize ans, souligne le choc qu'il ressentit comme Juif étranger déguisé en Français devant l'Affiche rouge : « Se fussent-ils appelés Martin ou Durand, j'aurais communiqué dans leur mort. Mais ils s'appelaient Grzywacz et Wasjbrot et c'était imprononçable. Oui, les propagandistes firent bien leur besogne. Oui, après des années de martellement [sic] anti-juif, même les résistants se devaient d'être de bons Français de souche. Les nazis de France nous avaient entraînés sur leur terrain. Dans le maquis, Bloch s'appelait lieutenant Jules...¹⁸

Notons aussi que la liquidation du groupe Manouchian mit effectivement un terme aux attentats en région parisienne jusqu'à la Libération - « *près de 40 pour les six mois qui courent de juin à novembre 1943, et pratiquement aucun pour les six mois qui suivent*¹⁹ » - ce qui confortait la thèse allemande que la Résistance était un phénomène surtout étran-

¹⁶. Voir Michel Winock et Jean-Pierre Azéma, *Les Communards*, Seuil, 1964, pp. 46 et 89, et Bernard Noël, *Dictionnaire de la Commune*, Flammarion, 1978, pp. 23-24.

¹⁷. *On les nommait des étrangers*, p. 31.

¹⁸. Lionel Rocheman, *La Belle âge, ou les douceurs de la guerre*, Encre, 1984, cité dans Kupferman, *art. cit.*, p. 12.

¹⁹. *Le Sang de l'Étranger*, p. 386.

ger : « *le parti communiste semble avoir eu le plus grand mal à trouver en région parisienne des militants français suffisamment décidés pour s'engager dans la lutte armée contre l'occupant en milieu urbain* » (*ibid*). Cela porte sérieusement atteinte aussi à l'avis de Philippe Ganier-Raymond que la tentative se solda par un échec puisque les Allemands ne la renouvelèrent pas²⁰. Pourquoi, le « terrorisme » apparemment maîtrisé, renouveler une expérience (l'affiche) dont l'impact consistait justement dans le caractère insolite et dont la mémoire semble avoir retenu l'effet angoissant qu'elle était censée produire ? La seconde des « Strophes pour se souvenir » du poète semble abonder plutôt dans ce sens voulu :

*Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants
L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchait un effet de peur sur les passants*

Il faut compter aussi avec la nature de l'entreprise poétique elle-même. Aragon, on le sait, ambitionnait de remplacer les mythes de la race (et de l'exclusion) par des images de la nation²¹. D'un autre côté, Ian Higgins a montré comment la poésie de la Résistance affirme une patrie spirituelle dépassant le sol où tant de Français, à commencer par Aragon lui-même, se sentaient « étrangers », pour incarner un « domaine » supra-national, un « mythe proverbial » affirmé dans la langue française mais extensible à l'humanité tout entière²², et capable de ce fait d'embrasser tous ceux qui avaient trouvé la mort en s'opposant au nazisme, qui s'étaient battus pour leur propre pays en se battant pour la France. Le vers emprunté à la « chanson du franc-tireur » qu'on inscrivit sur le Monument national de la Résistance au Cerdon – « *Où je meurs renaît la Patrie* » – exprime cette dualité à merveille²³. Et parmi les noms et pseudonymes gravés sur un monument à la mémoire des FFI tombés « Pour la Libération de la France » en août 1944 aux confins du Gard et

²⁰. Philippe Ganier-Raymond, *L'Affiche rouge*, 1975, p. 9.

²¹. *De l'Exactitude historique en poésie*, p. 79.

²². « Tradition and Myth in French Resistance poetry », *Forum for Modern Language Studies*, Vol. XXI No I, January 1985, pp. 45-58.

²³. *La Diane française*, p. 38.

de l'Ardèche (Baudot dit Lours, Colonna dit Vidal, Barberan dit Pierrot, Gaudron dit Serge, Ferratier dit Philippe, Not dit Var), on retrouve d'autres à consonance plus étrangère : Domanski dit Bougie, Struzuk dit Oxis, Villaroya dit... Aragon. Au-dessous, une plaque portant la légende « *ils sont morts pour leur sol, ils sont morts pour demain* » fait écho au « *je vais préparer des lendemains qui chantent* » de Péri.

Mais un mémorial en pierre, dont Aragon a évoqué la muette futilité dans d'autres vers du *Roman Inachevé* mis en musique par Léo Ferré²⁴, n'est pas un poème, même s'il s'agit dans les deux cas d'ouvrages existant matériellement et langagièrement et dotés d'un sens symbolique ; une plaque de rue n'est pas une chanson. Et du « Conscrit des cent villages de France », dont les seuls noms constituent un matériau poétique suffisant, en passant par les représentants médiévaux de la tradition à laquelle Aragon assimilait la Résistance (*La Leçon de Ribérac*), au couple symbolique Péguy-Péri « *Celui qui croyait au ciel, celui qui n'y croyait pas* », ce qui frappe le lecteur, c'est le caractère inclusif et francisant de cette œuvre, inclusif parce que francisant, et donc de ce fait exclusif de ce qui ne peut être francisé : la patrie spirituelle, transnationale au niveau du signifié et de l'intentionnalité poétique, ne s'avère-t-elle pas plus problématique, au niveau du signifiant, de ses sonorités françaises et latines ? Dans « Le prix du printemps » (portant la mention 1945), un vers en allemand renforce par la dureté linguistique l'altérité fondamentale de l'envahisseur (*Le Roman Inachevé*, p. 214). Les noms des « *vingt-trois étrangers et nos frères pourtant* » étaient « *difficiles à prononcer* » ; et à la différence du « Conscrit des cent villages », on voit mal comment Aragon les aurait énoncés sans risquer d'abonder plus encore dans le sens voulu de l'affiche, sans souligner encore leur irréductible étrangeté. Rappeler leurs noms sans les dire, honorer leur mémoire sans les nommer, satisfaisait sans doute à plusieurs impératifs.

Venons-en maintenant à ce que j'appellerai quelques « catalyseurs » dépassant ou transcendant et la circonstantialité de l'occasion (en 1955) et le fond historique du sujet de *L'Affiche rouge* et qui ont pu faciliter la tâche déjà difficile du poète. Certes, Aragon fut sensible à l'héroïsme des partisans, réduit ici à l'essentiel mais vigoureusement exprimé dans les paroles adressées aux martyrs - « *Vous n'avez réclamé la gloire ni les*

²⁴. « La guerre et ce qui s'ensuivit », dans *Le Roman Inachevé*, pp. 62-64. (« *Tu n'en reviendras pas* » de Ferré).

larmes » - et dans la structure narrative qui raconte en raccourci les étapes de l'itinéraire qui les mena jusqu'au poteau d'exécution, au « *fleurissement* » des fusils (cinquième strophe). Mais cet héroïsme, traduit par les faits de guerre, fait partie justement du « problème ». Je crois cependant qu'il fut tout aussi et même plus sensible aux lettres d'adieu des condamnés, et notamment celle, très émouvante, de Manouchian à sa femme, à « *Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline* » pour lui dire, à quelques heures de la mort, l'amour durable de « *ton ami, ton camarade, ton mari*²⁵ ». Ce document, ces sentiments, en faisant appel à l'imagination du poète, en lui permettant de conjuguer l'hommage aux partisans avec la chanson d'amour, ont enrichi le message humain du poème en le déplaçant sur un terrain plus classique et moins problématique dont toute l'œuvre d'Aragon et d'Elsa témoigne éloquemment.

Conformément au caractère collectif de l'hommage, Manouchian n'est pas nommé dans le poème, mais après les quatre premières strophes et la petite phrase de transition, « *l'un de vous* », la parole lui échoit. Ce changement de voix narrative facilite entre celui qui lit (ou qui écoute) le poème et celui qui parle là-dedans (Manouchian) une identification qui s'est déjà opérée entre le poète et son sujet, concourant ainsi à l'instauration silencieuse et inconsciente du « je » composite qui est le véritable destinataire/créateur du poème, celui qui lit et qui s'entend lire, qui parle et qui s'entend parler. Or, le thème de ces strophes est celui de l'ultime séparation, la « déchirure » qui menaça Aragon et Elsa eux-mêmes pendant la guerre. Le poème n'est-il donc pas le fruit d'une *double* identification imaginative entre Aragon et Manouchian, d'une part - rappelons que Manouchian fut poète lui aussi - et entre Mélinée et sa propre muse, « l'étrangère » qui se nommait Ella Kagan avant de devenir Elsa Triolet et dont la sœur Lili Brik était la compagne de Maïakovski ?

Il est vrai qu'Aragon a pu ne pas connaître la poésie de Manouchian, mais il est douteux qu'il ait été insensible aux résonances intérieures de sa nationalité, lui dont l'imagination fut nourrie de certaines icônes littéraires de l'Orient, entre autres la barrésienne Astinée Aravian, et dont un des personnages, Catherine dans *Les Cloches de Bâle*, a certains traits

²⁵. Cette lettre est reproduite dans Laroche, *op. cit.*, 1965, pp. 54-55.

d'une jeune géorgienne qui se suicida en 1919²⁶, Élisabeth Nikoladzé. Dans cette perspective créatrice, la trop célèbre affirmation de l'auteur du *Roman inachevé* que « *J'aimais déjà les étrangères/Quand j'étais un petit enfant* » (p. 152), est sans doute moins significative que son « *Je parle d'un pays qui ressemble à la femme*²⁷ ». Si, dans *L'Affiche rouge*, le couplet « *Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses/Quant tout sera fini plus tard en Erivan* » est l'unique mention de l'Arménie natale du poète, le retour dans la strophe suivante à cette belle journée d'hiver que fut le lundi 21 février 1944 à Paris -« *Un grand soleil d'hiver éclaire la colline/Que la nature est belle et que le cœur me fend* »- aide le lecteur à imaginer un paysage plus distant et plus intérieur, créant ainsi cet « ailleurs » vers lequel, incarné dans la femme, se tendent toutes les pensées du condamné : l'image intériorisée est à la fois la France et l'Arménie, image composite et non-temporelle dont les racines sont plus profondes que des préoccupations idéologiques évolutives et finalement passagères, et qui exprime le rapport idéalisé du poète avec une certaine culture étrangère. C'est cette culture étrangère qui vient à bout de l'étrangeté.

L'AFFICHE ROUGE, ARAGON ET FERRÉ²⁸

« L'Affiche rouge » chanson, paroles de Louis Aragon, titre, mise en musique et interprétation de Léo Ferré. L'enregistrement, sur lequel se base le commentaire suivant, est tiré d'un disque qui porte le titre significatif : *Les Chansons d'Aragon* (et non pas *Poèmes d'Aragon*) chantées par Léo Ferré.

Sur la pochette de ce disque, l'on peut lire d'une part, un texte d'Aragon, intitulé *Léo Ferré et la mise en chanson* et, d'autre part, un texte de Ferré : *Aragon et la composition musicale*. Ces deux textes

²⁶. *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, pp. 98-99. Cf *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, pp. 110-116.

²⁷. « D'un Pays », dans *Les Adieux*, Temps Actuels, 1982, p. 92.

²⁸. Avis au lecteur et mode d'emploi : sous sa forme originale, cette communication se voulait de nature participative, se basant sur des supports audiovisuels, c'est-à-dire sur le texte du poème d'Aragon (à typographie variée à des fins illustratives) et surtout sur l'enregistrement de « L'Affiche rouge » par Léo Ferré (Disque Barclay 80. 138 (Médium), 1961, réédité en cassette Barclay 490066, 1976).

constituent un véritable pas de deux, un chassé-croisé envoûtant, à travers lequel se dessinent le rapprochement poète-chanteur et la consanguinité mélodique du poème et de la chanson.

Pour Aragon, « *la mise en chanson d'un poème, c'est une forme supérieure de la critique poétique... une critique créatrice* », qui crée pour le « *lecteur d'oreille* » de nos jours « *la poésie doublée de la magie musicale* ». Ferré, pour sa part, croit « *à une double vue, celle du poète qui écrit, celle du musicien qui voit ensuite, et qui perçoit des images musicales derrière la porte des paroles* ». Tous les deux songent à un terrain de rencontre, qu'exprime Ferré en écrivant qu'il ne croit « *pas tellement à la musique du vers mais à une certaine forme propice à la rencontre du verbe et de la musique* ».

La rencontre du poète et du chanteur, si elle a lieu, se fera, bien sûr, à travers le poème. Le produit de cette rencontre - la chanson - existera en elle-même, à côté du poème, en supplément au poème qu'elle prolonge. Là où le chanteur/compositeur saisit la volonté du poète, entend bien le poème, les sonorités et la tonalité qui le font vivre, les rythmes qui le nourrissent, la chanson sera le prolongement naturel du poème.

C'est d'un tel accord, d'une telle harmonie soutenue entre poème et chanson, entre le poème d'Aragon, « *Strophes pour se souvenir* », et la chanson de Ferré, « *L'Affiche rouge* », qu'il sera question dans cette communication²⁹.

LA LECTURE D'OREILLE : LE POÈME A TRAVERS LA CHANSON

Ce que l'on remarque avant tout, en écoutant « *L'Affiche rouge* », c'est que la création de Ferré est une musique de voix où paraît à peine une instrumentation musicale. Du coup, simple parole chantée, elle fait sien l'esprit austère dans lequel est conçu le poème. Pour ce qui est de l'architecture fondamentale de la chanson, l'édifice musical qui s'élève, c'est la voix de Ferré, mâle, claire et vibrante, sous-tendue par celles, multiples, du chœur, en soubassement lyrique.

Comme le fait remarquer mon collègue, William Kidd, il y a progression narrative dans le poème. Il en est également une, musicale et

²⁹. Le poème, lui, daterait du mois de mars 1955 et la chanson de la fin des années cinquante.

interprétative celle-là, dans la chanson : de l’apostrophe déclamatoire du début à la narration calme des treize vers suivants, à la mise en scène, la dramatisation émouvante des mots de Manouchian, et enfin à cette glorification révérencieuse, à la manière d’un envoi, de la strophe finale. Nous entendons bien *les voix* de Ferré, les modifications des voix du chœur à mesure que l’on passe d’apostrophe et de narration à dramatisation et que l’on en vient à l’envoi, forme d’apostrophe lui-même³⁰.

Ce que nous tenons à signaler, c’est d’une part la consonance poème-chanson, les concordances entre le débit voulu par Aragon et celui impari par Ferré aux paroles du poète ; d’autre part, notre dessein est de souligner les sources linguistiques et poétiques communes auxquelles se désaltèrent, l’un et l’autre, le poète, le diseur de paroles et son interprète, le chanteur.

METRIQUE ET RYTHMES

Le poème d’Aragon, fait non seulement pour être lu mais pour être dit devant un public, appelle le style oratoire, auquel se prêtent justement la métrique et les rythmes du poème. Le vers, sur lequel est construit le poème, c’est l’alexandrin, vers noble, vers d’orateur. Sur les 35 vers du poème, il y en a 13 quand même qui se terminent par le *e* dit muet. Tout en acquiesçant devant la lecture traditionnelle de l’alexandrin, l’on peut néanmoins avancer que ces vers-là ne sont donc plus des vers précisément de douze syllabes, mais des vers qui portent une syllabe finale « à prolonger ». Ce prolongement en puissance, qui influence presque subrepticement les rythmes du poème, le chanteur en fait carrément une syllabe supplémentaire qui, par le léger déhanchement que cela provoque, entre vers de 12 et de 13 syllabes, communique une valeur rythmique additionnelle au débit de la chanson. Le vers à peine « prolongé » du poème, devenu, dans la chanson, vers de 13 syllabes, renforce, aux premier et quatrième vers des six premiers couplets, un effet de lancement en début de couplet et de relance à l’intérieur du couplet. Les « étapes » de ces six couplets sont donc : une déclaration suivie d’une consolidation, qui est, à son tour, suivie d’une relance et d’une chute.

³⁰. Ici, écoute de la chanson toute entière.

Au septième couplet, pourtant, aucune relance. Le quatrième vers, à l'instar des deux qui précèdent (ainsi que du dernier vers du couplet) a la forme de l'alexandrin pur, ce qui fait une suite ininterrompue de quatre alexandrins « non-modifiés » à la conclusion de la chanson (comme d'ailleurs du poème), et qui constitue donc une chute insistante, répétée.

Cet effet de chute, typique de l'alexandrin, se manifeste également du côté de la rime.

LES RIMES

Nous entendons, pour le poème, aux premier et quatrième vers des six premières strophes, une rime féminine - riche aux seules troisième et sixième strophes ; pour la chanson, par contre, avec sa syllabe supplémentaire, ce que nous entendons, c'est une rime féminine riche à chacun des six premiers couplets. Dans les deux cas, qu'il s'agisse du simple *e* muet ou du *e* chanté, cette féminine est une forme qui s'ouvre sur le vers suivant, et qui renforce donc cet effet de lancement et de relance que nous constatons du côté du rythme.

En opposition à cette rime féminine se trouve la masculine qui domine le poème, qui revient 21 fois sur 35 vers. À chaque strophe, elle apparaît, rime riche, consonne correspondante à l'appui. C'est une rime qui, en fermant chacun de ces 21 vers, se lie étroitement à l'effet de chute de l'alexandrin pur où elle paraît, effet particulièrement marqué à la dernière strophe³¹.

D'ailleurs, cette chute de rime, également chute rythmique, se voit renforcée sémantiquement au dernier mot du poème : *s'abattant*.

Cette parole de la fin, qui fait pénétrer toute la force du poème dans la réflexion du lecteur, en épousant le blanc silence de la page, c'est bien sûr un effet voulu par ce poète, ce diseur de paroles, qui n'écrivait jamais, a-t-il dit, « *un poème qui ne [fût] la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème*³² ». C'est un effet entendu, reconnu par le musicien qui le marque en plus par le fatal roulement du tambour, qui,

³¹. C'est à cette dernière strophe, à ce dernier couplet qu'apparaît la seule rime que l'on pourrait dire approximative ou "rime satisfaisante" du poème (et, pour la chanson, "défectueuse") : "*fleurirent/mourir*".

³². *Arma virumque cano*, *Préface*, dans *Les Yeux d'Elsa* (1942), Seghers, 1966, p. 13.

lui, résonne au cœur du silence auditif, écho et dernière emphase de ce lent acheminement du couplet vers la culmination de la chanson.

LE GENRE

Concordance encore, entre le dessein global du poète et l'interprétation du metteur en chanson, en ce qui concerne les genres poétique et musical. Aragon y rejoint la tradition des troubadours du 12^e siècle, en écrivant cette « déploration »³³, à la fois lamentation et éloge de héros martyrisés. Et Ferré d'y répondre par la sobriété de ce style déclamatoire qui encadre la complainte de Manouchian, le tout sur fond de chœur à dominante de voix féminines ; ce n'est plus un chanteur que nous écoutons, mais un chanter³⁴.

Correspondance technique étroite donc entre les deux œuvres. Qu'en est-il des intentions fondamentales d'Aragon ?

LE TEXTE

Son but, son dessein primordial, c'est celui de Malraux qui, en 1964, armé de sa propre poétique, exalte, dans son oraison funèbre, ce « *pauvre roi supplicié des ombres* » que fut Jean Moulin ; celui de Malraux encore, qui évoque, à côté des « *clochards épiques de Leclerc* », le « *terrible cortège* » de « *ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé, comme toi, et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé* ». Tout comme Malraux appelle à faire entrer au Panthéon aux côtés de Jean Moulin le terrible cortège des torturés, des déportés, des concentrationnaires, Aragon, et par-delà lui, Ferré, appelle à faire

³³. Cf. celle qu'a composée le troubadour Gaucelm Faydit sur la mort de Richard Cœur de Lion (à écouter sur disque CAL 74461, dans *Histoire de France par les chansons*, de France Vernillat et Pierre Barbier, une réalisation "Le Chant du Monde" pour Culture Arts et Lettres).

³⁴. Pour mettre en relief la justesse de l'interprétation de Ferré, nous ferons remarquer celle de Marc Ogeret sur un arrangement de Michel Villard (cassette Vogue, VG 51 82200). Malgré les qualités connues d'Ogeret dans l'interprétation des chansons socio-historiques, cette version, où ne domine plus la voix du chanteur et qui comprend une instrumentation à la fois fournie et moderne, reste morne, monotone et peu exaltante.

incorporer ces résistants étrangers à la Légende de la Résistance, et ainsi, à ce qu'il a nommé « *la légende enivrante qu'on appelle l'Histoire de France* »³⁵.

Déjà, à la première strophe du poème, nous notons une intention, un effet d'incorporation. Cette apostrophe pourrait très bien avoir comme sujet tous les partisans, tous les résistants... français.

A la troisième strophe, l'ambiguïté de l'expression « *Français de préférence* » est frappante. Les dernières lettres des fusillés, ainsi que les techniques poétiques d'Aragon nous encouragent, semblent autoriser même à croire à ce double sens.

Incorporation encore, au sens littéral du terme, avec l'intégration de la lettre de Manouchian, de l'étranger au sein de cette œuvre poétique française³⁶. Mais c'est une incorporation qui se dédouble, les dits d'Aragon s'entremêlant étroitement aux paroles mêmes du condamné. Qui plus est, les mots de Manouchian, transmués en paroles par Aragon n'ont rien d'étranger, ne rappellent aucune extranéité. Les seuls noms propres incorporés dans le poème : Erivan, Mélinée, sont à consonances françaises, et ainsi l'on ne lit pas l'étranger dans le texte du poème, de même que l'on n'entend pas l'étranger dans le chant. Cette incorporation, cette francisation de la parole de l'étranger, tout comme les allusions précédentes, ne fonctionnent qu'au seuil de notre conscience. Il serait sans doute plus vrai de dire que c'est au niveau de l'inconscient qu'elles opèrent.

L'anaphore de la dernière strophe, ce « *vingt et trois* » par lequel Aragon rejoint le langage même des troubadours, langage de légende française, prépare un fond de chanson de geste à cette reconnaissance finale de l'étranger-frère.

Dans son texte, *De l'exactitude historique en poésie*, il a écrit : « *Dans les vers, ou de quelque nom que vous appeliez les éléments du chant, il s'agit de créer d'indestructibles liaisons de mots, que tout soit définitivement, comme dans un proverbe, inchangeable dans la chose écrite*³⁷ ». Et, dans *Arma virumque cano*, ceci : « *...il n'y a poésie*

³⁵. *De l'exactitude historique en poésie*, dans *En étrange pays dans mon pays lui-même*, *La Diane française* (1946), Seghers, 1965, p. 81.

³⁶. Fait structural simple, mais qui renforce cette notion d'incorporation : des 35 vers du poème, 12 sont consacrés à cette "mise en scène" de la lettre de Manouchian.

³⁷. *La Diane française*,/

qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours³⁸ ».

Le pivot de « *Strophes pour se souvenir* », et donc de « *L'Affiche rouge* », se situe à la deuxième strophe, strophe qui brise « *les cadres fixes du langage, les lois du discours* » ; c'est, très précisément, au quatrième vers de cette strophe qu'on le trouve, ce pivot autour duquel se créent « *d'indestructibles liaisons de mots* ». « *Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles* », ce vers qui tout à la fois reconnaît et escamote la notion d'extranéité, qui dit le fait et qui le consigne du même coup au royaume insubstantiel des faits sans signification, ce vers, donc, est à la base de l'effort du poète pour incorporer, pour franciser les héros du groupe Manouchian.

Écoutons encore un moment les voix de Ferré, dans les deux dernières strophes de la chanson où l'on remarque très clairement le passage de la dramatisation à l'envoi glorificateur.

L'ultime strophe est toute de paradoxe : *la fleur* (de la mort) qui jail- lit des fusils ; *le cœur* : le courage, l'amour... et le cœur que vise le peloton ; paradoxe central de la strophe, du poème, de l'événement historique : *étrangers et frères* ; *mourir d'amour de vivre*, et, enfin, ces étrangers (en sous-entendu) qui criaient le nom de *leur patrie*. Toute la force de cette strophe, dont le jeu technique et poétique s'apparente au vers : « *Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles* », réside dans le fait qu'il y a là un paradoxe qui - Aragon nous invite à le lui accorder - n'en est pas un.

ENVOI

Dans le contexte de l'affaire Manouchian, telle que l'a évoquée William Kidd, nous sommes en droit de nous demander à quel point « la disculpation voulue » de l'aparté « *Onze ans déjà que cela passe vite onze ans* » constitue une « *nostra culpa* ».

En effet, ce beau poème majestueux et imaginaire aurait pu ne représenter, avec l'inauguration de la piétre rue Groupe Manouchian³⁹,

³⁸. *Arma virumque cano*, p. 14.

qu'un adoubement condescendant, que le volet de la fin au dossier des FTP-MOI.

Pourtant, Ferré, par le choix du titre (moins retenu, plus « vivant » que celui du poème) et par la beauté de son chant, en a fait un élément constituant du patrimoine populaire français, en prolongeant, par un acte de « critique créatrice » et sans arrière-pensée politique, le poème d'Aragon. Il a fait vivre, pour un public bien plus grand, les paroles du poète ; il a fait revivre, en leur faisant don de la noble majesté de sa conception musicale, ces étrangers « qui sont morts pour que vive la France⁴⁰ ».

En parlant des victimes des nazis, Aragon écrivait : « ... *il y a leur légende, à quoi les poètes contribuent. Mais [...] exemplaire, et défiant la légende, leur histoire demeure qui ne m'appartient pas. Leur histoire avec de vraies prisons, avec du vrai sang qui coule, avec des tortures où les chairs se déchirent et les os crient, avec le feu, qui tue, des fusils allemands*⁴¹ ».

« *L'important pour le poète* », a-t-il également écrit, dans le texte de cette pochette de disque, « *l'important pour le poète est bien de faire rêver* ».

Nous ne pouvons connaître l'histoire de Manouchian et de ses camarades, leur histoire avec les vraies prisons, avec le feu, qui a tué, des fusils allemands. Nous pouvons pourtant rêver ces martyrs dans leur légende à quoi deux poètes ont contribué.

³⁹. Située entre l'avenue Gambetta et la rue du Surmelin (Paris, 20^e) et créée à partir de la jonction de l'impasse Fleury et l'impasse du Progrès. ("Impasses", "Fleury", "Progrès", dans le contexte actuel, ces mots laissent rêver...)

⁴⁰. Cette phrase est tirée de l'inscription qui figure en haut de la stèle simple mais imposante, au buste de Manouchian, qui, dans la Division militaire du Cimetière parisien à Ivry-sur-Seine et à côté du monument à la mémoire de tous les fusillés du Mont Valérien, commémore les membres du Groupe.

⁴¹. *De l'exactitude historique en poésie*, dans *La Diane française*, p. 81.

**ESQUISSE D'UNE THÉORIE DE LA TRADUCTION
ET DE SES FONCTIONS
DANS LA POÉTIQUE D'ARAGON**

Noël MARTINE

« Une théorie de la traduction des textes est incluse dans la poétique, qui est la théorie de la valeur et de la signification des textes »

Henri Meschonnic, *Pour la poétique II, Propositions pour une poétique*, Gallimard, 1973.

« Oime'l parlar », Pétrarque, *Sonetti in morte di Madonna Laura*

Aragon, *Le Roman inachevé*.

Aragon, tour à tour traduit et traducteur, vécut auprès d'Elsa Triolet dans une incessante circulation entre les langues et les cultures. En tant que traducteur il s'intéresse majoritairement aux poètes contemporains et aux romanciers du monde soviétique, tantôt, il assume seul ce travail, le plus souvent avec Elsa Triolet, et à l'occasion avec d'autres collaborateurs. Cette pratique bigarrée lui suggère une esquisse de théorisation de la traduction disséminée à travers plusieurs textes. La poétique d'Aragon, s'élabore dans un va-et-vient entre un travail théorique et une pratique d'écriture. Rendons avec lui aux circonstances ce qui leur est dû : avec un véritable souci d'une modernité critique, il cherche la polémique et la contradiction avec lui-même comme avec les autres ; et

le mouvement de sa théorie accompagne la pratique du moment de si près qu'on pourrait parfois y soupçonner sous les marques de la critique, la trace de l'idéologie.

Ainsi en est-il du problème de la traduction, question trop souvent déconsidérée et assez délaissée par les théoriciens en France jusqu'à récemment. Aragon en fait pour son travail romanesque une métaphore des relations entre ses personnages tellement enfermés dans leur solitude qu'il n'y a pour eux de véritable communication que dans une sorte de traduction – usage que nous nous bornerons à signaler ici. Aragon, loin de négliger ce point, apporte depuis sa traduction de *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll, par touches successives des éléments théoriques qui pour ne pas être totalement isolés de positions politiques partisans n'en font pas moins de lui un précurseur dans ce domaine. L'intérêt de cette théorisation excède sans doute celui de ses traductions à proprement parler qui demeurent de faible dimension et qui s'exercent sur des œuvres somme toute mineures pour l'histoire littéraire française, ou bien alors sur des projets inachevés. Sa réflexion vaut sans doute avant tout pour l'intégration d'une théorie de la traduction dans l'élaboration d'une poétique. En plaçant dans *L'Œuvre Poétique*, des traductions et des textes théoriques où il est question de la traduction, il les inscrit significativement dans une conception totalement intégrative de la notion de poétique. La théorisation de la traduction constitue une modalité de l'élaboration d'une théorie poétique et rencontre des champs notionnels qu'il nous faudra confronter avec ceux, très proches, de l'imitation et de l'intertextualité.

Nous ne nous occuperons pas ici de juger les qualités de traducteur d'Aragon en confrontant ces traductions aux textes d'origine : traduire n'est pas pour lui une fin en soi, et ces traductions en tant que telles, ne constituent pas l'objet de cette étude. Sa réflexion sur la traduction nous apparaît davantage comme étai de sa poétique : elle lui permet nous semble-t-il, à partir d'une pratique textuelle spécifique, de comprendre et d'élaborer une théorisation du poétique.

Deux enjeux importants se dégagent. L'un est d'abord politique. À partir de la détermination de l'historicité de toute poétique, et en relation avec la dimension internationaliste du communisme, la théorisation de la traduction ne manifeste-t-elle pas l'essence éminemment politique de toute poétique ?

L'autre principalement poétique. La traduction en confrontant à des formes déterminées et spécifiques invite à une réflexion sur la forme en littérature. Le formalisme des textes versifiés va suggérer une critique de la rime par le traducteur. Si l'on renonce comme le fait Aragon au primat de la rime dans la traduction, cela ne revient-il pas à mesurer la dimension essentielle du rythme dans la poétique ?

I. HISTOIRE ET TRADUCTION

Éloge de la traduction

Aragon tient en haute estime la fonction de traducteur. Loin de réclamer son effacement et son humilité, il lui accorde une place singulière.

Il règne un singulier mépris du fait de ce métier modeste, où l'écrivain qui fait passer une œuvre d'une langue dans une autre s'attache essentiellement à se faire oublier, à s'effacer devant l'autre, l'auteur [...] Traduire est un grand art ingrat. Un vrai traducteur est un véritable artiste¹.

Comme le suggère Henri Meschonnic,

La notion de transparence – avec son corollaire moralisé, la modestie du traducteur qui s'efface – appartient à l'opinion, comme ignorance théorique et méconnaissance propre à l'idéologie qui ne se connaît pas elle-même².

Fonction de la traduction dans l'histoire littéraire

Pour Aragon, la traduction ne se situe pas dans un ailleurs par rapport à la littérature, elle est texte parmi les textes, et à ce titre elle joue un rôle effectif dans l'histoire de la littérature.

Les traductions de la poésie ont transformé la littérature française au XIX^e siècle, elles ont changé l'accent de nos poètes, elles ont animé le romantisme français.

1. « Des paysans kolkhoziens » *Littératures soviétiques*, Denoël, 1955, p. 278.

2. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II, Poétique de la traduction*, Gallimard, 1973, p. 307, collection le Chemin.

Cette constatation à propos de *L'Espagne au cœur* de Néruda³ préfigure dès 1938 les analyses des *Chroniques du Bel Canto* sur l'influence des traductions dans l'émergence en France du poème en prose. Dire influence ne suffit pas. Les traductions n'induisaient que des évolutions formalistes si pour Aragon il ne fallait pas lier dialectiquement la forme et l'histoire.

Le style, c'est l'homme et son époque

Pour *Les Cavaliers* de Ianovski⁴ (dont il n'est que le rédacteur de traduction) l'organisation de la préface, qui propose une étude solide sur le problème de la traduction, témoigne de son approche théorique : avant l'analyse de la phrase dans le roman se trouve significativement placée une étude biographique de l'auteur qui se termine par ces mots : « *la forme d'un récit n'est pas indépendante de son contenu, et le style n'est pas seulement l'homme même, mais son époque*⁵ ». L'inscription de l'histoire dans le texte à traduire rend inacceptable la conception d'une traduction transparente, anhistorique, qui hypostasierait un état de la langue française fétichisé, sanctifié par l'idéologie. La traduction, c'est une évidence dont il faut mesurer les conséquences, confronte deux hétérogénéités.

Cette osmose entre un texte et son histoire rendrait impossible la traduction, si, comme pour la poésie, il ne fallait pas nécessairement toujours parler de traduction de circonstance. C'est l'idée que suggère à Aragon la traduction en 1946 des *Cinq poèmes d'amour* de Jordi de Sant Jordi, texte à propos duquel le traducteur René Nelli affirme qu'il « *doit aux circonstances de nous émouvoir présentement comme s'il était le frère de tous les captifs d'aujourd'hui*⁶ ». Ce commentaire intéresse au plus haut point Aragon, car

³. Pablo Neruda, *L'Espagne au cœur*, traduction de Louis Parrot, collection de l'association internationale des écrivains pour la défense de la culture, 1938, dont Aragon a écrit la préface, *OPI*, t. 8, p. 172.

⁴. Aragon, « Préface », [NDLR], in I. Ianovski, *Les Cavaliers*, traduit de l'ukrainien par P. Zankievitch, M. Aucouturier et E. Jacquet, Gallimard, 1957, p. 7-36, collection « Les Littératures soviétiques 3 ».

⁵. *Ibid.*, p. 24.

⁶. Aragon, « Mars 1946 », *Chroniques du Bel Canto*, Skira 1947, p. 45.

*il touche à quelque chose d'essentiel, et qui est que la poésie s'éteint et meurt quand s'évanouissent ses circonstances, mais renaît et prend force d'émouvoir quand celles-ci se répètent, si bien qu'on peut dire après Goethe qu'il n'y a de poésie que de circonstance*⁷.

Circonstances et contradiction

La traduction prend donc son sens dans l'urgence et la nécessité. Elle jette des ponts entre deux moments de l'histoire qui sans être identiques présentent des similitudes. Aragon s'appuie dans un article des *Chroniques du Bel Canto* sur les réflexions de Nelli pour dénoncer une erreur théorique qu'engendrent certaines théories de la traduction. «*Ce qui m'intéresse*, écrit Nelli, *ce n'est pas de faire l'histoire du poème, c'est de déterminer ce qu'il a gagné à se pousser jusqu'à notre âge...*⁸». Cette remarque appelle de la part d'Aragon un commentaire de grande portée :

voilà une notation, qui double et complète celle qui touche aux circonstances. Car elle montre bien qu'un poème n'est pas écrit une fois pour toutes, mais que des circonstances imprévisibles pour l'auteur (comme, par exemple, l'actualité de la contradiction comme principe moteur des dialectiques modernes, redonnant intérêt et vie à ce qui pour le poète n'était que contraires et non contradictions, à ce qui pour lui ne dépassait pas la simple opposition) vont s'emparer du poème plus tard en dehors de son auteur, et que, comme l'écrit Nelli, le poème aura « changé de sens pour nous plaire »⁹.

La traduction trouve ainsi sa place dans une théorie poétique qui substitue à un dualisme procédant par couples de contraires, une dialectique qui repose sur la notion dynamique de contradiction. Cette parenthèse intégrée par son enjeu théorique le problème de la traduction dans une réflexion plus vaste qui accorde à la contradiction un rôle essentiel dans le cadre d'une lecture dialectique du monde, du monde comme dialectique. Les textes n'y font pas exception et le travail du traducteur consistera donc à rendre manifeste ce mouvement effectif mais parfois ignoré par l'auteur lui-même. De façon implicite, Aragon projette ici l'idée d'une rupture épistémologique en même temps que poétique opérée par la con-

⁷. Ibid.

⁸. Ibid., p. 46.

⁹. Ibid.

ceptualisation philosophique de la dialectique (rupture que *La Philosophie des Paratonnerres* en renvoyant l'origine de la dialectique à Héraclite atténue en grande partie...). Avec une systématique sur laquelle il convient de s'interroger, cette notion revient avec régularité. Associée à Lautréamont, au marxisme... elle devient dans *Le Discours de Prague*,

*le démon de la contradiction [qui] si bien m'habite, que jamais, dit Aragon, il ne m'arrive d'avancer ou d'entendre une proposition, que je n'en voie aussitôt la vérité de son contraire*¹⁰.

Si l'on fait l'hypothèse que la poétique d'Aragon se développe à partir de cette notion, on doit considérer dès lors la traduction, non comme un champ marginal de l'écriture, dicté par les circonstances mais comme une pratique qui trouve son sens au-delà, dans une systématique poétique, celle de la contradiction, tenue sous des formes diverses, pour le moteur de l'invention.

Appliquée à la traduction, la théorie de la contradiction fait sortir du dualisme à l'œuvre implicitement dans la pratique traditionnelle de la traduction. Il faut renoncer au nostalgique désir de restituer à l'identique le couple indissoluble forme/sens si parfaitement que la traduction ne laisse rien se perdre. À cette idéale transparence, Aragon oppose une conception dialectique. La traduction sera prise entre deux tensions contradictoires, l'une vers la fidélité à la lettre du texte, l'autre exercée par les circonstances vécues par le traducteur et ceux qui le liront. À la traduction comme répétition, il oppose la dynamique de la différence.

L'intraduisible : une notion à dépasser

La critique d'une illusoire transparence a pour pendant celle d'une opacité naturelle des textes qui les rendrait intraduisibles. À un état assez peu élaboré de la théorie de la traduction, la prise de conscience de l'historicité de la traduction combat la notion d'intraduisible. Des niveaux différents de théorisation se trouvent sous la plume d'Aragon et d'Elsa Triolet sur ce point. Ainsi Elsa Triolet affirme-t-elle : « *Les vers de Maïakovski sont d'ailleurs tous parfaitement intraduisibles, il n'en*

¹⁰. *L'OPI*, t. 13, p. 399.

reste rien à la traduction¹¹». On trouve la même remarque chez Jakobson: «*La poésie, par définition, est intraduisible*¹²». Cette idée n'est pas soutenue par Aragon qui proclame que: «*L'inimitable même, il faut l'imiter*¹³». Elle ne peut en effet s'accorder avec l'analyse marxiste qu'il fait de l'histoire. On mesure sur ce point sa distance à l'égard de la poétique formaliste de Jakobson, en même temps que l'écart avec le point de vue d'Elsa lorsqu'il affirme avec moins de pessimisme «*Traduire un poème, ne va pas sans déchet*¹⁴». De fait, plutôt que de prétexter une hétérogénéité de nature, propre au génie de Maïakovski, ou à celui de la langue, Aragon ramène la difficulté pour traduire – et non l'impossibilité! – à des obstacles historiques, et plus particulièrement idéologiques:

*toutes ces histoires de rime et de raison deviennent des difficultés enfantines, au prix de la difficulté majeure qu'il y a à comprendre, à faire comprendre un poème, en le détachant un beau jour de la réalité sociale sur laquelle il s'est formé, il se profile. Il faudrait apporter l'Union Soviétique entière devant vos yeux [...], pour qu'un poème comme « À pleine voix » puisse être lu devant vous avec cette simplicité de la rue qui est le fond même de la poésie de Maïakovski*¹⁵.

Comme le suggère Henri Meschonnic :

*L'intraduisible est social et historique, non métaphysique (l'incommunicable, l'ineffable, le génie). Tant que le moment de la traduction-texte n'est pas venu, l'effet translinguistique est un effet de transcendance et l'intraduisible passe pour une nature, un absolu*¹⁶.

L'exemple de Maïakovski

¹¹. Maïakovski, Seghers, 1945, p. 27.

¹². Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963, p. 86.

¹³. « Explications du traducteur » (à propos de la traduction de sonnets de Pétrarque), *L'OP1*, tome 11, p. 92.

¹⁴. « Introduction à la lecture d'À pleine voix », *L'OP2*, tome 2, p. 727, première parution in *La Littérature Internationale*, Moscou, 2-3, 1933.

¹⁵. *Ibid.*, p. 732.

¹⁶. Livre cité, p. 309.

D'où l'intérêt et l'enjeu de la traduction de l'INTRADUISIBLE Maïakovski. Apporter l'Union Soviétique devant nos yeux, Aragon s'y emploiera à travers les préfaces et introductions nombreuses qu'il a données à des traductions. Dans ces années-là pourtant, la condition n'est réalisée qu'à travers le souhait d'Aragon ; le poème n'en est pas moins traduit. En revanche, la réception de ce texte et sa traduction se trouvent facilitées par un horizon d'attente qu'Aragon nous suggère avide et favorable. Les poètes attendent – il faut bien mesurer ici les nuances de la phrase,

*cet éclair, à travers les brouillards capitalistes sur leurs raisons mêmes, à eux poètes, d'être poètes sans démeriter du devenir révolutionnaire dont ils veulent faire le critérium de leur conduite, SINON TOUJOURS, SINON ENCORE, DE LEURS ŒUVRES*¹⁷.

L'Union Soviétique n'est peut-être pas là dans la transparence, mais nous avons ici une magnifique illustration de l'EFFET DE BOOMERANG de la traduction à partir de sa réception, conformément au parti pris de la contradiction. *Sinon toujours, sinon encore* : il s'agit d'être poète sans trahir la révolution, et sans pour autant mettre la poétique sous la coupe du politique. Cette remarque préfigure, allusivement – il faut l'avouer –, la mise au point contre le dogmatisme dans « Le Discours de Prague ». Dans ce texte de 1962, la question se retrouvera formulée de façon plus explicite ; Aragon y critique un dogmatisme inévitable lorsque, sous la coupe du politique, les théoriciens prétendent anticiper et régir la pratique artistique. Cette traduction participe donc bien d'un mouvement d'expansion révolutionnaire de l'Union Soviétique vers la France, mais elle porte en elle une critique rétroactive concernant les rapports entre le parti et les artistes. On voit dans cet exemple l'illustration de la dialectique de la contradiction qui dégage de la traduction d'une œuvre du passé une valeur de circonstance.

La critique du dualisme

À la mise en avant de l'historicité du texte fait écho, à propos de la traduction, la critique de l'idéalisme dualiste qui oppose la forme et le fond. Autant de débats qu'on voudrait de nos jours tenir pour liquidés,

¹⁷. « Introduction à la lecture de *À pleine voix* », texte cité, p. 727-728.

s'ils n'avaient de souterraines résurgences qui ravivent l'actualité des mises au point d'Aragon sur la traduction. À la suite d'une lettre de Stendhal citée dans sa préface pour *Les Cavaliers*, il renvoie ce vieux débat à un passé de la théorie sur la traduction : « *Nous sommes bien loin de la fadeur du règne de Louis XVI. Alors la façon de conter pouvait l'emporter sur le fond, aujourd'hui c'est le contraire*¹⁸ ». Cette préface singulière révèle bien combien la réflexion sur la pratique de la traduction sert de tremplin pour une théorisation du poétique. Aujourd'hui,

*le fond ne se borne plus à l'emporter sur la façon de conter, il détermine la façon de conter, la beauté des phrases, la forme des phrases, c'est le fond, c'est la réalité de ces hommes nouveaux mariés au paysage d'où ils sont issus, à ce pays où la prose suit le vent, tourne avec les saisons, fleurit avec le chardon bleu qu'il faut arracher et piétiner pour le revoir l'an suivant, c'est la guerre juste de ces hommes infatigables, que le typhus a du mal à dompter, qui mène la phrase si bien que la façon de conter se confond avec ce qu'elle conte*¹⁹.

Comme en conclut Aragon, « *toute l'affaire était de traduire, comme un indestructible alliage, ce que dit Ianovski, et sa façon de le dire, la rose de fer précisément de ce style*²⁰ ». L'insistance mise sur ce point participe à un mouvement théorique plus général qui vise à établir la critique, au nom précisément de la contradiction dialectique, de toutes les formes du dualisme dans leurs manifestations politiques aussi bien que poétiques.

Traduire, un mot d'ordre politique

Lors du premier congrès des écrivains soviétiques, en août 1934, la délégation de l'Association des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires de France fait une déclaration dans laquelle on

¹⁸. Texte cité, p. 10.

¹⁹. *Ibid.*

²⁰. *Ibid.*, p. 12.

reconnaît les marques d'Aragon²¹ et qui accorde à la traduction une fonction politique et révolutionnaire : l'AEAR se bat en effet

*pour la popularisation de la littérature soviétique et de la littérature révolutionnaire internationale en France !
pour la défense de l'héritage culturel du prolétariat français et la création d'une culture soviétique en France !*

La multiplication des traductions pèsera si bien sur l'écriture nationale qu'elle « *permettra à la littérature révolutionnaire française de mériter à son tour un jour le nom de littérature soviétique* ». Il ne s'agit pas là de réclamer l'abandon de la souveraineté culturelle car, par l'heureux effet d'une dialectique, ne sera pas perdu « *l'héritage national [...], l'héritage de Rimbaud et de Zola, l'héritage de Cézanne et de Courbet, par exemple* ». Le souvenir de l'incendie du Reichstag, donne une motivation nouvelle au vieux rêve de l'Internationale, loin de privilégier l'émergence d'un moule culturel unique, Aragon voit dans ce mouvement la possibilité pour toutes les cultures de s'épanouir davantage.

Le congrès de Paris

Un peu plus tard, lors du congrès de Paris, en juin 1935, ce projet prit une tournure plus franche, dans le plan de travail publié dans le numéro 20 de *Commune*, dans la troisième partie, intitulée « Nation et culture ». Plusieurs ateliers de réflexion sont prévus dans ce sens : « *Rapport entre les cultures nationales* », « *Expression littéraire des minorités nationales* », « *La littérature des peuples coloniaux...* » et surtout, « *Traductions*²² ». Cette position d'Aragon dans son contexte est résolument critique comme le suggère le commentaire pour *L'Œuvre poétique* du premier congrès des écrivains soviétiques intitulé : « D'un congrès et de ce qui s'ensuivit²³ ». Il regrette en effet que le pouvoir soviétique se soit chargé « *d'instaurer la renommée d'ouvrages assez pauvres* » et que certains aient

²¹. Publié en juillet-août 1934, dans le n° 11-12 de *Commune*, ce texte figure dans le tome VI de *L'OP*, p. 181 et sq.

²². *L'OPI*, t. 6, p. 286 et passim.

²³. *L'OPI*, t. 6, p. 190 et passim.

éprouvé beaucoup plus tard, le besoin de s'indigner d'un pluriel employé par [lui], parlant des littératures soviétiques et non pas d'une, ce qui sonne, il faut le dire, assez grand-russien.

Le parti pris de la traduction, et sa signification politique constituent dans le débat des idées de ces années-là une position dont on apprécie aujourd'hui la modernité pour sa valeur critique : autour de cette question des nationalités, de leur expression, et de la liberté de ce qu'il nomme *l'intelligentsia* s'esquisse le destin d'un « *sixième du globe* ».

Je devais plus tard, tant pour un livre de moi [Littératures soviétiques] que pour l'édition systématique de ce dont on ne parlait pas (il suffirait peut-être à ce sujet de consulter le catalogue de la collection d'œuvres soviétiques éditées sur mon conseil par les Gallimard et même d'autres éditeurs français), je devais plus tard éprouver comment, dans ce domaine, la bataille de l'écriture ne devait pas nécessairement changer de nature ou de conditions, du fait de l'installation du socialisme dans un pays donné²⁴

Nation et internationalisme

Comme le montre très clairement Jean Pérus²⁵, cette réflexion politique sur la traduction se révèle le corollaire essentiel et nécessaire de l'élaboration d'une révolution socialiste. Elle trouve place de façon significative dès les *Notes critiques sur la question nationale* de Lénine (1912-1913), mais comme il le suggère, l'interprétation qu'en propose Staline dans *Qu'est-ce que la culture nationale ? Comment la comparer à la culture prolétarienne ?*, va contribuer à obérer l'essor d'un véritable internationalisme dialectique. En effet la formule de Staline applicable à la littérature : « *prolétarienne quant au fond, nationale quant à la forme* » va par son dualisme, servir de légitimation à l'étouffement d'une véritable dialectique des cultures, favorisant finalement le rôle prépondérant du russe comme langue véhiculaire. L'effort de traduction ne s'inscrit pas moins dans les statuts de l'Union :

Assurer tout le développement possible aux littératures des nations sœurs par l'aide réciproque, l'échange d'expérience entre écrivains et critiques des

²⁴. *Ibid.*

²⁵. Jean Pérus, *À la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934), réflexion sur les commencements de la littérature soviétique, esthétique et politique*, Éditions du CNRS Meudon-Bellevue, 1986, p. 159-171.

*diverses républiques, l'organisation des traductions d'une langue dans les autres*²⁶.

Sur les rédacteurs de traduction

Les enjeux politiques des traductions l'ont conduit à critiquer pour des motifs aussi bien poétiques que politiques le travail des rédacteurs de traduction dont il déplore le travail sous Staline. Pour *Les Cavaliers* de Ianovski,

*il faut vous dire, écrit-il, que j'ai tenu le rôle ingrat de rédacteur pour cette traduction, et que cela ressemble fort à celui du pion, et qu'on a l'air de corriger le travail consciencieux d'un autre, d'autres, avec cet esprit de supériorité, ces principes qui ne sont peut-être que des préjugés, qu'au bout du compte on défait le travail fait, et ce qu'on lui substitue vaut-il mieux*²⁷ ?

Ces principes soupçonnés de n'être que des *préjugés* ne s'appliquent pas en fait à son propre travail ; il vise plutôt ainsi les rédacteurs de traduction, en URSS

*devenus mal obligatoire, [qui] ont si profondément contribué à niveler le caractère de la prose, à déformer souvent des écrivains originaux en les ramenant aux normes de leur médiocrité*²⁸.

En tant que rédacteur, Aragon refuse cette annexion, et souhaite appliquer à son travail les théories qu'il défend pour la traduction. Cela ne va pas sans ambiguïté : il connaît sans doute assez bien le russe à cette époque, mais n'accède au texte ukrainien de Ianovski que par la médiation d'une première traduction. Du reste, on remarque assez vite dans ses commentaires qu'il se réfère tantôt à des mots ukrainiens, tantôt à la langue russe. Ce procédé de réécriture est dénoncé par Henri Meschonnic :

*[...] la réécriture : première traduction mot à mot par un qui sait la langue de départ mais qui ne parle pas texte, puis rajout de la poésie par un qui parle texte mais pas langue. C'est la matérialisation du dualisme*²⁹.

²⁶. Titre 2, paragraphes 4 et 5, cités par Jean Pérus.

²⁷. Texte cité, p. 12-13.

²⁸. *Ibid.*, p. 30.

Ce point de vue est également celui d'Aragon, avec ce surcroît qu'il dénonce dans ce dualisme en même temps qu'un dogmatisme esthétique, une censure politique. Faute de mieux, et pour donner voix à des textes ignorés, il pratique cette rédaction de traduction mais s'en explique dans cette préface pour *Les Cavaliers* :

Il est drôle que ce soit précisément le rédacteur des traductions que voici qui le dise : mais une chose est de rédiger une traduction pour la faire plus semblable au texte dont elle s'éloignait, une autre de rédiger dans sa langue un écrivain, pour lui interdire de s'écarter de certaines règles d'écriture ou de pensée. Car ce rédacteur-ci est à la fois, nécessairement un pion et un censeur³⁰.

La fidélité des traductions et l'esprit de l'Internationale

Cette critique de la fonction de rédacteur privilégie une logique du décentrement : à la beauté convenue de l'esthétique de la traduction au XVIII^e siècle, qui s'accordait avec une anthropologie à dominante ethnocentriste, s'oppose une esthétique qui met en avant « *la fidélité de la traduction à ce qu'elle traduit*³¹ ». Cette fidélité, thème assez conventionnel pour les traducteurs, suscite toutefois un enjeu double pour la collection de traductions inaugurée après la guerre. D'une part, un programme simple qui figure sur la quatrième de couverture d'une des premières publications :

Pour savoir ce que fut la France au début du XIX^e siècle vous lisez Balzac. Vous lirez ces romans [ceux de la collection] pour savoir ce qu'est l'union soviétique³².

En somme, un travail de médiation visant par l'information à atténuer la diabolisation du monde soviétique. Mais aussi par la poétique du décentrement, de la fidélité à la lettre du texte, comme pour Maïakovski, un EFFET DE BOOMERANG vers le monde communiste, avec l'espoir d'infléchir le mouvement vers une véritable politique des nationalités au sein

²⁹. Livre cité, p. 315.

³⁰. *Ibid.*, p. 31

³¹. *Ibid.*, p. 30.

³². Kazakievitch, *L'Étoile*, Préface d'Aragon, Éditions Français Réunis, 1949, p. 7-10.

de l'Internationale Communiste. Ce souci d'une authentique internationale culturelle trouve son accomplissement dans *L'Introduction aux littératures soviétiques*. L'affirmation publique du principe des nationalités relève d'une évolution notable. Il faut d'abord noter la prudence de l'article paru dans la revue *Europe* en janvier 1951 : « Prélude à une *Introduction à une littérature soviétique* » (Aragon est encore le récent préfacier à un livre de Jdanov, publié en 1950³³, et qui reprend le contenu d'un article de 1948³⁴). En 1955 seulement, on trouve un article intitulé : « Une famille qui parle plus de soixante langues³⁵ » qui sera intégré à *Littératures soviétiques*. En somme, cette réflexion sur la traduction se situe dans ce qui est pour Aragon, la ligne du Congrès des Écrivains de 1954. L'introduction à Ianovski, si dure pour les rédacteurs est un effet de la déstalinisation : là encore, les circonstances historiques définissent la théorisation poétique.

Enjeux français

Il n'est pas indifférent que lors de cette conférence de Paris, soit prévue une étude sur « La littérature des peuples coloniaux » ; l'existence des grands empires coloniaux, leur fonctionnement se trouvent intéressés à cette question cruciale de la traduction. « *La France, dernière venue des grandes nations coloniales, a-t-elle encouragé le développement d'une littérature tonkinoise, arabe, berbère ou dans l'une quelconque des langues africaines ?* » s'interroge Jean Pérus³⁶. Avec l'apparence d'un paradoxe, dans ces années, les éléments de la réflexion d'Aragon qui susciteront en lui une forme aiguë de nationalisme ultérieurement se mettent en place ; on leur donnerait une signification fort limitée si on ne rapportait pas son nationalisme à un internationalisme. Des fonctions complémentaires sont accordées aux textes qui tirent les lecteurs vers la tradition française et à ceux qui ouvrent aux cultures étrangères. Cette dialectique se manifeste en 1941 dans *La Leçon de Ribérac ou L'Europe*

³³. Andreï Jdanov, *Sur la Littérature, la philosophie et la musique*, Éditions de la Nouvelle Critique, 1950.

³⁴. Aragon, « Jdanov et nous », *Les Lettres Françaises*, n° 224 (9 septembre), 1948.

³⁵. Aragon, *Les Lettres Françaises*, n° 556 (10 février), 1955.

³⁶. Livre cité, p. 168.

Française (la bipolarité du titre est là aussi significative...): en retrouvant ses racines, le langage des poètes français

*deviendra clair pour tout le monde et pour eux-mêmes, et ce sera la véritable aube française, qui ne connaît pas les frontières et se lèvera si haut qu'on la verra du bout du monde*³⁷.

On retrouve le même souci lorsque, après la guerre, participant pour une conférence au mouvement régionaliste lancé par le parti communiste et l'UNI, il fera du régionalisme la base d'une vie culturelle nationale. Lors de la même allocution, il n'omet pas de préciser que « *la culture a deux pôles: nationale à son origine, elle tend à devenir internationale*³⁸ ».

II. TRADUCTION ET POETIQUE

La rédaction de la traduction du roman de Ianovski, se révèle l'occasion des commentaires les plus détaillés sur la pratique de la traduction. Aragon distingue, sans justifier ces divisions, trois niveaux de difficulté que nous suivrons avec lui : le mot, la phrase, l'œuvre et son style.

Une réflexion sur le mot

« *La difficulté de traduire est d'abord des mots*³⁹ ». Précisons qu'à ce niveau, Aragon s'attache d'abord à des problèmes sémantiques. Son travail pour *Les Cavaliers* lui procure les bases d'une réflexion. À chaque culture son lexique, cette évidence cache les premières difficultés. Des noms propres historiques, exemples les plus criants, connus ailleurs ne disent rien ici :

*qui est Denikine, on le sait, mais Petlioura, Makhno... et le nom de Mazeppa, c'est chez nous, en raison des poètes romantiques, un héros, pour les Ukrainiens un traître, qui conspira avec les Suédois à leur insu contre la Russie de Pierre le Grand*⁴⁰ ?

³⁷. Seghers, 1942, p. 139.

³⁸. « La culture et sa diffusion », discours prononcé à la Maison de la pensée, à Paris, pour le Conseil National de L'UNI (avril 1947), *L'OPI*, t. 11, p. 65-88.

³⁹. Texte cité, p. 12 et *passim*.

⁴⁰. *Ibid.*

Première solution : « *il fallut aux traducteurs faire appel aux notes* », (*ibid.*). Le traducteur doit assurer un discours métalinguistique, commentaire de sa traduction. On retrouve là l'incontournable modèle de l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine.

Aragon cède également à ce qu'il nomme avec condescendance le PITTORESQUE, couleur locale à conserver, prenant exemple du

chlick, une manière d'étoffe protège-tête, un serre-tête, dont le pan flotte sur la nuque, à quoi d'emblée, ils [les traducteurs] préfèrent garder son nom de chlik, peut-être pour le pittoresque, surtout pour le caractère, peut-être aussi pour le son claquant du mot dans le vent.

Sa traduction se trouve donc émaillée de mots ukrainiens retranscrits et assortis d'une note pour leur première occurrence. L'ennui d'une telle méthode, c'est qu'elles induisent un mode de lecture exclusivement linéaire. En ouvrant au hasard une traduction revue par Aragon on peut lire :

Et vous pensez que les djéné, on les ramasse comme on veut ? – disait-elle, se redressant, aux djiguites – Peut-être les ramasse-t-on chez vous, chez nous non ! On s'en va, mon kaïni, et vous adieu⁴¹ !

Qu'est-ce qu'un djiguite ?, se demandera celui qui n'a pas lu la petite note antérieure. Ce qui est encore concevable pour un roman d'aventures, ne pourrait en aucun cas s'appliquer à *Théâtre/Roman* par exemple. Doit-on s'obliger à lire l'un après l'autre les poèmes d'un recueil ? Jusqu'où pousser la proximité avec la langue traduite ? Sur ce point, nous vérifions combien le goût du narratif (voir le titre *Le Roman inachevé*) dans son écriture à cette époque marque sa pratique de la traduction.

Pour *Les Cavaliers*, il prend ses distances avec le premier traducteur jugé trop timoré : « *un moment vient où le traducteur hésite : il a peur de demander aux mots non traduits un exotisme à bon marché*⁴² ». Pourtant, comment traduire par un mot français ce qui n'a pas d'équivalent dans l'environnement socio-culturel ? Il prend l'exemple d'une « *khata* » ni

⁴¹. Tchinghiz Aitmatov, *Djamilia*, traduit du kirghiz par A. Dimitriev et Louis Aragon, Éditions Français Réunis, 1959, p. 36.

⁴². Livre cité, p. 12.

chaumière, ni chaumine, ni cabane, ni hutte, ni isba... ne conviennent parfaitement. Sur ce point, Aragon ne s'entoure pas d'un discours théorique très élaboré : « *j'ai peut-être eu tort, mais j'ai mis des khatas partout, comme dans l'original*⁴³ ».

Il n'est pas toujours possible de restituer la richesse sémantique d'un mot ou d'une expression, le tissu connotatif risque de se perdre si l'on ne trouve pas d'équivalent : ainsi « *stepnoï touretski slioz* », littéralement, « *la plante turque des larmes* », devient « *le dacryon des steppes*⁴⁴ ». Cette traduction ne le satisfait pas : elle ne procède pas à l'annexion en français du sémantisme ukrainien faute d'une connivence culturelle suffisante. Toutefois, reproduire la transcription phonétique d'un nom de plante en trois mots revient à dépasser les limites intuitivement ressenties comme acceptables pour le décentrement et la couleur locale ; aussi, « *beaucoup du parfum de la steppe se perd-il avant nos narines : excusez-nous, demande-t-il, et tâchez sur ce qui en passe d'imaginer ce qui, d'une langue à l'autre, a pu s'éventer*⁴⁵ ». Il n'ignore pas non plus ce qu'on pourrait nommer la poésie du signifiant, porteur de ce qu'il nomme métaphoriquement « *puissance, plénitude* ». Par exemple, « *le russe dit Kazaktchit, très littéralement, cosaquer : j'ai, aux mots des traducteurs, substitué : faire le cosaque, c'est tout ce qui nous est permis*⁴⁶ ». Il n'hésite pas, on le voit, à mettre en scène sa pratique, à afficher les bases empiriques de sa théorie pour montrer concrètement comment il procède.

La phrase

Par son attention à la lettre du texte (rhétorique, grammairiale, linguistique...), Aragon fait figure de précurseur dès le *Traité du Style* ; ces considérations sur la traduction confirment cette attention. S'il continue à utiliser la notion traditionnelle de STYLE pour cette étude, ses remarques portent toutes avec une grande rigueur matérialiste sur la littérarité, à la recherche de ce qui constitue l'œuvre comme système.

⁴³. *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴. *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵. *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶. *Ibid.*, p. 18.

La phrase de Ianovski [...] dans Les Cavaliers, ce qui la caractérise, c'est d'être faite d'une série de propositions qui ne sont liées ni par des pronoms relatifs, ni par des conjonctions circonstancielles, qui se présentent toutes sous la forme de la proposition principale, simplement juxtaposées les unes aux autres, et qu'à première vue il ne semble y avoir pas grand inconvénient à séparer d'un signe, du point-virgule, des deux points, voire du point même⁴⁷.

Contre les traducteurs qui avaient cru devoir ramener à eux cette prose en gommant les particularités, Aragon, au risque d'être accusé de sacrifier «à un fétichisme du texte⁴⁸», opte délibérément pour le DECENTREMENT selon l'expression d'Henri Meschonnic⁴⁹, pour le respect de l'organisation de la phrase.

Je préfère, écrit-il, voir le traducteur suivre l'ordre des mots dans la phrase originelle, à redisposer les termes de la phrase suivant ce qu'il estime être le génie de la langue dans laquelle il traduit⁵⁰.

Ainsi, «on respecte quelque chose d'essentiel, qui est la démarche de pensée dont le style est le reflet». La traduction le conduit à ancrer ses remarques dans le langage et non dans la langue. Elle lui permet ainsi de formuler explicitement combien l'identité d'un texte se trouve dans une systématité qui est la marque de son auteur et non de sa langue.

L'annexion et le décentrement

Sur la phrase, Aragon impose en préalable une réflexion historique, une histoire de la phrase. D'aucuns voudraient imposer un patron pour la traduction comme on a décidé qu'à l'école le thème latin prendrait Cicéron pour modèle. On a élu Flaubert. D'une période de Saint-Simon,

⁴⁷. Ibid., p. 26.

⁴⁸. Ibid., p. 28.

⁴⁹. «Le DECENTREMENT est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte. L'ANNEXION est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique. Un texte est à distance : on la montre, ou on la cache. Ni importer, ni exporter» Livre cité, p. 308.

⁵⁰. Ibid., p. 29.

il suggère une amusante « *traduction en français selon Flaubert*⁵¹ » puis, proposant une comparaison avec les sortes de phrase de Ianovski, Bossuet et de Proust, il montre leur radicale différence avec le modèle de Flaubert. Et pourtant, comment « *les ramener à la dimension commune des phrases généralement traduites, il n'y resterait rien...* ». Tout l'art du traducteur sera donc dans la quête de cette différence.

Maintenir cette indestructible alliance se fait contre les clichés stylistiques de la langue française, contre l'historique de normes naturalisées avec le temps, oubliées comme idéologie. Ainsi de la REPETITION : Aragon note d'abord que ni l'ukrainien, ni le russe n'ont par principe la « *pudeur du mot répété*⁵² ». Cette considération sur la langue n'est pas suffisante, il s'appuie plutôt sur le texte et son système. « *On prendrait cela pour de la négligence, si l'on n'apercevait que c'est un système* ». Ce n'est pas un des moindres acquis de ses traductions de lui permettre de pratiquer une LECTURE-ECRITURE qui rompt avec toutes les variantes théoriques de la notion d'écart sur laquelle continue encore longtemps à s'élaborer la notion de style⁵³. C'est le privilège de l'écrivain théoricien. Dans l'œuvre comme système, il fait place pour des différences, comparant *Les Cavaliers* et les *Contes de Kiev*, il y voit des sous-systèmes qu'il réfère à l'histoire, à « *la différence des deux époques*⁵⁴ », en somme à la contradiction entre une détermination individuelle, et les résistances des lieux communs d'une époque. Toute l'analyse de la répétition comme VALEUR (et non comme ECART !) dans *Les Cavaliers* est remarquable :

c'est l'une des caractéristiques de sa prose [...], que la redite d'un mot appuyée, et dans une même phrase, et d'un paragraphe sur l'autre, et la reprise d'une expression poétique, comme une obsession...

C'est un coup porté contre l'esthétique de la traduction « *en bon français* », comme il la nomme avec ironie. Au lieu de l'annexion et de

⁵¹. Ibid., p. 25-26.

⁵². Ibid., p. 16.

⁵³. Voir sur cette notion, Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, 1970, p. 32-42.

⁵⁴. Ibid., p. 24

la normalisation jusqu'à dénaturation, il privilégie le décentrement, « *et tant pis si cela fait recaler Ianovski à l'écrit du premier bachot !* ».

Le problème de la rime

La réflexion sur la phrase prend une tournure particulière lorsque le texte à traduire est en vers. Rappelons pour mémoire l'invalidation par Aragon de la distinction ontologique entre vers et prose et le projet dans les années 30 de trouver le langage d'une communication poétique de masse. Les traductions de Carroll et de Maïakovski fournissent la matière et le support de cette théorisation.

Le souci de fidélité, la politique du décentrement avec *La Chasse au Snark*, Aragon en tant que traducteur accepte de les pousser à leur limite : à partir de l'exemple de Carroll, il « *rappelle aux traducteurs la nécessité de respecter même le non-sens*⁵⁵ ». Sans doute ce non-sens revendiqué par l'auteur lui-même⁵⁶ incita-t-il Aragon à choisir, en même temps la gageure de traduire ces vers en français. Il refuse totalement de plaquer arbitrairement des modèles français sur le texte anglais :

*Je ne vois pas l'utilité, même dans un livre publié pour les étrennes de traduire en mauvais vers français, les divers poèmes d'Alice, alors que le simple mot-à-mot est plus voisin de la poésie vivante, et que pour le jeu cruel de Carroll avec la poésie traditionnelle anglaise rien ne peut en passer dans ce mirlitonage de ses vers*⁵⁷.

Et la question demeure d'actualité lorsque l'on compare la traduction de Henri Parisot récemment retenue pour la collection de la Pléiade, avec celle proposée, dans la lignée d'Aragon, par Jacques Roubaud.

La traduction de Carroll a réglé la question de la rime, celle de Maïakovski marque une avancée supplémentaire en mettant en avant la notion de rythme. Maïakovski développe un usage de la rime incompatible avec les modèles français : Aragon insiste sur spécificité du jeu

⁵⁵. *L'OPI*, t. 4, p. 294.

⁵⁶. Lewis Carroll, *Lettre à Collingwood*, éditions de La Pléiade, p. 1713. « *Quant à la signification du Snark, je crains fort de n'avoir recherché d'autre sens que le non-sens !* ».

⁵⁷. « Lewis Carroll en 1931 », *L'OPI*, t. 5, p. 292-293

sémantique entre les mots à la rime⁵⁸ et le rôle singulier de l'accent tonique russe en poésie.

*À une conception naïvement formaliste de la rime considérée comme un élément purement décoratif, se rapportant seulement à la forme extérieure phonique du vers*⁵⁹.

Maïakovski oppose en effet une rime qui ne serait que « *la manifestation la plus évidente de l'organisation rythmique et phonétique générale du vers* »⁶⁰. Loin d'être une fin en soi, la rime n'est que la manifestation signifiante du rythme :

*Le poète doit justement cultiver en soi ce sentiment du rythme et non apprendre d'autrui toutes sortes de mini-mètres ; qu'il s'agisse du iambe, du trochée ou même du vers libre désormais canonique, on retrouve toujours le rythme façonné en fonction d'un cas précis et concret, qui ne s'adapte et ne convient qu'à ce seul cas concret*⁶¹.

À partir de cette poétique qui n'a pas été choisie à la légère comme support d'un discours théorique sur la traduction, Aragon peut ainsi attirer l'attention sur l'essentielle prise en considération du rythme dans la poétique.

*J'ai entendu lire Maïakovski. Et je voulais conserver à la traduction ce caractère de coups de poing répétés de ses vers, brisés en tronçons. Dans la mesure du possible. Il faut pour cela tâcher de conserver au poème le rythme au défaut de la rime*⁶².

⁵⁸. « Tout un nouveau langage, le langage d'une nouvelle vie, des mots qui n'ont jamais été usés par les rabâcheurs poétiques, jetés du jour au lendemain à la disposition du lyrisme : songez qu'il était possible à Maïakovski que chaque mot dont il faisait mouche à la rime, fût pour la première fois de sa vie de mot à se rencontrer avec un autre pour ce jeu d'écho qui force la mémoire. De plus la rime de Maïakovski toujours imprévisible, souvent complexe, faite de plusieurs mots, tient peut-être davantage du jeu de mots que de la rime. Enfin quelle comparaison peut-on faire entre la rime française et la rime d'une langue qui possède un accent tonique tel que ce qui y est rime riche, à l'œil français serait à peine assonance ? » « Introduction à la lecture de *À pleine voix* », *L'OP2*, t. 2, p. 728-729.

⁵⁹. N. Khardjiev et V. Trenine, *La Culture poétique de Maïakovski*, traduit du russe, préfacé et annoté par Gérard Conio, avec la collaboration de Larissa Yakoupova, Lausanne, Éditions de L'Âge d'homme, 1982, p. 342.

⁶⁰. *Ibid.*

⁶¹. *Ibid.*, Maïakovski, *Comment faire les vers ?* cité p. 325.

⁶². « Introduction à la lecture de *À pleine voix* », livre cité, p. 730.

Cette considération ramène Aragon à faire l'éloge des TRADUCTIONS BLANCHES dont il ne cessera au long des années de rappeler le rôle historique dans la formation de la poésie au XIX^e siècle. Il s'agit que « *le goût de la forme ne l'emporte pas une fois de plus sur ce qui est dit*⁶³ ». D'une culture à l'autre, on ne peut plaquer des patrons métriques, sauf à ne produire que « *de piètres rimailleries naïvement boutiquées par un traducteur à la noix*⁶⁴ ».

La typographie, l'espace d'un rythme

Rendre le rythme d'un texte à travers sa traduction est un beau programme ; encore faut-il le mettre en œuvre. Pour respecter les limites de cette étude, nous ne signalerons qu'un aspect très concret de sa quête du rythme. En relation avec le rythme, Aragon attire de façon significative l'attention sur la valeur des effets typographiques. La traduction de Goriély pour *Le Nuage en pantalon* de Maïakovski lui en suggère l'idée :

*le défaut le plus général que je lui reprocherai seul, écrit-il, est inhérent à la différence physique des mots russes et des mots français. On dirait qu'il le font exprès : si un mot est long comme un jour sans pain dans une langue, dans l'autre, il a l'air d'une miche. Et vice versa. Il en résulte que dans une traduction fidèle, Maïakovsky ressemble à tous les poètes modernes dont les poèmes ont l'air de peignes aux dents inégalement cassées*⁶⁵.

Cette remarque qui a pour point de départ la traduction, confirme, qu'à la suite des préoccupations d'Apollinaire et de l'époque dadaïste, Aragon a gardé le souci des questions de typographie et de mise en page. Pour *À pleine voix*, en usant de lignes décalées et inégales, il met en relation l'œil et la bouche, le visuel et l'oral, ainsi l'espace de la page traduit la respiration. On peut voir là une extension de la notion de rythme à toutes les pratiques signifiantes de l'écrit qui contribue à effacer les assimilations traditionnelles entre vers et poésie comme entre rythme et métrique.

⁶³. *Ibid.*, p. 729.

⁶⁴. *Ibid.*, p. 728.

⁶⁵. *Ibid.*, p. 730.

Cette disposition illustre assez une définition du vers, donnée dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux*, qui met en relation oralité et versification :

*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*⁶⁶.

Or, « *les poèmes de Maïakovski sont rimés*⁶⁷ ». Plutôt que de plaquer sur ceux de Maïakovski d'autres vers, par des alinéas et disposition en cascade, il va favoriser pour l'œil une mesure intuitive du souffle. La masse des mots participe de l'effet de souffle ; elle restitue pour Maïakovski « *ce caractère de coups de poing répétés de ses vers, brisés en tronçons*⁶⁸ ».

La traduction en quête du rythme : aux limites de l'intertextualité

Malgré ses efforts, les projets de traduction d'Aragon n'ont pas toujours abouti. Ainsi, en est-il du texte de Pouchkine, *Eugène Onéguine*, qu'il entreprit de traduire, aux dires d'Elsa Triolet, en 1953⁶⁹. Cet inachèvement mérite d'être analysé à la lumière des analyses de Léon Robel⁷⁰. Il montre en effet comment depuis 1934, un dialogue s'est instauré qui passe également par la traduction de fragments, tantôt donnés en exergue, tantôt objets de citation, ou seulement jetés sur un bloc-note. Cet entretien avec Pouchkine ne sert pas un dessein politique évident, il s'inscrit plutôt dans sa poétique comme la figure d'un double avec lequel dialoguer : c'est à travers ses yeux qu'il choisit de voir ou de regretter de ne pas voir l'URSS en 1954. Les occurrences pouchkiniennes rassemblées par Léon Robel, au-delà de leurs directions

⁶⁶. *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, 1964, p. 147.

⁶⁷. « Introduction à la lecture de *À pleine voix* », livre cité, p. 728.

⁶⁸. *Ibid.*, p. 730.

⁶⁹. Interview d'Elsa Triolet et d'Aragon, *Elle*, 29 juillet 1965.

⁷⁰. Léon Robel, « Aragon et Pouchkine : de la genèse du *Roman inachevé* », *RCAET* n° 3, p. 23-35 ; et « La langue et la culture russes comme générateurs d'un roman français : *La Mise à mort* d'Aragon », *De la Genèse du texte littéraire*, Éditions du Lérot (Tusson), 1988, p. 169-183.

apparemment variées, et de leur fonction matricielle, s'organisent autour de ce qui est certainement le nœud de la poétique d'Aragon : l'inscription d'une parole vivante du sujet dans l'écriture. Léon Robel fait état de feuillets manuscrits dans le dossier du *Roman inachevé*, qui manifestent l'intérêt d'Aragon pour le vers de seize syllabes « où se réintroduit une sorte de scansion qui le rapproche des prosodies à accent tonique ». Il rapproche cette note d'une mention faite ailleurs du *chaïri* de Chota Roustavéli, autre vers de même longueur dont Aragon remarque les effets de « rythme⁷¹ » qu'il permet. Au-delà de ces imitations métriques de vers de seize syllabes, il importe de noter qu'elles ont en commun la préoccupation du rythme et de l'accent tonique. Le métrique sert ici le rythmique.

Plus qu'une imitation, ces traductions exorcisent une présence obsédante et tentent par là même une résurrection de la parole vive du poète. Il ne faut pas se laisser abuser par l'allure technique de certains propos d'Aragon, s'il parle rime, il pense rythme. Ne s'en tenir qu'au formel, qu'à la mesure, qu'à la métrique porterait immanquablement à l'échec comme il en fait l'expérience avec la traduction du « Quadrille des homards » de Lewis Carroll dans *Le Roman Inachevé*⁷².

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

En termes de poétique, l'inscription de la parole vive dans l'écriture, formulation métaphorique, passe nécessairement par une réflexion sur le rythme. Il n'est pas indifférent de voir Aragon associer dans une note de *Littératures Soviétiques*, les conceptions du sujet élaborées par Pouchkine et *À pleine voix* de Maïakovski⁷³. Entre le « moi anti-pascalien » de Pouchkine – curieuse expression pour désigner un modèle d'élaboration du sujet, et le poème de Maïakovski, texte emblématique

⁷¹. *Littératures soviétiques*, livre cité, p. 203

⁷². « Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir », *Poésie* / Gallimard, 1956, p. 102.

⁷³. « Pour Pouchkine, qu'on me permette de donner ici un exemple du moi anti-pascalien chez ce grand poète, un poème dont la justesse, après plus d'un siècle est extraordinaire, et que l'on peut comparer à certaines déclarations de Maïakovski dans *À pleine voix*, par exemple », *Littératures soviétiques*, Denoël, 1955, p. 356.

de l'inscription à travers le rythme du sujet dans le poème, il met en relation la notion de sujet et celle de rythme.

La traduction : un mode de constitution du sujet

La pratique de la traduction apparemment marginale dans l'œuvre d'Aragon est, en effet, une des voies de la quête de l'identité. À défaut d'être le sujet d'une énonciation en propre, il se constitue comme sujet à travers cette altérité où se fondre. Pour se défendre *a posteriori* de l'accusation d'un lecteur qui lui reproche en 1935 de ne plus écrire de poésie, il avoue :

*parfois on se dit qu'on fait fausse route et qu'on est là à chercher ce que d'autres ont découvert [...]. Il se lève des voix nouvelles dont l'accent est si pur, si profond, qu'on voudrait se taire devant elles*⁷⁴.

La traduction accomplit l'idéal de l'imitation dont elle constitue pour Aragon une modalité comme il l'indique dans *Littératures soviétiques* :

*Pour ma part j'ai souvent essayé de traduire en vers Camoëns, Pétrarque, Milton et même Pouchkine, Nékrassov. C'est une tentation très grande quand on aime les vers. Mais je me suis borné à donner le résultat de mes travaux pour des imitations. Ou à les garder pour moi. Je voudrais pouvoir faire mieux, et je vous avoue que je m'y exerce en secret*⁷⁵.

Aragon a imité Fénelon avant de traduire Carroll. En jouant pour son compte la querelle des Anciens et des Modernes, sur un scénario dont il s'explique dans *La philosophie des Paratonnerres*, il règle ce qu'il attend de l'imitation. Comme l'explique Jean Ristat,

*Aragon entendait se servir du texte de Fénelon comme Isidore Ducasse de Vauvenargues ou de La Rochefoucauld, c'est-à-dire pour cesser d'être Maldoror*⁷⁶.

À l'IMITATION-PROFANATION des *Aventures de Télémaque*, succède chronologiquement la traduction comme IMITATION-ADORATION. L'idée de la modernité s'est déplacée, à la pratique iconoclaste de la

⁷⁴. « Réponse à un correspondant du Maroc », *L'OPI*, t. 6, p. 380-381

⁷⁵. Livre cité, p. 331.

⁷⁶. « Hors d'œuvre », *L'OP1*, t. 1, p. 370.

contradiction telle qu'il la lit à travers Lautréamont-Ducasse, il substitue une autre contradiction qui a intégré la dialectique et qui permet par la traduction, dans l'adoration du modèle de le capitaliser comme un progrès pour pouvoir, en le dépassant, avancer dans une histoire linéarisée. Il y avait du diabolisme dans la conception dadaïste de l'imitation de Fénelon ; l'histoire s'anéantissait dans une Apocalypse voluptueuse, celle du bordel de la grotte de Calypso. L'idée d'histoire se heurtait au désespoir de ne pouvoir faire advenir que l'identique, dans une stérile et destructrice opposition des contraires. La traduction en constituant le sujet historique, comme par vampirisation, ouvre des perspectives historiques en permettant une avancée.

À usage interne pour sa propre écriture, la traduction constitue une forme exacerbée de l'intertextualité. Alors, le discours du sujet se trouve submergé par un désir de citer qui le laisse muet en tant que sujet énonciateur et qui élève l'œuvre à traduire au statut de modèle. Elle peut faire ainsi l'objet d'une imitation pour le gain appréciable d'expériences poétiques et politiques qu'elle permet, ce qui suggère une vision linéaire de l'histoire de la littérature et un caractère cumulatif de ses avancées. Des éléments font encore défaut pour analyser l'avortement de certains projets de traduction. Plusieurs grands auteurs ont opposé aux tentatives de maîtrise par la traduction une résistance sans doute à interroger. Au-delà de son caractère instrumental, la traduction, par laquelle le poète fait ses gammes, propose une pratique scripturale du dédoublement qui nous inviterait presque, non sans paradoxe, à considérer que les dialogues les plus fondateurs ainsi ébauchés, loin d'être ceux qui ont débouché sur une traduction sont au contraire ceux qui dans l'intertextualité donnent au texte de l'autre une fonction matricielle. Dans tous les cas, l'exercice de la traduction tient lieu de laboratoire ; la relation avec les textes, de distance et de proximité permet par une pratique dans laquelle le sujet n'est pas impliqué au premier chef, de construire, pour paraphraser Claude Bernard, les faits poétiques comme des choses et d'élaborer ainsi l'esquisse d'une science du poétique, d'une poétique expérimentale.

LA LANGUE, LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE RUSSES DANS L'ŒUVRE D'ARAGON

Léon ROBEL
Inalco, Paris

Dans l'œuvre d'Aragon le russe¹ s'inscrit visiblement, en *caractères* différents, *cyrilliques* : et par là, même extérieurement et formellement, Aragon innove dans la littérature française.

Mais ce n'est là que le signe extérieur d'une *présence* autrement importante. Pour la mesurer dans son ampleur réelle, il aurait fallu dépouiller l'immense œuvre journalistique, poétique, historique, critique d'Aragon.

Ici je m'en tiendrai à son œuvre strictement *littéraire*. Mais notre objet, *le russe*, y est présent bien avant la rencontre avec le communisme ou avec Elsa, puisqu'on le trouve dans le tout premier "roman" d'Aragon qui se soit conservé et dont nous possédons le manuscrit aux archives du FTA. Il s'agit de « Quelle âme divine » (publié, comme on sait, dans *Le Libertinage*, avec, il est vrai, une orthographe rectifiée : « *Ircouste* » y est redevenu Irkoutsk !)

Les éléments de russité sont, dans ce "roman" d'un enfant de six ans, certes très conventionnels, mais cohérents et proviennent sans doute de la lecture des *Dourakine* et autres *Michel Strogoff*.

1. Il faut entendre par là ce que dit le neutre *russkoje*, c'est-à-dire tout ce qui est russe : faits, personnages, culture et, éminemment, la langue, le russe.

Ainsi *au point de départ* de l'œuvre d'Aragon il y a une Russie, celle, décorative et superficielle mais non dépourvue de charge affective et de pouvoirs sur l'imagination, qui est si fortement présente dans la culture française à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e.

Quelques années plus tard, vers ses dix ans, Aragon dévora bon nombre de classiques de la littérature russe.

Il en raconte les circonstances dans *Littératures soviétiques* au début du chapitre consacré à Gorki.

Ma mère aimait les romans russes, et quand elle me trouva plongé dans un Tourgueniev, elle me parla de Tolstoï, et me prêta les Récits de Sébastopol, et La Sonate à Kreutzer. Je n'avais pas dix ans. Je lus coup sur coup Tarass Boulba, Crime et Châtiment, Le Manteau, Souvenirs de la maison des morts... Dostoïevski, Gogol, ça allait bien, mais quand ma mère me surprit avec un livre, d'une collection à bon marché, où l'on voyait sur l'image de la couverture un cosaque qui frappait une femme avec sa nagaïka, que je venais d'emprunter à mon oncle, elle me l'arracha des mains, disant : "Ah ! ça, non, par exemple ! Gorki, ce n'est pas pour toi !" Cela devait être en 1907².

Et Aragon ajoute :

Le prestige du roman russe était tel qu'alors même un ministre ne se fût pas risqué à comparer Gorki avec les écrivains de chez nous. Les lettrés plaçaient non seulement Tolstoï et Dostoïevski au-dessus de Zola, mais Gorki au-dessus de Maupassant.

Après quoi il évoque cette jeune Géorgienne qui vers ses douze ans lui fit lire Gorki et dont il fera plus tard la Catherine Simonidzé des *Cloches de Bâle*.

Mais, tous les spécialistes de l'œuvre d'Aragon le savent, il y a, du point de vue qui nous occupe, *mutation essentielle* en 1928. Elle est due à une *rencontre*, celle de Maïakovski, le 24 novembre, au bar de la Coupole. Aragon l'a décrite à plusieurs reprises. Dans son *Message au Congrès des John Reed Clubs* (à New York, fin avril 1935) Aragon disait :

². Aragon, *Littératures soviétiques*, Gallimard, 1955, p. 247.

Cinq années, pris entre divers petits dégoûts, le culte disproportionné d'un monde poétique que nous nous étions forgé, mes amis et moi, et le grand tourbillon où j'étais tenté de me jeter. Cinq années d'hésitation, de contremarches. C'est alors, c'est au bout de ce laps de craintes et de scrupules que je fis la rencontre qui devait changer ma vie [...] Le poète qui a su faire de la poésie une arme, le poète qui a su ne pas être au-dessous de la Révolution devait être le lien entre un monde et moi...³

Au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture qui se tient en juin de la même année, Aragon dit encore :

Je dresse ici devant eux [les poètes] l'exemple du futuriste Maïakovski. Celui qui a su de cette voie même qui a mené Son Excellence Marinetti au comble des faveurs fascistes, se lancer dans le courant de la réalité, dans le fleuve rouge de l'histoire⁴.

C'est cinq mois après la mort de Maïakovski qu'Aragon s'est rendu pour la première fois en Russie pour être avec Elsa auprès de Lili.

C'est pour le numéro de *Le Surréalisme au service de la Révolution* rendant hommage à Maïakovski après sa mort qu'Aragon a pour la première fois participé à la mise en vers français de ses poèmes.

Aragon ne sait pas encore le russe en 1931. Le Congrès de Kharkov (novembre 1930), qui va fonder l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires, a invité à participer à ses travaux Georges Sadoul et Aragon présents à Moscou. On sait quelles conséquences dramatiques aura ce Congrès pour Aragon : les engagements pris au nom des surréalistes, les lenteurs et confusions de Moscou entraîneront pour Aragon la rupture avec ses amis surréalistes, l'exclusion (temporaire) du parti communiste, un lourd désespoir. Mais c'est cette situation pénible qui, paradoxalement, le ramènera aussi à Moscou où il va collaborer quelques mois à la revue *Littérature Internationale*, organe de l'UIER. Et là va se nouer quelque chose de fort et de profond, de décisif, je crois, pour Aragon : alliance tacite ou plutôt serment d'Hannibal... Aragon se sentira à jamais lié à ce poète qui a redonné sève à la poésie, en parlant pour des millions d'hommes dépossédés de langue sans rien abandonner

³. « Message au congrès des John Reed Clubs », *L'OP I*, t. 6.

⁴. « Le Congrès de juin », *L'OP I*, t. 6.

des plus audacieuses novations de l'art moderne⁵, et lié aussi à ce peuple qui dans la plus extrême pauvreté tente avec enthousiasme de construire un avenir de fraternel partage et de commune création.

Bien sûr, nous qui pouvons regarder l'œuvre multiforme d'Aragon dans son entier et à partir d'un point de vue situé *après sa fin* nous savons combien l'engagement dont je parle a été aussi source de douleur. Nous savons combien les premières visions, les premiers enthousiasmes des premiers contacts avec les réalités russes ont pourtant nourri l'œuvre d'Aragon jusque dans la dernière période où elles prennent un tout autre éclairage et sont comme les fragments d'un miroir brisé.

Au début des années 30, dans un effort violent pour s'engager dans la voie de Maïakovski, Aragon avait écrit *Front rouge*, puis *Hourrah l'Oural*, tentatives qu'il jugera lui-même insatisfaisantes.

Il s'ensuivra une longue période où Aragon ne publiera plus de poèmes. Et, de fait, dans ces deux longs poèmes, le russisant, comme le fervent de Maïakovski ne peuvent faire qu'une maigre récolte : quelques silhouettes, quelques vocables nouvellement forgés (comme *Dniépro-guess*) et, notamment dans le « Chant de la bétonneuse », un retour de la rime et du bel canto qui amorcent ce qui quelques années plus tard va resurgir avec tant de vigueur dans *Le Crève-Cœur* et les poèmes qui suivront. La fréquentation des poètes russes n'est peut-être pas étrangère à ce ressourcement.

Auparavant, dans l'œuvre d'Aragon est donc intervenue une longue plage de prose.

En 1933, Aragon écrit « La Sainte Russie », courte nouvelle qui sera reprise dans *Le Mentir-vrai* : c'est l'évocation sarcastique d'une ancienne maîtresse du tsar achevant de manger sa fortune en émigration, avec petits chiens-chiens et chauffeur de maître. Il s'y mêle un probable élément autobiographique, toute cette histoire étant vue par les yeux d'un petit garçon à Neuilly. Mais en outre nous avons ici une information historique précise.

⁵. Cf. les vers du *Nuage en pantalon* qu'Aragon cite dans son discours au Congrès de Défense de la Culture :

*Mais pendant qu'on fait bouillir grinçant de rimes
un certain potage d'amours et de rossignols
la rue se tord sans langue
qui n'a rien pour crier, qui n'a rien pour parler !*

Le personnage principal de cette nouvelle est en somme l'exact opposé de la Catherine Simonidzé des *Cloches de Bâle* : cette dernière, observons-le, n'introduit pas beaucoup plus de "russité" que celle dont on dispose déjà dans la littérature et la culture française du temps. Mais c'est une initiatrice : elle fait rêver l'enfant de pays lointains, d'amours et de révolutions et elle lui fait lire Tolstoï, Gorki...

Quand Aragon a-t-il su le russe ? La correspondance échangée entre les deux sœurs Elsa Triolet et Lili Brik nous donne à ce sujet des renseignements assez précis. C'est ainsi qu'Elsa écrit à Lili en 1937 : « *Ma traduction [il s'agit d'un texte de Maïakovski] est extrêmement précise, toujours mise au point avec Aragon qui comprend suffisamment le russe. Figure-toi qu'à présent il parle très convenablement russe. C'est terriblement amusant* ». On trouve en effet, assez souvent, la main d'Aragon dans les manuscrits de traductions d'Elsa Triolet, par exemple dans les ébauches de *La Punaise*, la comédie de Maïakovski, contenues dans le cahier 08 conservé au FTA.

En 1934, Aragon et Elsa Triolet se sont rendus au 1^{er} Congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques. Dans *Circonstances de la poésie en 1934*, Aragon notera :

J'ignorais en fait qui, au juste, était Kirov. Et c'est Jasinski, tremblant, qui m'explique : Nou, oubili Kirov... ponimaech ? idéolog, ponimaech ? idéolog oubili... (Mais c'est Kirov qu'ils ont tué, tu comprends ? l'idéologue, tu comprends ? c'est l'idéologue qu'ils ont tué...)⁶.

Ce passage, avec sa transcription approximative, omettant les désinences, donne une assez bonne idée non sans doute de la façon dont s'exprimait en russe Jasinski (Bruno Jasienski, un des fondateurs du futurisme polonais, s'était d'abord fait connaître comme poète d'avant-garde puis comme animateur du mouvement de la littérature prolétarienne ; menacé d'arrestation dans son pays, il était venu en France, où il avait adhéré au parti communiste ; la publication, en réponse à *Je brûle Moscou*, de Paul Morand, de son roman-pamphlet *Je brûle Paris*, dans *L'Humanité*, lui avait valu son expulsion de notre pays en 1929 ; il avait alors trouvé refuge en URSS, où l'avait accueilli à son arrivée à Léninegrad Maïakovski ; depuis 1930 il écrivait son œuvre en russe ; il

⁶. L'OP 1, t. 6, p. 176.

devint rédacteur en chef de la revue *La Littérature internationale*), mais de celle dont l'entendait et le parlait Aragon lui-même en 1934 (et bien plus tard !).

En 1935, de nombreux écrivains soviétiques vinrent à Paris pour participer au Congrès de défense de la culture. Une note d'Aragon intitulée *Le Congrès de Juin* donne une idée des liens qu'il a déjà à cette date établis (en compagnie d'Elsa) avec beaucoup d'entre eux :

On dînait ensemble, on se promenait tard par les lieux enchantés de la légende française. Les Soviétiques y recherchaient les souvenirs de Lénine comme ceux de Chaliapine. Ils m'avaient fait rencontrer Ivan Bounine, ce qui me paraissait un monde ! [...] Bien sûr à cause [d'Elsa], et de notre vie à Moscou, c'étaient surtout les délégués de là-bas qui exigeaient notre temps. Fadéev, bien sûr... mais aussi bien Babel, Pasternak, Koltsov, Iakoub Kolas, Pavlo Tytchina, Lahouti, Alexis Tolstoï, Kirsanov, Nicolas Tikhonov, Vsevolod Ivanov, Ehrenbourg naturellement... et j'en passe. Et qu'on songe à la multiplication des questions que chacun posait⁷.

Je laisse ici de côté cette activité immense d'Aragon : la mise en contact, en relation productive des deux cultures (française et russe ou plus largement soviétique) tout ce très vaste domaine des articles, essais, traductions, éditions, etc., où Aragon et Elsa Triolet jouent un si grand rôle...

C'est pendant la période de la guerre et de l'Occupation que la *leçon de Maïakovski* a été pleinement et largement entendue (Cf. la préface à l'anthologie clandestine de la poésie de la résistance *L'Honneur des Poètes* —éd. les Lettres Françaises— : « WHITMAN animé par son peuple, HUGO appelant aux armes, RIMBAUD aspiré par la Commune, MAÏAKOVSKI exalté exaltant, c'est vers l'action que les poètes à vue immense sont un jour ou l'autre entraînés. Leur pouvoir sur les mots étant absolu, leur poésie ne saurait jamais être diminuée par le contact plus ou moins rude du monde extérieur »). Et c'est dans cette période que le nom de Maïakovski vient naturellement s'inscrire dans l'œuvre poétique d'Aragon. « L'Escalier », poème publié en septembre 1941 dans la revue *Suisse contemporaine*, se clôt sur ces deux vers (dont le premier est une citation fort exacte) :

Et la vie a passé comme on fait les Açores

⁷. *L'OP* 1, t. 6, p. 302.

Dit le poète Vladimir Maïakovski

Dans le « Cantique à Elsa » (publié par la revue *Fontaine*, à Alger, en mars 1942) Aragon, évoquant sa belle-sœur Lili Brik, écrit :

*Et Lili comme toi faite pour les chansons
Écoute à tout jamais son poète que j'aime
Mort un beau soir sur son poème
Que les enfants perdus chantent à leur façon*

Sans entrer dans la discussion sur la date d'écriture d'*Aurélien* (qui importe peu pour mon propos), je rappellerai que l'évocation de tout ce qui était russe pouvait, dans la période de l'Occupation, avoir, dans les publications légales surtout, valeur d'allusion, de signe entre initiés, de clin d'œil. Alors, souvenons-nous (p. 250) de « *la dame tremblante évidemment russe* » en « *robe de lamé argenté* » qui chante « *la Chanson triste de Duparc [...] avec tout Dostoïevski dans le gosier* ».

Or ce passage nous renvoie aux *Beaux quartiers* et plus précisément à celui où Jacques Lamberdesc, tentant de donner quelque culture à sa maîtresse provinciale, la fait lire, mais « *En fait de musique il eut moins de succès. Il aurait voulu qu'elle chantât de la musique russe, mais même l'air de Sadko... Les diamants chez nous sont innombrables... était trop compliqué pour elle, alors quand il lui apporta du Duparc et du Chausson, vous pensez!*⁸ ». Les *Beaux quartiers* ainsi évoqués indirectement dans le style allusoire de la clandestinité que beaucoup de Français avaient appris à décrypter, se terminaient, rappelons-le, sur cette phrase « *Vous voyez bien qu'il ne faut jamais désespérer* », laquelle était suivie de cette indication : « *Terminé le 10 juin 1936 à bord du Félix-Dzerjinski* ». Façon discrète de suggérer par ce renvoi que même au cœur des ténèbres il ne fallait désespérer de voir resurgir une lueur à l'Est annonciatrice du retour de la lumière.

Bien entendu, aujourd'hui, nous relisons cela dans un autre rétroviseur où il n'y a pas seulement *La Mise à mort, Littératures soviétiques*, mais, la fin de l'Union soviétique !

Revenons cependant à *Aurélien*. On y trouve aussi ce passage où le héros échouant dans le Pathéphone y écoute Chaliapine dans l'air de la mort de Boris et dans l'*Enchantement du Vendredi Saint*, avant de faire passer *La Foire de Sorotchinsk*, et le *Coq d'or* (chapitre XLV). Tout cela

⁸. *Les Beaux quartiers*, Denoël, 1936, p. 90, collection Folio.

prend peut-être une autre couleur quand on lit p. 318 : « *Il m'a fait tout un chambard avant qu'on se mette à table, dit Husson-Charas, sur le socialisme, la Russie, est-ce que je sais ?* »... discrète fulguration !...

La guerre a entraîné pour Aragon et Elsa Triolet une longue coupure par rapport à la langue russe. Les lettres d'Elsa à sa sœur en témoignent. Aragon et Elsa ne sont plus revenus en URSS pendant près de dix ans ! Et dans la première lettre qu'Elsa peut faire parvenir à Lili après la Libération en 1945 elle lui dit : « *J'ai désappris à parler et écrire en russe, pardonne-moi, il apparaît qu'en neuf ans on peut même oublier sa langue maternelle !* » Alors, on imagine ce qu'il en peut être pour Aragon !... Il y aura des retrouvailles assez brèves à Moscou en septembre 1945, un second séjour en 1947...

Aragon doit après la Libération diriger dès 1946 une collection de littérature soviétique à la Bibliothèque Française, puis chez Gallimard : il a donc directement affaire à des textes russes.

Mais il n'est pas étonnant que *le russe*, tel que nous l'avons défini (le neutre : *russkoje*), s'inscrive dans les *œuvres* d'Aragon surtout, et de plus en plus, à partir de 1953. La mort de Staline (mars 1953), puis le II^e Congrès de l'Union des écrivains soviétiques (1954) et le XX^e Congrès du PCUS produisirent un immense ébranlement dont les premiers effets chez Aragon se lisent dans *Les Yeux et la Mémoire* paru en 1954 et commencé en novembre 1953, où apparaissent (déjà) ces vers terribles

*Avenir promesse trahie
Tout a pris la couleur des cendres*

dès la première page du poème.

Dans le chant III (intitulé « Les vêpres interrompues »), après le rapide panorama autobiographique du début, on trouve une allusion à la rencontre décisive avec Maïakovski :

*Ma vie a tout d'un coup tout autrement tourné
Un soir au bar de la Coupole⁹*

Une note d'Aragon précise en effet que la rencontre avec Elsa fut précédée la veille au même lieu par celle de Maïakovski. Le poème est

⁹. *Les Yeux et la mémoire*, Gallimard, 1954, p. 27.

suivi de notes de l'auteur, tout comme l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine qu'Aragon a entrepris de traduire en 1953.

Le mot de *machmallas* (mot caucasien que le russe emprunte sous la forme turque : *musmula* et qui désigne le néflier et les nèfles) placé à la rime (p. 29) annonce l'évocation de l'Abkhazie au chant suivant. Mais dans le chant III on trouve, encore une fois à la rime, le nom d'Aïvazovski, peintre russe d'origine arménienne, célèbre pour ses paysages marins. Le chant IV est intitulé « Je plaide pour les rues et les bois d'aujourd'hui ». Ce titre dans lequel la référence à Victor Hugo est explicite (les autres titres de chants ont, d'ailleurs, eux aussi, une tonalité hugolienne) nous renvoie à l'anthologie *Avez-vous lu Victor Hugo ?* parue en 1952. Dans la préface de cette anthologie, Aragon évoquait par deux fois Pouchkine. La première fois, dès la première page : « *la France donna au monde, il y a cent cinquante ans, un homme en qui le monde allait toujours la reconnaître, comme l'Italie en Dante, l'Angleterre en Shakespeare, la Russie en Pouchkine et l'Allemagne en Goethe* » et une fois encore : « *Hugo qui est ce que la France peut aligner avec Dante et Pouchkine*¹⁰ ». Or ce chant IV au titre si hugolien comporte une longue évocation du voyage que firent Elsa Triolet et Aragon en Abkhazie (en 1952) pour se rendre auprès de Maurice Thorez qui y était en convalescence après l'attaque d'apoplexie qui l'avait terrassé.

On y trouve une fois encore le mot de *machmalla*, d'autres comme *Mig*, *Stalingrad*, *sovkhose*, *Univermag* et aussi « *Les hybrides de poivre et de pomme d'amour* » qui appellent une note sur Lyssenko et nous remettent en mémoire le fâcheux numéro de la revue *Europe* consacré à ce pseudo-savant et qu'Aragon préfaça... Mais notre attention sera davantage retenue par le chant VI où nous lisons :

*Elsa rappelle-moi ce qu'écrivait Pouchkine
L'habitude nous vient du ciel Elle nous tient
Lieu de bonheur
Et moi par contre j'imagine
Que l'habitude c'est le malheur quotidien*

et trois strophes plus loin :

¹⁰. *Avez-vous lu Victor Hugo ?* 1952, réed. Messidor, 1985, p. 24. Dans un discours prononcé au Palais de la Mutualité le 6 décembre 1950, Aragon déclarait déjà : « *On peut dire que, au XIX^e siècle, la langue russe a eu son Dante en Pouchkine.* »

*Alexandre Serguéïévitch ô pessimiste
 Rien ne me tienne lieu de bonheur à ce prix
 Le bonheur d'habitude est un bonheur trop triste
 Je préfère l'enfer où l'homme brûle et crie*¹¹

Une assez longue note d'Aragon donne la citation de ces vers d'*Eugène Onéguine*, *EN RUSSE ET EN ECRITURE CYRILLIQUE*, et c'est la première fois que la langue russe apparaît ainsi dans une œuvre d'écrivain français. Dans une note, il est vrai. Mérimée, avant Aragon, avait donné de brèves citations en russe dans ses ouvrages sur l'histoire de Russie, mais c'était dans des notes de bas de page. Ici, comme dans l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, les notes sont données en appendice et font partie de la structure de l'œuvre.

Dans le même chant VI, notre attention sera encore retenue par ces vers :

*Regardez les haleurs que leur effort déchire
 La sueur les inonde et leurs bras sont gonflés*

où l'on peut reconnaître une évocation du célèbre tableau de Répine *Les Bateliers de la Volga*.

Dans le chant XIV, et plus précisément dans la séquence qui est comme une préfiguration du livre *Les Poètes*, on trouve cette strophe :

*Tu ne l'as point soumise à devenir ta reine
 La femme de tes cris le bonheur de tes bras
 Hussard mélodieux exilé dans ta peine
 Au Caucase neigeux où tu perdis tes pas
 La vie était pour toi farce stupide et vaine
 Et si tu l'as écrit c'est que tu n'aimais pas*

Ici encore nous avons une quasi-traduction (au vers 5 de la strophe) et Aragon en donne l'original (deux vers de Lermontov) en cyrillique dans une note :

*И жизн', как посмотришь с холодным вниманием вокруг,
 – Такаа пустаа и глупаа бутка !*

¹¹. *Les Yeux et la mémoire*, op. cit., p.51.

avec une orthographe modernisée à l'avant-dernier mot du premier de ces deux vers qui en fausse le mètre, mais Aragon en donne ici une traduction littérale fort exacte « *Et la vie, si tu regardes à l'entour avec une froide attention, – c'est une telle plaisanterie sotte et vide* ».

La strophe suivante nomme le poète cité :

*Lermontov Lermontov dans ton nom fait d'alarmes
 Tout le passé se meut solitaire et dément
 Tu chantaïs au-delà de ce duel des armes
 Regarde l'avenir et ses couples charmants
 Ton Démon n'est plus noir Lermontov ah démens
 Tes larmes
 Un couple c'est également
 Une chanson pour deux amants*

La note informative d'Aragon sur Lermontov lie son sort à celui de Pouchkine.

Les vers de l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, ceux de Lermontov, ici cités, vont avoir une grande fécondité dans l'œuvre ultérieure d'Aragon.

Quant à la langue russe, elle ne va pas tarder à s'inscrire dans le corps même des œuvres, de plain-pied.

C'est en 1953 (l'année, donc, de la mort de Staline) qu'Aragon s'est mis à traduire *Eugène Onéguine*. J'ai pu montrer ailleurs¹² le rôle essentiel joué par le roman inachevé de Pouchkine dans celui d'Aragon. La lecture de la correspondance échangée entre Elsa Triolet et Lili Brik permet de constater l'intérêt croissant d'Aragon pour la littérature russe.

C'est ainsi que Lili Brik écrit à sa sœur le 30 avril 1954 : « *J'envoie à Aragocha une édition faite du vivant de Lermontov (la dernière avant sa mort) du Héros de notre temps et des Poèmes en deux volumes. Et une édition du vivant de Pouchkine des Frères brigands. J'aimerais voir la joie d'Aragocha.* »

Elle écrit encore le 16 août de la même année : « *J'ai entendu nettement qu'Aragocha demandait le 2^e volume de Lermontov. Miracle des miracles ! Vassia [Vassili Katanian, le mari de Lili] a acheté pour Aragocha en cadeau une magnifique édition du vivant de Pouchkine de*

¹². Léon Robel, « Aragon et Pouchkine : de la genèse du *Roman inachevé* », *RCAET* 3, p. 24-35.

Poltava. » Et le 18 : « *J'ai oublié de demander si Aragocha avait reçu Derjavine ? [...] En est-il content ? [...] Je lui envoie le second volume sur Lermontov (de l'Héritage littéraire) et des éditions faites de leur vivant a) de Baratynski et b) de Nékrassov.* »

Le 2 septembre Lili écrit à Elsa : « *Je vous ai envoyé la chronique de la vie de Pouchkine vol. I. Il doit en sortir encore deux !* »

Et le 26 septembre : « *Aragocha a-t-il reçu le petit livre de Koukolnik ?* »

À *Eugène Onéguine*, *Le Roman inachevé* doit d'abord son titre et tout un ensemble de caractères formels : celui d'être un roman en vers qui est un *je-récit* où le poète dit son époque en se racontant lui-même et où l'inachèvement et les silences disent la déchirure, le déchirement ; celui de comporter en tête des chapitres des épigraphes en langues étrangères ; celui de compter des digressions nombreuses, des vers et des strophes "manquants" marqués par des points de suspension ; et, enfin, nous l'avons vu, des notes en fin de volume.

Ce rapport de filiation à l'égard d'*Eugène Onéguine* est directement marqué dans la troisième partie du *Roman inachevé*, au chapitre intitulé « Cette vie à nous », par la séquence « Odessa ville de poussière », qui s'ouvre sur la citation d'un vers donné en russe et en cyrillique — « *Itak â Nil togda v Odesse* » — sans traduction, mais suivi du nom de l'auteur, A. S. Pouchkine, en français (c'est une façon de rendre la politesse à Pouchkine qui met souvent une citation française en épigraphe aux chapitres de son roman).

Or ce vers est le *dernier* du dernier chapitre d'*Eugène Onéguine*, publié à part du vivant de Pouchkine, et même il représente à lui tout seul une strophe !

Et c'est la strophe onéguinienne inventée par Pouchkine pour son roman en vers qu'Aragon s'approprie dans *Odessa ville de poussière*, faisant ainsi entrer cette forme classique russe dans la poésie française. Les trois strophes d'Aragon suivent d'ailleurs de fort près le texte de Pouchkine ; mais c'est pour évoquer une tout autre réalité, sur laquelle je reviendrai.

La référence à *Eugène Onéguine* est ici explicite. Mais ce n'est pas le seul passage du *Roman inachevé* où Aragon fait siens des fragments du roman de Pouchkine. On en a la confirmation grâce aux *Entretiens sur le*

Musée de Dresde de Jean Cocteau et Louis Aragon, publiés au premier trimestre 1957 et sans doute rédigés en 1956.

La voici :

ARAGON : [...] *Tu as fait, tout à l'heure allusion à ce poème que j'ai lu [...], mais il y a une strophe sur l'Adriatique...*

COCTEAU : *Oui, je me rappelle.*

ARAGON : *Eh bien, il ne faut le dire à personne, mais elle est traduite de Pouchkine... enfin dans ma tête, parce qu'il n'y a là que le premier vers d'une strophe d'Onéguine.*

COCTEAU : *On a le droit d'épouser les textes lorsqu'ils nous envahissent. Comme Pouchkine est intraduisible, ton poème en donne une équivalence. Le souffle de Pouchkine te traverse et trouve une forme familière à mon esprit.*

La strophe sur l'Adriatique à laquelle il est fait référence est dans « Après l'amour » qui clôt la deuxième partie du *Roman inachevé* :

*Ô vagues de l'Adriatique
Dont le flux dort dans le reflux
Vous vos îles et vos moustiques
Je ne vous verrai jamais plus*

Elle renvoie en effet à la strophe XLIX du premier chapitre d'*Eugène Onéguine* :

*Adriatičeskie volny
O Brenta! net, uviŭ vas
I vdoxnoven'â snova polnyj
Uslyŭu vaŝ volŭebnyj glas!*

*Vagues de l'Adriatique
Ô Brenta! Si, je vous verrai
Et de nouveau plein d'inspiration
J'entendrai votre voix magique !*

strophe dont un vers, « Nočej Italii zlatoj » [*Des nuits de l'Italie dorée*] est repris presque à l'identique dans la première strophe sur Odessa : « Āzyk Italii zlatoj » « [*La langue de l'Italie dorée*] » selon un procédé de citation interne auquel Aragon ne pouvait qu'être sensible.

Or Aragon a traduit cette strophe-là précisément pour l'anthologie *La Poésie russe* publiée aux éditions Seghers sous la direction d'Elsa Triolet :

L'Adriatique et ses marées
Ô Brenta que je vous revoie !
Et pleinement réinspiré
J'entends votre magique voix,
Voix sainte aux enfants d'Apollon
La fière lyre d'Albion
Me la rend parente et chérie
Dans la nuit d'or de l'Italie
Au libre plaisir je suis prêt
Auprès d'une enfant de Venise.
Qu'elle babille ou rien ne dise,
La gondole glisse en secret.
Ma lèvre s'y modèle pour
Parler le Pétrarque et l'amour.

On peut entendre que l'octosyllabe sonne en effet pareillement au quadrimètre iambique d'*Onéguine* et que la structure du quatrain initial est la même.

Dans « Odessa ville de poussière », nous avons aussi le vers « *La langue d'or de l'Italie* » presque identique à « *Dans la nuit d'or de l'Italie* ».

Mais « Odessa ville de poussière » (comme Aragon le précise lui-même dans une note) évoque un séjour que firent Elsa Triolet et Aragon à Odessa en décembre 1934, juste après le 1^{er} Congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques : Aragon y était invité pour mettre au point un scénario de film d'après *Les Cloches de Bâle*.

Vingt ans après, Aragon et Elsa Triolet assistèrent au second congrès de l'Union des Écrivains Soviétiques. Ce congrès fut la première manifestation publique importante où s'amorça la critique du stalinisme.

On imagine l'ébranlement intellectuel et moral qu'il produisit en Aragon. Je ne reprendrai pas la démonstration que j'ai faite ailleurs : tout *Le Roman inachevé* est sorti de l'amorce d'un poème conçu comme le compte rendu de ce congrès : c'est « La nuit de Moscou » au titre déjà significatif qui trouva sa place presque à la fin du *Roman inachevé*. C'est tout à la fois une description lyrique de la Moscou de 1954 comparée à celle de 1934 et une tragique confession

Eh bien j'ai donc perdu ma vie et mes chaussures
Je suis dans le fossé je compte mes blessures
Je n'arriverai pas jusqu'au bout de la nuit

Elle donne sa couleur à l'autre évocation de Moscou qu'on trouve dans le *Roman inachevé*, celle de la première visite en 1930 cinq mois après la mort de Maïakovski, qui a pour titre « Cette vie à nous » et commence par ce vers :

À Guendrikov pereoulouk nous étions tous ensemble assis

– dans la maison où malgré sa mort récente est encore présent Maïakovski. On y trouve la description de la dure vie d'alors en Union soviétique et de la chaleur humaine aidant à supporter les privations ; de la construction du Dnieproguess, le grand barrage hydroélectrique sur le Dniepr dont douze ans plus tard Aragon apprendra par la radio à Nice que ceux qui l'avaient construit l'avaient fait sauter pour retarder l'avance des armées hitlériennes...

C'est à la fin de ce passage qu'on trouve ce cri du cœur :

*Comment trouver les mots pour exprimer cette chose poignante
Ce sentiment en moi dans la chair ancré qu'il pleuve ou qu'il vente
Que tout ce que je fais tout ce que je dis tout ce que je suis
Même de l'autre bout du monde aide ce peuple ou bien lui nuit*

J'ai pu parler de véritable obsession pouchkinienne chez Aragon dans cette période. Dans *Littératures soviétiques*, livre si étroitement lié à l'écriture du *Roman inachevé*, Pouchkine est nommé vingt-cinq fois et Eugène Onéguine une dizaine de fois !

Lorsqu'en 1955 Aragon est reçu docteur *honoris causa* de l'Université de Moscou, il termine son discours de récipiendaire par la citation d'un vers de la première strophe d'*Eugène Onéguine* en russe – « *И луѣ выдумат' не мог* » – que nous verrons resurgir dans *La Mise à mort* (ce serait un beau thème de recherche que l'étude de la migration des citations dans l'œuvre d'Aragon).

Le premier livre d'Aragon où un vers est écrit en russe, c'est (faut-il s'en étonner ?) *Elsa* (1959). Ce vers imprimé en cyrillique se trouve vers la fin du poème. Le voici :

*Solnyßko solnyßko solnyßko moë*¹³.

¹³. Elsa, poème, Gallimard, 1959, p. 118.

qu’Aragon aussitôt traduit ainsi *Soleillot soleillot mon tendre soleillot* faisant se répondre et rimer le français et le russe. Ce qui donne son sens plein au vers

Je ne suis qu’une rime qui cherche une rime

Quant au mot *solnyßko* [*soleillot*] il semble venir en droite ligne des lettres de Lili Brik à sa sœur, presque toujours désignée ainsi.

Dans *Elsa* on trouve en outre deux vers qui semblent l’amorce de *La Mise à mort* :

*Ce n’est plus ici le jeu ni les planches
C’est le lieu de vivre et se consumer*¹⁴

une allusion au poème *Grenade* de Svétlov :

*Elsa que disait la ballade
Dans la neige où tu l’as choisie
Le sang d’Amboise ou de Grenade
Est également cramoisi*¹⁵

et une anticipation sur le poème *Les Poètes* :

*La corde Nerval a cassé
Et la balle qui traverse Lermontov a passé par mon cœur*¹⁶.

Ajoutons que, dans une autre œuvre publiée la même année 1959 (*La Semaine Sainte*), Odessa était encore présente par l’intermédiaire du duc de Richelieu qui fut le gouverneur de la Nouvelle Russie et dont la statue domine toujours le port d’Odessa (quand les petits enfants n’y sont pas sages on leur fait peur non avec le père Fouettard, mais avec le “duc” (d^{ak}) qui va venir les prendre !).

En 1960, le prologue des *Poètes* reprend donc ce qui n’était qu’esquissé dans *Les Yeux et la Mémoire* :

*Étoile de sang sur la plaine
Que veut dire ce noir manège*

¹⁴. *Ibid.*, p. 75.

¹⁵. *Ibid.*, p. 104.

¹⁶. *Ibid.*, p. 22.

*Tu visas Pouchkine au cœur Haine
Et s'enfuit à travers la neige
D'Anthès Baron van Heckeren
[...]
Et près de Pétrarque s'installent
Le Hussard sur les Monts Caucase
Rimbaud dans ses draps d'hôpital*

Dans le chapitre « La nuit » du même poème, on trouve cet écho (encore) à *Eugène Onéguine* qui en est à la fois amplification et concentration :

*Il y a cette blancheur d'insomnie à peine un fiacre y passe
Sur le pavé devant le Palais d'Hiver et comme un fantôme s'en va
Ce promeneur qui dans le ressac des rames sur la Néva
Entend mourir au loin les octaves du Tasse¹⁷*

puisqu'en vers de seize syllabes (qu'on a déjà vus utilisés dans *Le Roman inachevé* et qui sont comme des quadrimètres iambiques redoublés ou bi-vers) il condense les strophes 47 et 48 d'*Eugène Onéguine* :

*Que de fois l'été nous trouva
Quand se fait transparent et pâle
Le ciel des nuits sur la Néva
[...]
Tout se tait sauf quand s'interpellent
L'une l'autre les sentinelles
Et qu'au choc des drojki lointains
La rue a retenti soudain ;
Sauf qu'un canot, rames claquant,
Sillonne la sieste du fleuve
[...]
Mais plus doux que la nuit suave
Torquato, tes accords d'octave !*

Observons encore que les strophes ainsi condensées précèdent immédiatement la strophe 49 qui commence par :

L'Adriatique et ses marées

¹⁷. *Les Poètes*, Gallimard, 1960, p. 125.

ce qui nous donne une idée de la variété des “traductions” que fait Aragon d’*Eugène Onéguine* à travers son œuvre. Un peu avant, on retrouvait, dans ce même poème des *Poètes* le nom de Maïakovski (p. 118) :

*Lorca Maïakovski Desnos Apollinaire
Leurs ombres longuement parfument nos matins*

Or Maïakovski fait irruption dans le poème de manière significative (dans le chapitre intitulé « Le Discours à la première personne »), exactement comme Pouchkine dans *Le Roman inachevé* sous forme d’épigraphe, non traduite, en russe et en cyrillique (p. 157) :

*A á –
za stennogo
za Oeltogo zajca
otdal togda by – vsë na svete.*

V. Maïakovski – J’aime.

Deux pages la suivent et soudain c’est le long passage qui commence par :

Dans la langue russe il existe un mot courant pour désigner ces reflets de soleil qu’on fait se balader sur un mur ou dans une pièce avec un miroir de poche

[...]

ce reflet qui court sur le mur est donc un lièvre

[...]

Pour nous qui n’avons pas de mot distinguant d’une autre cette lumière fugitive ce halo qui saute il faut donc en tout cas que ce lièvre soit une image

Il n’était pour Vladimir Maïakovski qu’un mot

[...]

je donnerais tous ses poèmes

[...]

je donnerais ces vers que j’ai tant aimés pour ce lièvre qui court et saute sur le mur

Ici c'est à propos de Maïakovski, et avec toute la ferveur qui l'habite, qu'Aragon se livre à une véritable réflexion de linguistique et de poétique contrastive.

Ajoutons que tout le chapitre « Je lui montre la trame du chant » est manifestement suggéré par le *Comment faire des vers* de Maïakovski, dont il reprend la démarche.

Toute la période de 1962 à 1965 a été marquée par la préparation et la réalisation de l'Anthologie *La Poésie russe*.

Le Fou d'Elsa est publié en 1963. Bien entendu, sa thématique est essentiellement andalouse, arabe et espagnole. Mais le nom d'Elsa n'en est pas moins un élément capital du poème.

À la page 56, Aragon parle de « Celle dont le nom s'écrit diversement » :

*ête lambda sigma alpha de gauche à droite à hauteur de l'homme à genoux
ou latines à hauteur de la bouche ou cyrilliques à hauteur du front ΕΛΣΑ
ELSA ÊL'ZA...*

et page 67 :

*Et sur l'oreiller pâle et doux la lettre d'Elsa renversée
Car l'alphabet de ton pays possède ce signe à l'envers
Que ne traduisent les miroirs et qui paraît oiseau volant
N'étant que la courbe d'aimer le refuge d'un geste blanc
Baiser perdu Main des adieux croissant de lune ou cœur ouvert
Dans le paraphe de tes bras leur accolade où tout s'inscrit*

– etc. (Nous retrouvons ici le vers de seize syllabes mais toujours césuré à la huitième et les derniers mots du premier hémistiche des quatre premiers vers pris dans l'ordre inscrivent « *doux pays miroir d'aimer* »).

– que suit le « Commentaire de Zaïd » : « *la lettre oborotnyia que j'ai copiée au mur de la chambre d'An Nadjî était par lui dessinée de façons infinies* », etc.

Ici la rêverie-réflexion d'Aragon porte donc sur l'écriture russe et plus précisément sur l'initiale d'Elsa en russe et par là sur les lettres russes qui diffèrent par leur forme de celles qu'on a en français.

De même que la métaphore usée du lièvre était revivifiée *par la traduction* et reprenait sa course, de même *la lettre* d'un dessin *autre* est un puissant ressort pour l'imagination.

En 1964, la nouvelle «Le mentir-vrai» fait le lien entre «La sainte Russie» et *Les Cloches de Bâle* : on y retrouve en effet la princesse Iourevski et Catherine Simonidzé. On y rencontre aussi les *Récits de Sébastopol* et *Anna Karénine*, l'évocation de la genèse du roman de Tolstoï, et le nom de Pouchkine y revient quatre fois.

J'ai pu montrer dans un travail consacré à la genèse de *La Mise à mort* comment ce roman était sorti en droite ligne du travail sur l'anthologie *La Poésie russe*. Le titre lui-même provient d'un poème de Pasternak qui sert d'épigraphe au roman et fut traduit par Elsa Triolet pour l'anthologie :

*Or, être vieux, c'est Rome qui,
Au lieu des chars et des échasses,
Exige non la comédie,
Mais que la mise à mort se fasse.*

Il y a tout lieu de croire que c'est Aragon lui-même qui a introduit l'expression-titre dans la version imprimée de l'anthologie, puisque ni la traduction manuscrite de la main d'Elsa Triolet, ni le tapuscrit "définitif" ne la comportent, et qu'ils présentent une traduction assez différente : «*Mais le vieil âge, c'est Rome qui / Au lieu de mots sur des échasses / Dit à l'acteur non pas de lire / Mais d'accomplir le sacrifice*». Quant à l'original, il comporte l'expression «*gibel' vser'ëz*» c'est-à-dire «*la mort pour de bon*».

Il est vrai que "mise à mort" correspond beaucoup mieux au contenu du roman : cette expression dit à la fois l'assassinat de A. par A., la mort de Gorki, les deux conflits mondiaux, la répression de masse des années 1937-1938 en URSS, la tragédie historique du stalinisme, le meurtre des espérances, des illusions et en même temps la vie et la mort des fictions littéraires...

Quant à la genèse de *La Mise à mort*, un feuillet se trouvant en tête du dossier conservé au FTA en révèle le principe. C'est le premier de huit feuillets sur lesquels sont jetés nerveusement des noms, des mots, des bouts de phrases, des listes, des flèches, tout cela mêlé à des numéros de téléphone, des adresses, des citations... Or en haut de ce premier feuillet Aragon a inscrit :

A gde, biß', moj rasskaz nesvâznyj?

(Mais où, donc, en est mon récit décousu ?)
Pouchkine

Cette citation en forme d'épigraphe chapeaute la suite de notations en apparence désordonnées d'où naîtront les différentes parties du roman et en donne la méthode de construction.

En même temps ce vers de Pouchkine marque fortement le lien de *La Mise à mort* avec *Le Roman inachevé* : il se trouve, en effet, dans ce même passage sur Odessa du *Voyage d'Onéguine* qu'Aragon a transposé dans son roman en vers.

La Mise à mort est particulièrement riche en éléments russes.

La première partie (« Le miroir de Venise ») évoque longuement le journaliste et écrivain satirique soviétique Mikhaïl Koltsov, l'enterrement de Gorki, les premières révoltes devant les comportements staliniens, les victimes des grandes vagues de répression...

C'est là qu'on trouve une première phrase en russe, ajoutée sur le manuscrit par Aragon (dans une orthographe et une syntaxe très, disons, personnelle, et rectifiée dans le texte publié) :

Pust' Bog daïet emu Ōit, esli on ne vriet →
Esli ne vret, daj emu bog Ōizni !

donnée en note de bas de page dans le livre¹⁸, tandis que le corps du texte comporte la traduction : « *S'il ne ment pas, que Dieu lui prête vie !* », et c'est une phrase qu'aurait prononcée Staline après que Gide eut fait son discours sur la place Rouge.

C'est dans ce même chapitre, un peu plus haut, qu'Aragon cite des vers d'*Eugène Onéguine* dans sa propre traduction :

Que de fois l'été nous trouva
Quand se fait transparent et pâle
Le ciel des nuits sur la Néva
[...]
Tout se tait sauf quand s'interpellent
L'une l'autre les sentinelles
Et qu'au choc des drojki lointains
La rue a retenti soudain

¹⁸. *La Mise à mort*, Gallimard, 1965, p. 47.

Les citations d'*Eugène Onéguine* sont elles aussi rajoutées sur le manuscrit.

La deuxième partie de *La Mise à mort* a pour titre « Lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie ». Ce titre associe à Pouchkine Maïakovski puisqu'on y reconnaît la *Lettre de Tatiana* (d'*Eugène Onéguine*) et aussi la *Lettre de Paris au camarade Kostrov sur l'essence même de l'amour*, de Maïakovski.

D'ailleurs ce chapitre porte en épigraphe les deux vers initiaux de la lettre de Tatiana traduits par Aragon fort exactement, mais sans ponctuation.

Or ce chapitre commence par « *Je n'ai jamais pu traduire la Lettre de Tatiana* : [...] *Le français ne fait pas miroir au russe* ». C'est une façon de rendre la politesse à Pouchkine, puisque la lettre de Tatiana, donnée par Pouchkine en russe, est censée avoir été écrite en français et que Pouchkine dit n'en avoir pu donner qu'une traduction faible et incomplète, « *pâle copie d'un vivant tableau* ». Suit ceci, qui est capital : « *Sans doute, aurais-je ici voulu savoir me substituer à Pouchkine, que tu me chantes et non pas lui* », car au chapitre précédent nous avons appris que Fougère-Elsa devait au *Metropolitan Opera* de New York chanter... *Eugène Onéguine* (p. 56-57). Reprenant le demi-vers de l'épigraphie *Et quoi de plus*, Aragon poursuit : « *j'emprunte leur parole à ceux dont tu ne saurais sourire*¹⁹ », désignant ainsi la relation à la langue russe qui rapproche de l'aimée, aide à saisir son âme.

Un peu plus loin, Aragon écrit « *Ah, laissons là, Tatiana, Pouchkine* » et dans les pages qui suivent il cite un poème de lui-même, puis celui de Maïakovski dans la traduction d'Elsa, et les trois ainsi disposés, celui de Pouchkine, celui d'Aragon et celui de Maïakovski forment à leur tour comme un « miroir Brot » où se reflète l'insaisissable amour dans l'amour de la langue.

Mais cinq pages plus loin : « *Tu peux reprendre Pouchkine* ». On a alors un long développement sur le *Voyage d'Onéguine* qui montre qu'à Pouchkine Aragon n'emprunte pas seulement le principe de construction de son roman, des procédés, des thèmes locaux, mais encore le traitement du double : « *la confusion est complète entre Alexandre*

¹⁹. *Ibid.*, p. 62.

Serguéïévitch et son héros, désormais le poète dit je ». Et c'est en russe et en cyrillique qu'il cite les expressions « *moj sputnik strannyj* » [mon étrange compagnon de voyage] et « *skvoz' magičeskij kristall* » [à travers le cristal magique] précédées de ce commentaire : « *Pouchkine dit aussi qu'entretenant son œuvre il n'apercevait pas clairement l'horizon de son roman* », où cet « aussi » volontairement ambigu peut renvoyer également à l'œuvre qu'Aragon est lui-même en train d'écrire.

Et c'est à la fin de ce chapitre que vient la citation-clef – « *A gde, biŝ', moj rasskaz nesvâznyj ?* » – qu'Aragon ne traduit pas immédiatement.

Car chevauchant les chapitres, à l'exemple de Pouchkine qui parfois dans *Eugène Onéguine* enjambe ainsi les strophes, c'est le chapitre suivant intitulé justement « Le miroir Brot » qu'il va commencer par une série de propositions successives de traduction de ce vers, qui engendre ainsi le texte aragonien. Puis, au bout de huit lignes, Pouchkine est derechef abandonné, pour resurgir cinquante pages plus loin. C'est à propos de la perte par Anthoine de son reflet dans les miroirs :

*peut-être arrivera-t-on, par un perfectionnement de l'emploi des semi-conducteurs, des conducteurs discontinus (c'est presque mon Pouchkine !) ou même des non-conducteurs, à munir le malade d'une sorte nouvelle de transistors à reflets, qui lui permettrait de voir son image*²⁰.

Ainsi la réflexion sur le discontinu dans la narration d'*Eugène Onéguine* se poursuit comme sous le texte d'Aragon.

C'est au sixième chapitre qu'apparaît une dernière citation d'un vers d'*Eugène Onéguine*. Murmure (c'est-à-dire Elsa) interrompt une terrible et magnifique rêverie sur le Congrès de Vienne pour la paix de 1952 : « *Qu'est-ce que tu as, qu'est-ce que c'est ? [...] Tu es tout drôle. Et puis tout chaud. Tu as la grippe ? Tu as la grippe. Mon Dieu tu as la grippe ! [...] Tiens tu me rappelles ces Tahitiens, quand ils ont la fièvre, ils vont se plonger dans un bain froid... I lučŝe vydumat' ne mog...* » (Ce qui est très exactement le vers d'*Eugène Onéguine* qu'Aragon citait à la fin de son discours de réception comme docteur *honoris causa* à l'Université de Moscou !)

²⁰. Ibid., p. 125.

En note de bas de page (p. 208), Aragon traduit «... *Et mieux imaginer ne pus...* », ce qui est possible parce que le pronom sujet n'est pas exprimé et que le prétérit a en russe la même forme pour les trois personnes. Mais dans le texte même d'*Eugène Onéguine* publié dans l'anthologie *La Poésie russe*, Aragon traduit très justement *Ce fut le mieux qu'il inventa* (il s'agit alors de l'oncle à héritage d'Eugène à propos décédé !)

Ce passage qui derrière Murmure trahit (comme par inadvertance) la présence d'Elsa, auteur russe de *À Tahiti*, nous ramène au rôle d'engendrement d'*Eugène Onéguine*. Ce passage suit de peu la magnifique évocation « J'ai rêvé d'un pays... » qui sans la nommer désigne l'Union soviétique des premiers voyages.

Dans le septième chapitre (« La digression renversée ou le miroir comme roman ») Aragon parle de « *l'énorme trésor des fictions par quoi depuis toujours rêvent les hommes* ». Il a alors cette formule : « *je suis à la fois Iago, Vivien, Wilhelm Meister, Tchitchikov, Lancelot, moi-même, Julien Sorel, le Dr Jekyll, Petchorine, Gil Blas, Tom Jones, le prince Mychkine, Jehan de Saintré, Heathcliff* », où la littérature russe est bien représentée avec les héros de Gogol, de Lermontov, de Dostoïevski...

Au chapitre huitième (« Le Carnaval ») Aragon décrit un concert donné par Sviatoslav Richter à la Salle Gaveau, à Paris.

Mais c'est surtout dans le chapitre dix (« Œdipe ») que le rôle de la langue et de la littérature russes est mis en avant, montré même comme indispensable à notre modernité. Et cela par deux fois.

La première fois, c'est dans un passage ajouté au verso de la page 20 du manuscrit de ce chapitre :

*D'ailleurs, imaginez l'Œdipe d'aujourd'hui, un jeune homme en slip avec une peau de mouton sur l'épaule et un Alpenstock, qu'il apparaisse et se mette à dire que la vie est un conte dit par un idiot, et que ce ne soit pas en anglais, qu'on ne donne pas référence à William Shakespeare, vous entendez d'ici le chahut que ça ferait dans le monde progressiste ! Alors, peut-être, notre jeune scout court vêtu va-t-il penser que si c'était en russe, ça mettrait les rieurs de son côté, il change de citation, se met à l'abri de Lermontov :
 I Ωizn', kak posmotriß' s xolodnym vniman'em vokrug
 Takaâ pustaâ i glupaâ ßutka...*

Dans le manuscrit, Aragon reprend ici les vers de Lermontov (déjà cités dans *Les Yeux et la Mémoire*) dans l'orthographe ancienne. Elle

n'est pas maintenue dans le livre imprimé (p.373). La traduction est modifiée par rapport aux *Yeux et la Mémoire*.

Mais cette ancienne orthographe subsiste nécessairement dans un autre (et d'abord unique) passage lermontovien :

Oui, que vient faire Hölderlin là-dedans ? Pas plus que le grec, Œdipe ne sait l'allemand. Alors, pourquoi pas le russe, pourquoi pas, après tout changer d'épigraphe [...] Pourquoi pas le russe, Lermontov à nouveau, par exemple :

V“ naß“ vek“ vse ©uvstva liß‘ na srok“²¹.

Aragon transcrit ce vers en orthographe ancienne, avec les lettres supprimées en 1918 et son propre texte le dit aussitôt :

avec tous les tvërdi znak et tous les iat de la terre, comme l'uniforme de hussard, en notre siècle tous les sentiments ne sont qu'à terme, faites-en si vous pouvez un octosyllabe [...] le Sphinx ne sait qu'interroger l'homme, et comment comprendrait-il que Lermontov ait à peine dit qu'en ce temps on n'aime qu'à terme... il ajoute, et tant pis si le vers s'étire et la rime s'en perd... à vas“ nikak“ zabyt‘ ne mog“... d'aucune façon je n'ai pu vous oublier.

À quelle fin Aragon cite-t-il ici en russe Lermontov dans l'ancienne orthographe ? C'est qu'il lui faut la langue russe dans sa profondeur historique et dans toute son ampleur pour que « *se dévoile quelque chose injustement qu'on tiendrait pour procédé, et procédé seulement, par quoi se fait enchaînement des paroles profondes dont [dit Aragon] je suis habité, combattu, déchiré, mis hors de moi-même²²* ».

Ce qui met l'auteur *hors de soi*, dans un douloureux effort de dépassement, c'est le langage qui n'est pas seulement celui de la femme aimée, mais celui du plus tragique, du plus éblouissant (dans tous les sens de ce mot) *miroir tournant* de ce siècle. *La Mise à mort* est la première œuvre de la littérature française qui dans son principe même d'écriture fasse une telle place au russe.

Blanche ou l'oubli s'écrivait explicitement pendant que s'achevait le travail sur l'anthologie de la poésie russe.

²¹. *Ibid.*, p. 386.

²². *Ibid.*, p. 317.

La langue russe y est fortement présente dans un passage du chapitre «Un perpétuel mourir», ce fameux passage sur le trèfle. On se souvient que le narrateur s'acharne à détruire les trèfles poussés entre les pavés de la cour :

je désignais la chose à exterminer [...] d'un mot russe qui n'a aucun rapport avec le sens du mot trèfle, et sonorement une parenté vraiment à la mode de Bretagne, par son premier phonème qui n'est pas trèf, mais traf, le mot trafaret qui signifie pochoir, modèle ou poncif à votre choix et forme l'adjectif trafarétnyi banal ou stéréotypé (Et ça m'amène à voir sans doute, à propos de pochoir, le russe pochlost qui signifie banalité, vulgarité, platitude). J'arrache la banalité, le poncif, tout en me demandant ce que signifiaient ces verbes trafliate, trafite, qui en proviennent, mais expriment l'idée de deviner pile, de tomber dans le mille... le trèfle, à vrai dire, en russe, j'entends la plante, c'est tréfole, qui ne s'emploie guère et se dit plutôt trilistnik ou mieux klever, tandis que la couleur aux cartes est tréf dont est l'adjectif tréfovyi, alors que son homonyme tréf qui forme trefnoï pour épithète désigne, dit Dahl, une nourriture interdite par l'Ancien Testament, comme non-kocher, et donne naissance au verbe tréfite qui signifie avoir du dégoût pour, ne pas manger quelque chose par lubie²³.

Après quoi Aragon rappelle :

en Morvan le vocable trèfe est le nom de la pomme de terre [...] Mais [...] quand pour la première fois des tubercules [...] sont ramenés d'Amérique [...] ils les appellent des truffes, tartufole dans leur patois. De là, cela passe en Autriche, et ces truffes d'Amérique deviennent des Tartuffeln, puis Kartoffeln... les Russes ne les connaîtront jamais que sous ce nom, ou à peu près.

Relevons aussi dans *Blanche ou l'oubli*, quelques pages plus haut, un passage où il est question de Paul Éluard et de l'attitude des dadaïstes et d'Aragon au début des années 20 à l'égard de Dostoïevski (p. 363-364) :

Paul sourit, de ce sourire pâle de sa jeunesse, et se mit à me parler de Dostoïevski qu'il était seul à aimer, je crois bien, parmi ses amis d'alors, et plus particulièrement de L'Éternel Mari : "Eh bien – lui dis-je –, croyez-vous qu'il soit possible de parler de L'Éternel Mari en une phrase ou deux ?" Il réfléchit, dessina quelque chose avec son pied dans la poussière, et dit que oui [...] Mais de plus, je n'aimais guère Dostoïevski, et j'avais

²³. *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, 1967, p. 375-377.

alors sur les rapports conjugaux des aperçus extrêmement sommaires. Et puis je ne partageais pas l'hostilité qu'avait, au fond, Éluard comme ses camarades, dadaïstes ou surréalistes, ce dernier mot ne m'était encore pas fort clair, envers le roman qui passait à leurs yeux surtout pour une des formes de l'ambition littéraire, d'un certain arrivisme.

Il y a encore dans le roman d'Aragon des allusions à la culture russe. Ainsi p. 21 : « *Maxime [...] un prénom rare, qui fait Gorki* ».

P. 59, sont signalées les *Remarques sur l'évolution phonologique du russe* de Jakobson et l'article de Troubetzkoy *Sur la morphonologie*.

P. 63-64, avec Moussinac interviennent le théâtre russe soviétique, puis Eisenstein : « *Avec Moussinac, la Russie remplaçait l'Égypte [...] Il avait compté sur ses amis politiques pour le soutenir, pas vrai ? Jouant comme ça des pièces de là-bas, hein ?* »

P. 71, « *Et Léon Moussinac ? Vous l'avez revu depuis votre retour ? Nous sommes sortis un soir, avec Eisenstein... un drôle de mec celui-là !* »

P. 75, « *Je suis de ceux à qui, par exemple, l'interdiction du film d'Eisenstein, Le Cuirassé Potemkine, ont plus appris sur la texture de notre propre société que tous les ouvrages d'économie et de politique n'auraient pu faire. C'est Moussinac qui m'avait mené voir ça dans un club fermé, sur la montée de Montmartre.* »

P. 103, de façon très allusive, mais précise, est décrite la maison natale d'Elsa Triolet à Moscou (mais *le roman ne dit pas* qu'il s'agit de Moscou ni d'Elsa). La seule phrase « *C'était ici, l'histoire de la tortue ?* » donne la clef en renvoyant à *Fraise-des-Bois*, le récit autobiographique d'Elsa Triolet.

P. 244, il est déjà question – fugitivement – de la langue russe : « *le français est une langue sans oreille [...] c'est une misère pour tout ce qui touche le bruit, le son, le chant, mélodie ou discordance. Dans ce domaine-là à côté du russe ou de l'anglais, il fait parent pauvre* », etc.

P. 315 : « *“une ambiguïté tout autre, dont à la fin je suis épouvantablement lasse, et les lecteurs aussi, s'il existe une catégorie pareille d'oiseaux scient-fleurs !” [...] le dernier mot de Marie-Noire ressemblant plus qu'à cette jeune personne d'aujourd'hui à notre vieux linguiste, qui a peut-être trouvé ce genre d'expression composite dans une traduction de Khlebnikov tout récemment lue en public à la Mutualité, au mois de décembre 1965* ».

Il est ici fait référence allusivement à la traduction par Elsa Triolet de *La Tentation du Pécheur* de Vélimir Khlebnikov pour l'anthologie *La Poésie russe* publiée sous sa direction aux éditions Seghers. Mais dans ce texte, point d'« oiseaux scient-fleurs » ! si l'on y trouve bien « *ce genre d'expression* », par exemple « *la vérifleurante fougère* » ou « *l'arbre écorcéleste* ».

D'où viennent donc ces oiseaux persifleurs qui gobent les Cent fleurs de Mao et les Floraisons de la science, ces drôles d'oiseaux qui sont encore plus que conscients, scient, et qui s'ouvrent comme des fleurs japonaises dans la vasque de la prose ?

De l'imagination romanesque (de l'investigation par le roman) d'Aragon, qui montre comment l'invention (la verbocréation) khlebnikovienne peut féconder l'écriture de prose française, en même temps qu'est signalée l'importance du poète Khlebnikov, et celle de l'événement considérable que fut pour la culture française la publication de l'anthologie *La Poésie russe* et sa présentation au public dans la grande salle de la Mutualité à Paris, avec le concours de poètes russes et d'acteurs célèbres.

On a déjà vu à propos de *La Mise à mort* que le travail préparatoire collectif de l'anthologie, auquel Aragon participait régulièrement, a exercé une influence marquante sur sa propre production romanesque.

Ajoutons encore quelques remarques plus ponctuelles.

P. 326, « *si je n'avais pas de costume de rechange, mon père dans un de ses moments de générosité m'avait fait faire un habit, par un petit tailleur, pour que je pusse aller à l'Opéra, aux Ballets russes* », marque bien toute l'importance des Ballets russes dans la vie culturelle parisienne des années vingt.

P. 392, Aragon imagine pour les besoins de la cause de son héros (et partiellement *alter ego*) Gaiffier un congrès international de linguistique se tenant à Moscou. Il n'y en a pas eu en réalité. Mais en 1955, lorsqu'Aragon a été reçu docteur *honoris causa* de l'Université de Moscou, il a, dans son discours longuement évoqué sa « *véritable vocation* » qui aurait été celle de linguiste. Et sans doute a-t-il entendu évoquer par son ami Roman Jakobson le Congrès international des Slavistes qui se tint à Moscou.

À la page 440, Aragon cite à côté du *Grand Meaulnes* le roman de Leskov *Lady Macbeth du canton de Mtsensk*.

Relevons enfin qu'Aragon, dans *Blanche ou l'oubli*, relate sa rupture avec le poète américain Cummings après le voyage que ce dernier fit à Moscou, et que le commentaire dont il accompagne cette relation prend une valeur très générale et pour nous éclairante. C'est à la page 465 :

C'était dans les premières années trente, Cummings avait fait ce voyage à Moscou, d'où il était revenu, détestant tout ce qu'il y avait vu [...] Mais moi [...] Un homme à qui toute critique, toute irrévérence de ce qui se passait là-bas, [...] en ce temps-là, était blessure à l'espoir, blessure à l'idéal, blessure au désir... Je n'ai pas relu ce livre depuis trente ans et plus. Je me dis, ces dernières années, que je devrais... parce que peut-être, cette rage de voyageur, Cummings l'avait eue de choses que je ne croyais pas, que je n'avais pas voulu voir, et que maintenant, moi...

Ce passage en dit long, non seulement par ce qui y est clairement énoncé mais plus encore par ses réitérations (*blessure, blessure, blessure*) et ses paroles omises ou suspendues, sur la nature de l'attachement d'Aragon envers le pays de Maïakovski, de sa foi en lui, et, durant toute une longue période, de son aveuglement, aussi...

Nous trouverons dans *Théâtre/Roman* encore quelques éléments de russité.

Ainsi p. 251 (nous sommes dans « Jouer Don Juan ou le physique de l'emploi », et le discours s'adresse... à Molière !):

Allons, tu fais une drôle de bouille à m'écouter. Pourtant, si tu veux savoir, je te tiens pour le professeur d'un certain Fédor Dostoïevski dont on dit grand bien, et qui, après tout, n'a jamais fait que t'imiter : tu as lu Les Possédés ? Non ? Dommage²⁴.

Le paradoxe ici n'est pas seulement de faire de Dostoïevski un élève de Molière et de regretter que ce dernier ne l'ait pas lu ! Il tient aussi au fait que *Les Possédés* précisément avait été tenu comme un roman contre-révolutionnaire, très vivement critiqué par Lénine et Gorki, et que fort longtemps il ne fut pas réédité en Union soviétique.

Cette brève remarque prépare à sa façon la venue d'un passage essentiel. Il s'agit de la représentation d'une pièce de l'auteur dramatique

²⁴. *Theâtre/Roman*, Gallimard, 1974, p. 251.

soviétique Nicolas Pogodine, *Les Aristocrates*, montée par un metteur en scène qui eut son heure de gloire, Okhlopkov :

Il s'agissait d'un de ces camps de rééducation qui faisaient alors la gloire de l'Oguépéou et de son chef, Iagoda, où vivaient criminels de droit commun, saboteurs du plan, condamnés politiques. Alors disions-nous... alors comment aurait-on pu démêler le grain de l'ivraie ? [...] Mais on ne pouvait s'y tromper aux applaudissements : c'était l'esprit de Résurrection, la vieille idée tolstoïenne du rachat des criminels qui emportait le public. Il y croyait, il y croyait. Or, ces temps-ci, trente-cinq ans plus tard ou à peu près, on a rejoué là-bas Les Aristocrates. Iagoda avait été condamné à mort en 1935 et exécuté, pour complot, je suppose en liaison avec Trotski, l'espionnage hitlérien et l'Intelligence Service. Réhabilité en 1956. À quoi croient-ils, ceux qui vont au théâtre à Moscou ? [...] Vole-t-il encore des mouches au deuxième balcon ? Mais le canal mer Blanche-Baltique coule toujours où le creusèrent les condamnés d'alors, la masse des condamnés qui ne sont pas forcément objets de réhabilitations. Rien ne s'est écroulé, le décor est solidement en place malgré le passage par ici des Panzers, le retour de feu des Katiouchas... Tout est encore planté selon les règles de l'art réaliste. C'est ailleurs que s'est fait le dégât. Ainsi...

Je ne peux pas. Je ne peux pas m'imaginer les sentiments de spectateurs d'aujourd'hui. Peut-être n'est-ce que du Théâtre justement, quand cette pièce, après tout médiocre, et pour "l'ainsi"... Okhlopkov, oublié, vieilli, dépassé [...] Imaginez-vous bien que tout le temps qui fut ma vie, et pas de moi seul, est là qui va s'effaçant. L'histoire de ce siècle, il en faudra, du temps, pour qu'on la répare, la rende lisible comme on fait pour les vieilles icônes [...] On porte en soi le passé comme un enfant mort. Pas que le sien. Le passé du monde²⁵.

Ces mots d'Aragon, aujourd'hui où l'Union soviétique n'existe plus, prennent plus de force encore.

Aragon parle aussi de « *cet écran transformateur des mots qui jette sur tout la lumière de l'impardonnable (dans un sens comme dans l'autre)*²⁶ ».

On voit donc de quelle hauteur tragique sont les questions dont, pour Aragon, par Aragon, est porteur dans son œuvre *le russe*.

²⁵. *Ibid.*, p. 352 et suivantes.

²⁶. *Ibid.*, p. 354.

LA PRÉSENCE DE L'ESPAGNE DANS L'ŒUVRE D'ARAGON

Pere SOLA I SOLE
Universitat de Lleida

I. SOUS LE SIGNE DE LA TRAGÉDIE

Grenade a célébré cette année le cinquième centenaire de la reconquête de la ville par les chrétiens aux cris de :

Granada por los inclitos Reyes de España, don Fernando V de Aragón y doña Isabel I de Castilla, ¡ Viva España !, ¡ Viva el Rey !, ¡ Viva Andalucía !, ¡ Viva Granada !¹.

Face à cette harangue traditionnelle des autorités officielles, qui s'empressaient de souligner que cet événement « *comporta d'innombrables aspects aussi bien favorables que sinistres, mais qu'il faut capitaliser en faveur d'un climat de dialogue et de vie en commun*² », la prise ou la chute de Grenade a été commémorée de façon bien différente par ceux qui ont voulu manifester leur attitude devant cette page de l'histoire de l'Espagne. Quelques-uns l'ont revendiquée dans les rues de

1. « Grenade, pour les glorieux rois d'Espagne, don Ferdinand V d'Aragon et doña Isabelle I de Castille, Vive l'Espagne !, Vive le Roi !, Vive l'Andalousie !, Vive Grenade ! »

2. *El País*, jueves 2 de enero de 1992.

l'ancienne capitale du royaume nasride avec fierté et au mot d'ordre «*Sans remords*» ; par contre, les musulmans andalous, convoqués par l'organisation Yamaa Islamique d'Al-Andalous, ont exprimé leur souhait de pouvoir récupérer «*l'esprit de tolérance perdu il y a 500 ans*». Non loin de ces musulmans, avec des propos semblables, d'autres Andalous réunis par la *Coordinadora Identidad Andaluza* commémoraient cette journée historique devant la chapelle de Saint-Sébastien, là où la tradition dit que Boabdil remit les clés de la ville aux chrétiens.

Le jour où Grenade fut prise³, un héraut d'armes castillan du sommet de l'Alhambra sur la plus haute tour, probablement celle de la Vela, proféra une proclamation qui fit sombrer dans le désespoir toute une ville. Après le cri de guerre de : «*Santiago, Santiago !*» le héraut annonça que le roi et la reine d'Espagne aidés par la divinité et son représentant sur la terre, le pape Innocent VIII, avaient pris par la force des armes leur ville, Grenade⁴. Face à un prince déchu de l'Islam, Boabdil, surgissait la figure d'un roi de la chrétienté, Ferdinand, que Machiavel considérait comme un prince nouveau :

puisque de simple roi d'un État faible, ce prince est devenu, par tout ce qu'il a fait de grand, le premier roi de la chrétienté. Or si l'on examine ses actions, on les trouvera toutes empreintes d'un caractère de grandeur, et quelques-unes même tout à fait extraordinaires.

A peine monté sur le trône, ce prince porta ses armes contre le royaume de Grenade : et cette guerre fut le fondement de sa grandeur. Les grands de Castille, ne pensant qu'à combattre, étaient loin de s'occuper d'innovations politiques, et de s'apercevoir de l'autorité que ce prince acquerrait tous les jours aux dépens de la leur, en entretenant, avec les deniers de l'Église et du peuple, les armées qui l'ont élevé à ce haut degré de puissance. Ensuite, pour pouvoir former des entreprises plus éclatantes, il se couvrit adroitement du masque de la religion, et par une pieuse cruauté, il chassa les Maures de ses États. Ce trait de politique est vraiment sans exemple⁵.

³. À Grenade on commémore cet événement le 2 janvier. Aragon dans *Le Fou d'Elsa*, L'OP 2, t. 6, p. 836, précise d'après le récit de Jean Molinet que Gutierre de Cárdenas entra dans l'Alhambra le 30 décembre 1491, et non pas le 1^{er} janvier comme disent les historiens espagnols.

⁴. Aragon reproduit dans *Le Fou d'Elsa* cette proclamation en espagnol.

⁵. Machiavel, *Le Prince*, suivi de *L'Anti-Machiavel* de Frédéric II, Éditions Garnier frères, 1960, p. 75-76.

L'histoire de l'Espagne a connu d'autres Ferdinand, le dernier s'appelait Franco, lui aussi se couvrant adroitement du masque de la religion entreprit une nouvelle croisade contre les Espagnols qui avaient décidé de changer leur pays. Presque trois ans plus tard, le 31 mars, la dernière ville républicaine, Alicante, fut prise. Le 1^{er} avril 1939 le généralissime Francisco Franco écrivit :

*En el día de hoy, cautivo y derrotado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus ultimos objetivos militares. La guerra ha terminado*⁶.

Ferdinand reçut du pape le surnom de “Catholique”. Franco devint “Caudillo d'Espagne par la grâce de Dieu”, les Italiens l'auraient appelé “Duce”, et les Allemands “Führer”. Ces deux périodes tragiques de l'histoire de l'Espagne sont évoquées dans de nombreux textes. Il n'est point ici question d'aborder toutes les œuvres où est citée l'Espagne⁷, notre propos est de voir comment le poète la conçoit et la représente. Ce n'est guère par hasard qu'Aragon s'intéresse à l'Espagne. De façon générale, il existe dans la littérature et la culture françaises une influence espagnole durable, profonde depuis au moins la fin du moyen-âge. Cet “espagnolisme” caractérise de très grandes œuvres, il y a des traits communs, par exemple, entre Corneille, Stendhal et Aragon. De façon plus précise, Aragon s'est passionné pour l'Espagne à partir de la guerre civile. Depuis 1936 on peut dire, sans exagérer, qu'il n'a jamais cessé de penser à l'Espagne, il en parle dans ses articles au quotidien communiste *Ce soir*, dans une émouvante préface de la première édition de *L'Espagne au cœur* de son ami Pablo Neruda où tout en criant sa colère de voir un peuple plongé dans la tragédie il affirmait :

Dans le moment où la barbarie s'abat sur l'Espagne, dans le moment où Garcia Lorca meurt, et où tout ce qui était le cœur chantant d'un pays est menacé par l'envahisseur étranger, une voix se fait entendre, une voix très pure, qui reprend le trésor espagnol à sa source, et l'élève aux yeux du

6. « Aujourd'hui les troupes Nationales, captive et vaincue l'armée rouge, ont atteint leurs derniers objectifs militaires. La guerre est finie ».

7. A. Daspre, « Aragon, la guerre civile et l'Espagne », *Literatura y guerra civil*, Barcelone, PPU, 1988, nous en fait une énumération.

*monde, au-dessus de l'orage, à une hauteur que ne peuvent atteindre les eaux du naufrage*⁸.

Il en parle aussi dans ses romans, dans ses poèmes et surtout dans cette œuvre majeure, *Le Fou d'Elsa*. Dans ce poème d'amour où l'influence arabe et espagnole est évidente,

*deux thèmes se croisent [...] le premier thème est l'histoire de la chute de Grenade qui se situe à quelques semaines du moment où Christophe Colomb débarque en Amérique. Le second, c'est l'histoire du Fou (en arabe Medjnoûn) que transpose, dans un poème populaire un chanteur des rues de la cité aux abois, l'histoire célèbre de Medjnoûn et Leila*⁹.

Mais il devient aussi une profonde réflexion où le poète aborde le problème de la crise de la civilisation occidentale, sous la forme d'une confrontation pathétique entre deux cultures. La Guerre coloniale de la France en Algérie y plane, mais c'est toujours l'Espagne qui est au cœur du livre, à un tournant de son histoire et de l'histoire de l'Europe. Devant l'effondrement de Grenade et le désarroi du Fou, Aragon ne peut retenir cette exclamation de douleur :

*Heureux celui qui premier meurt
Avant son peuple avant sa ville
Et que rien de lui ne demeure
S'éteigne à jamais sa rumeur
Sans avoir dit ainsi soit-il*¹⁰.

De Grenade, une autre fois surgit le crime, et Aragon pensant à ce poète qui osait encore se proclamer du « *royaume de Grenade* » quatre cent cinquante ans après sa chute, écrit :

*Tu n'avais qu'un an de moins que moi mais au grand jamais tu demeureras
ce jeune homme
Éternellement ce jeune homme et nul ne verra tes cheveux blanchir ton front
ridé
Dis à tes bourreaux merci de t'épargner ce déclin dont tu ne te fais pas idée*

⁸. *L'OP* 2, t. 3, Messidor, 1989, p. 661.

⁹. Texte inédit d'Aragon publié par Dhia Yousif Yaacoub, dans sa thèse sur *L'Affrontement des cultures dans Le Fou d'Elsa de L. Aragon*. Extrait de A. Daspre, *op. cit.* p. 175.

¹⁰. *L'OP* 2, t. 6, p. 829.

*Federico Garcia Lorca puisque à la fin des fins il faut que ma bouche te nomme*¹¹.

La guerre civile a éclaté, à nouveau le sang a coulé dans les rues de Grenade et dans toute l'Espagne. Au début d'octobre de 1936, Elsa Triolet, Louis Aragon et les écrivains allemands Gustav Regler et Alfred Kantorowicz qui vont s'incorporer immédiatement dans les Brigades Internationales, sont chargés de livrer du matériel de secours et un appareil de cinéma aux républicains de la part de l'Association internationale des écrivains. Dans un Madrid menacé, Aragon prend contact avec une réalité qui ne donne pas beaucoup d'espoir. Rentré à Paris, Aragon va insister sur l'aide que la France doit fournir à la République, mais le gouvernement français s'accroche à une politique de non-intervention qui aura de lourdes conséquences non seulement pour la République espagnole mais aussi pour la France quelques années plus tard.

Aragon «*ne rêve plus qu'à l'Espagne*¹²», il sait très bien que le drame espagnol est le prélude d'un autre plus vaste. Quarante années plus tard il écrit :

*J'ai cherché ma voie entre les tombeaux et les chants de la profonde Espagne... un jour, chez nous, et je l'ai toujours su, le chant français allait être d'exigence, et les nôtres sur la terre de France, à leur tour, nous sommerront d'élever la voix. Et de chanter*¹³.

Ainsi Aragon ne faisait que répondre à l'appel de Miguel Hernández quand celui-ci pensant à Federico García Lorca disait à son ami Aleixandre : «*Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un importante modo a tí, a mí, a varios, hacia el pueblo. El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo*¹⁴». On perçoit le même esprit prométhéen chez Aragon et chez

¹¹. *Ibid.*, p. 905.

¹². Dans le poème en prose «*Ne rêvez plus qu'à l'Espagne*» (novembre 1936), Aragon insiste sur les liens entre l'Espagne et la France et fait de ce poème un chant de fraternité.

¹³. «*Le chant*», texte écrit en 1976, *L'OP* 2, t. 3, p. 350.

¹⁴. M. Hernandez, *Obra poética completa*, Éditions Zéro, 1979, p. 304. «*Aujourd'hui cet aujourd'hui de passion, de vie, de mort, nous pousse, toi, moi, quelques-uns vers le peuple. Le peuple attend les poètes avec l'oreille et l'âme déployées au pied de chaque siècle*».

Miguel Hernández. Le Français insistait sur «*la nécessité d'être celui qui donne aux autres le droit à la plus haute parole... d'abandonner le chant aux autres, dans la guerre et les prisons*¹⁵», l'Espagnol affirmait : «*Cada poeta que muere deja en manos de otro, como una herencia, un instrumento que viene rodando desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido*¹⁶». Mais ce cœur de poète quand il est chassé de son pays ne peut résister à l'exil et meurt «*après avoir partagé le destin, le courage et le martyre du peuple dont il était la voix la plus pure*¹⁷». Ce poète ne pouvait être que Machado. Sa bonhomie est décrite avec une extrême sensibilité par Aragon dans ces vers :

*Machado dort à Collioure
Trois pas suffirent hors d'Espagne
Que le ciel pour lui se fît lourd
Il s'assit dans cette campagne
Et ferma les yeux pour toujours*

D'autres poètes vont survivre au désastre, mais leur nouveau destin qui commence à Saint-Cyprien sera dur, et Aragon s'insurge :

Ah ! les poètes d'Espagne, comme nous les avons bien accueillis sur le sol français ! Nous leur avons donné du sable pour dormir, nos étoiles pour ciel de lit, la bise pour manteau, de l'eau souillée d'urine en guise d'hydromel, et la cravache des sous-offfs et les baïonnettes des Sénégalais !¹⁸.

II. UN AIR DE SARDANE

Aragon est allé en Espagne avant la guerre, en 1925 il fait une conférence à Madrid ; en 1927, accompagné de Nancy Cunard, il visite Grenade et Madrid, puis il revient, comme nous avons déjà dit, au commencement de la guerre civile, Valence et Barcelone sont des étapes de ce voyage.

¹⁵. « Le chant », *op. cit.*, p. 349.

¹⁶. M. Hernandez, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 303 : « Tout poète qui meurt laisse dans les mains d'un autre, comme héritage, un instrument qui vient en roulant de l'éternité du néant jusqu'à notre cœur éparpillé ».

¹⁷. « Adieu à Antonio Machado », publié dans *Commune* n° 67. Ce texte est signé par Jean Cassou, Jean-Richard Bloch et Aragon. *L'OP* 2, t. 3, p. 942.

¹⁸. *Ibid.*, p. 948.

La guerre lui montre la diversité du peuple espagnol, en novembre et décembre 1936 il accompagne la *cobla* de Barcelone à travers la France, et il prend connaissance d'un échantillon de la culture catalane. Peu de temps après, le

*recours aux chansons de geste, légendes et chants populaires français pour trouver un langage de contrebande aux images immédiatement transmissibles, mais aussi pour en ranimer l'esprit d'héroïsme, le respect courtois de la femme, la fidélité*¹⁹.

fait qu'il s'intéresse à la littérature provençale. Ce fait le portera une autre fois vers la Catalogne, la Catalogne des troubadours et du moyen-âge. On sait que la poésie des troubadours s'étendit hors de son domaine linguistique propre, et qu'elle constitua une langue littéraire commune, une espèce de *koiné* pour tout le domaine d'oc, le nord de l'Italie et la Catalogne²⁰. Après la défaite de Muret la cour des rois catalano-aragonais devint le principal centre de l'activité littéraire en langue d'oc. Ce fait a marqué profondément la genèse de notre littérature car nous avons une poésie en provençal et une prose en catalan. Le romaniste Martí de Riquer nous dit qu'au XIV^e siècle

*les poètes catalans voulurent encore écrire en provençal mais quelquefois des catalanisms et des échantillons d'imperfection linguistique provençale émergeaient dans leurs vers. Progressivement ils réussirent à écrire dans une langue qui ressemblait à un catalan plein de provençalismes*²¹.

À l'aube du XV^e siècle la poésie en langue catalane remplace définitivement celle qui est en provençal²² et arrive à son véritable âge d'or avec Jordi de Sant Jordi et Ausiàs March.

¹⁹. S. Ravis, « Aragon » in *Histoire littéraire de la France*, t. VI, Éditions sociales, 1982, p. 387.

²⁰. L'adoption de cette langue littéraire était facilitée par des affinités linguistiques, au XII^e siècle le catalan et la langue d'oc avaient une forte ressemblance, des liens dynastiques accompagnés d'une politique d'expansion territoriale des comtes-rois catalans jusqu'à la défaite de Muret et, bien sûr, par des rapports de voisinage.

²¹. « Els trobadors » in *Història de Catalunya*, V. II, Barcelone, Salvat, 1988, p. 275.

²². H.-I. Marrou, *Les Troubadours*, Seuil, 1971, p. 67, affirme que les Catalans ont appelé la langue des troubadours « le limousin ». Cette dénomination fut employée aussi au XIX^e siècle mais cette fois pour désigner la propre langue catalane. B. C. Aribau qui amorce la Renaissance – mouvement qui fait possible la récupération du

Aragon dans *Chroniques du bel canto* retenait les commentaires de René Nelli lors de la publication de la traduction de *Cinq poèmes d'amour de Jordi de Sant Jordi* :

*Poète de l'amour, poète prisonnier, quand il chante la femme plus vraie que toutes les femmes, celle qui ne resplendit que pour les hommes de solitude, au fond des prisons, ou derrière les barbelés, Jordi de Sant Jordi doit aux circonstances de nous émouvoir présentement comme s'il était le frère de tous les captifs d'aujourd'hui*²³.

Aragon manifestait dans ce même article son soutien à Nelli pour avoir dénoncé « la persistance du maurrassisme chez ceux qui se sont arrogé le monopole des études occitanes²⁴ », mais ne partageait pas l'idée chère à Nelli du « platonisme éternel » comme caractéristique du poète méditerranéen. Ce platonisme éternel « a, il faut le dire, quelques éclipses dans son éternité » affirmait Aragon avant d'insister sur la diversité du poète méditerranéen et bien sûr sur la diversité de l'idée de l'amour qui va de la brutalité d'un Rimbaud d'Orange à l'amabilité d'un Jordi de Sant Jordi.

Aragon soupçonne que la traduction française du poète catalan répond à cette idée de platonisme éternel, et il en donne quelques exemples en proposant lui-même une autre traduction moins idéaliste et plus proche de notre réalité que celle de Nelli et de Martí de Riquer : les vers catalans²⁵.

Enquer vos veig la nuit en somiant

catalan comme langue de culture et développe une conscience de nationalité propre – affirmait dans son poème « Oda a la pàtria » :

« *En llemosí sonà lo meu primer vagit*

.....

en llemosí al Senyor pregava cada dia

e càntics llemosins somniava cada nit

[...] *En limousin sonna mon premier vagissement/ en limousin je priais le Seigneur chaque jour/ et je rêvais chaque jour des cantiques limousins* ».

²³. *Chroniques de la pluie et du beau temps*, précédé de *Chroniques du bel canto*, Éditions Français Réunis, 1979, p. 27.

²⁴. *Ibid.*, p. 28.

²⁵. À vrai dire les vers de Jordi de Sant Jordi sont écrits dans une langue catalane qui ne s'est pas encore affranchie totalement du provençal, Riquer nous donne la version originale : « *Enquer vos vey la nuyt en somiant / de que l meu cors pren un pauch de repos* ».

De què el meu cos pren un poc de repos

sont traduits par Aragon :

*Je vous vois encore la nuit en sommeillant
Dès que mon corps prend un peu de repos*

et il ajoute :

J'entends bien que le traducteur a voulu rendre le décasyllabe catalan par l'alexandrin français, mais il apparaît que ce cœur qui fait un rêve opposé au corps dont seul parle Jordi de Sant Jordi, c'est moins une cheville (comme le léger apaisement pour un peu de repos) que la couverture tirée vers un certain idéalisme, comme si le mot corps (cos) avait besoin d'introduction. Dans le même poème, le poète s'adressant à sa dame avec ce mot : « À, cos gentil ! » (Ah, gentil corps !) Nelli traduit : « Ah ! gentille beauté », ce qui est différent, et sans doute plus académique. Mais je trouve pour ma part naturel, que quittant sa bien-aimée, le poète, pour méditerranéen qu'il soit, pense d'abord à son corps. Et tant pis pour le platonisme éternel²⁶.

Il est une autre citation que je voudrais mettre en exergue, car elle nous donne une idée parfaite de ce qu'Aragon voyait dans la poésie de Jordi de Sant Jordi. Ce poète fait prisonnier par le condottiere Francesco Sforza à Naples, écrit un émouvant poème adressé à son roi Alphonse V en lui demandant de le racheter. Jordi de Sant Jordi ne faisait que s'inscrire à la longue liste des poètes de la péninsule ibérique qui subirent le même sort²⁷. Ce poème « Deserts d'amichs, de bens e de senyor » connu aussi comme le « Prisonnier » fait dire à Nelli que le poète « doit aux circonstances de nous émouvoir présentement comme s'il était le frère de tous les captifs d'aujourd'hui » et Aragon ne perd pas l'occasion d'ajouter que Nelli avec ce commentaire

²⁶. *Chroniques de la pluie et du beau temps*, op. cit. p. 30. Martí de Riquer dans sa version catalane moderne, publiée dans *Les Poésies de Jordi de Sant Jordi*, E. Climent, éditions València, 1984, soutient une conception semblable à celle de Nelli et traduit « cors » pour « âme » et « Ha, cors gentil ! » pour « Ah, persona gentil » (« Ah ! gentille personne »). Malgré cette traduction Aragon pouvait donner la sienne comme bien fondée, puisque Jordi de Sant Jordi, comme nous le confirme Martí de Riquer, était aimé par Na Ysabel, la dame à qui était adressé ce poème.

²⁷. H-I. Marrou, *Les Troubadours*, op. cit., p. 119 parle du poète Al Higàri de Guadalajara, fait prisonnier par les Navarrais en 1183, et qui écrit une pièce qui commençait par : « Me voici captif dans la froide Biscaye ».

touche à quelque chose d'essentiel, et qui est que la poésie s'éteint et meurt quand s'évanouissent ses circonstances, mais renaît et prend force d'émoi-voir quand celles-ci se répètent, si bien qu'on peut dire après Goethe qu'il n'y a de poésie que de circonstance. Si donc, pour mieux entendre et la poésie de Jordi de Sant Jordi, et sa conception de l'amour, nous en demandons confirmation à la poésie prisonnière de ces temps derniers [...], certes nous trouverons les reclus, séparés de la femme aimée, aux prises avec l'idée de femme, avec l'image minuscule dont parle Nelli : mais c'est là le fait de la prison et le chant qui de la prison s'élève est protestation contre cette prison, est négation de cette prison²⁸.

L'envoi de la *Chanson des Contraires* de Jordi de Sant Jordi permet à Aragon d'insister sur l'idée d'entendre la poésie «suivant la philosophie de notre temps, suivant l'histoire, et nous en tirerons profit²⁹». Rien d'étonnant, selon ces critères, que la chanson catalane *Santa Espina* dont le texte est complètement anodin et apolitique soit devenue par des circonstances extra-littéraires un symbole de la résistance anti-franquiste et aussi une affirmation d'identité nationale³⁰.

Le poème «Santa Espina» était une “contrebande” et permettait à Aragon de rendre hommage aux combattants de la République espagnole et aussi d'amorcer un rapprochement vers les chrétiens afin d'établir une communion d'idées, dont la plus belle expression fut la Résistance. Georges Sadoul dit qu'avec ce poème Aragon

rappelait aussi, plus largement, que peu de mois auparavant de nombreux catholiques, des prêtres même, s'étaient trouvés jusqu'au bout de la guerre civile dans les rangs du Frente Popular, se battant contre Franco et ses alliés hitlériens ou mussoliniens³¹.

²⁸. *Chroniques de la pluie et du beau temps, op. cit.*, p. 30-31.

²⁹. *Ibid.*, p. 32.

³⁰. Cette sardane fut interdite car les mots de la première strophe : «*Nous sommes et nous serons des Catalans qu'on le veuille ou non*» apparaissaient subversifs aux franquistes qui voulaient uniformiser, non seulement du point de vue idéologique mais aussi linguistiquement, l'Espagne avec un slogan : «*que si vous le contemplez à l'envers, à l'endroit vous tirerez le bon chemin d'un mauvais pas*» en employant les vers de Jordi de Sant Jordi cités par Aragon. Ce slogan était «*si tu es espagnol, parle espagnol*», la formule cartésienne en négatif permit une ironie corrosive qui le fit disparaître bientôt de la propagande des vainqueurs de la guerre civile.

³¹. Aragon, Seghers, 1967, p. 29.

Je ne puis m'empêcher de faire quelques remarques à cette affirmation de Sadoul. Il est vrai que dans les rangs républicains il y eut des catholiques, des prêtres même³², mais dans cette guerre s'affrontaient « *les deux Espagnes* », utilisant une expression du poète Antonio Machado, l'une libérale, républicaine, révolutionnaire, athée, autonomiste ; l'autre, conservatrice, monarchiste, réactionnaire, catholique et centraliste. En Espagne on ne luttait pas contre l'envahisseur étranger, on combattait contre son voisin et quelquefois aussi contre son propre frère. Le mérite d'Aragon fut de s'apercevoir immédiatement que la guerre contre les Allemands exigeait le rassemblement de tous les Français face à un ennemi commun. L'abîme qui séparait l'athée et le croyant devenait dérisoire face au grand malheur collectif. Rien d'étonnant, donc, que les mythes chrétiens *surgissent* à cette époque-là dans la poésie d'Aragon. La *Santa Espina* catalane qui était chantée avec le même enthousiasme par les chrétiens et les athées catalans était un bel exemple pour amorcer ce rapprochement. Les sons de la *cobla* lui rappelaient que c'était :

[...] *un air qu'on ne pouvait entendre*
Sans que le cœur battît et le sang fût en feu
Sans que le feu reprît comme un cœur sous la cendre
*Et l'on savait enfin pourquoi le ciel est bleu*³³.

C'est en 1954 à Amélie-les-Bains, près de la frontière qu'Aragon se remémore une autre fois l'Espagne. Le paysage catalan, les sons de la *cobla* et l'annonce de l'agression américaine contre le Guatemala lui rappellent les tragiques événements de la guerre civile. Sur la même terrasse où le libre penseur et pédagogue Francisco Ferrer et sa compagne Soledad s'étaient jadis assis, Aragon écrit :

Ah c'est par cette entaille au cœur de la montagne
Que je l'entends comme eux venir ce chant d'Espagne

Flamenco douloureux roulant avec l'écho
Qui depuis dix-huit ans pleure Federico

Et le lys orangé qui pousse au creux d'un mur
N'est que l'or pâissant de l'ancienne blessure

³². Les seuls prêtres qui luttèrent du côté républicain, furent des Basques.

³³. *L'OP 2, t. 3, op. cit.*, p. 1094.

*Ô prochaine et lointaine Espagne mon souci
Je suis donc revenu pour t'écouter d'ici*

*N'es-tu pas ma limite et ma leçon première
Avons-nous deux amours avons-nous deux lumières*

*N'es-tu pas le miroir torride et le matin
Où mon peuple aperçoit le soir et son destin*

*Tu nous appris la mort et ses étranges modes
Et nous pensions à toi sur les routes d'exode*

*Et nous pensions à toi quand on mangeait si peu
Ô pays des yeux noirs et des ouvriers bleus*
.....

*Je suis comme un parent qui te crie au parloir
Par les grilles des mots insensés sans savoir*

*Si l'entendre aujourd'hui te peut être donné
À travers les barreaux que sont les Pyrénées*

*Vois Je suis revenu comme les hirondelles
Le croyais-tu vraiment que j'étais infidèle³⁴.*

En 1980, Aragon retourne en Espagne, à Sabadell dans la banlieue de la capitale catalane ; devant un public reconnaissant, son ami Raphaël Alberti, « un homme aux yeux qui, lorsqu'il dit ses vers, s'enflamment » lui récite :

*decir Aragon
en París, en Moscú o alla en aquel Madrid
cercado de la sangre.
Una luz sin remedio
un agudo cristal que se rompe de ira.
Una furia que invade,
un fúlgido torrente que sacude
y llena de señales este siglo que pasa.
Queráis o no queráis
su sitio ya está allí fijo y movable.
Ya no habrá paz que lo condene,*

³⁴. *Les Yeux et la mémoire*, XI, L'OP 2, t. 5, p. 295-296.

*guerra que lo soporte
piedra o palabra que intente derribarlo.
Inútil rehuirlo
pues es imán que atrae,
absorbe, impulsa, arrastra*³⁵.

Ce soir-là, Jean Ristat parlait de son ami, de

*ce grand poète, des années où la révolution – nous dit Alberti – était notre
point de mire, notre raison d'être, notre détestée et bien-aimée poésie, notre
lutte sans trêve, notre rêve réel de chaque heure et les poètes s'appelaient
Maiakovski, Aragon, Éluard, Neruda, Vallejo, Quasimodo et aussi, Blas de
Otero et Gabriel Celaya*³⁶.

C'est Gabriel Celaya le dernier qui est «parti rejoindre le cortège». Aujourd'hui Raphaël Alberti, le seul survivant de cette génération qui a chanté la solidarité dans les épreuves de la souffrance, semble appartenir à un autre univers et son audience dans cette fin de siècle incertaine est très limitée. Mais comme disait Aragon dans *Les Poètes* : «Il ne faut pas pleurer dans ce siècle où nous sommes / Cela ne sert à rien».

³⁵. R. Alberti, *La Arboleda perdida*, Barcelone, Seix Barral, 1987, p. 100-101 : « dire Aragon / À Paris, à Moscou ou là-bas dans ce Madrid / assiégé de sang. / Une lumière sans remède / un subtil cristal qui se brise de colère. / Une furie qui envahit, / un brillant torrent qui secoue / et remplit de signes ce siècle qui passe. / Qu'on veuille ou qu'on ne veuille pas / sa place est déjà là-bas figée et mobile. / Il n'y aura plus de paix qui le condamne, / guerre qui le supporte, / pierre ou mot qui essaie de l'abattre. / Inutile de l'éviter / c'est un aimant qui (vous) attire, / vous absorbe, vous pousse, vous entraîne ».

³⁶. *Ibid.*, p. 101.

**ONDES HERTZIENNES :
CORRESPONDANCES ET RESONANCES ENTRE LA BBC
ET CERTAINS ECRITS D'ARAGON ET D'ELSA TRIOLET
EN 1942-1943**

James STEEL
Université de Glasgow

La “Bibici” constituait pour des milliers de Français une source d’information et d’espoir. Se pourrait-il qu’elle ait également joué le rôle de muse, d’inspiratrice pour certains écrivains restés en France et militant au sein de la Résistance? Nous savons qu’Elsa Triolet et qu’Aragon écoutaient assidûment *Ici Londres*, et qu’ils eurent un jour la surprise d’entendre à la BBC le texte *Témoin des Martyrs*, qu’Aragon avait confié à d’Astier de la Vigerie au printemps 1942. Lu avec beaucoup d’émotion par l’équipe des « Français parlent aux Français¹ », il donnait la preuve que l’information passait entre la France occupée et la Grande Bretagne et qu’en “Angleterre” on était au courant de ce qui se passait en France.

Il nous a semblé intéressant de voir dans quelle mesure le dialogue qui indubitablement s’était instauré entre la Métropole et la Grande-Bretagne fonctionnait dans les deux sens. En effet, il existait un

1. 22 mai 1942. Voir *Les Voix de la liberté : Ici Londres, 1940-1944*. Édition établie sous la direction de Jean-Louis Crémieux-Brilhac, La Documentation française, 1975, Vol. 2 et 3. Désormais, nous ne donnerons que les dates des différentes émissions.

“Courrier de France” composé de lettres envoyées par des auditeurs de la BBC en France et dont certains extraits étaient radiodiffusés de temps à autre.

Dans le cas du “Courrier de France” et du *Témoin des Martyrs*², c’est en quelque sorte la France qui fournissait la matière brute et c’est Londres qui, par une mise en ondes, la transformait et la “dramatisait”.

Ainsi Aragon vit sa prose transformée en un véritable drame populaire et lyrique par des journalistes et animateurs-radio transformés pour l’occasion en acteurs. L’impact fut considérable.

Toutefois, rien de ceci n’est très surprenant. En revanche, ce qui peut surprendre, c’est que dans certains cas, il semblerait bien que ce soit *Ici Londres* qui ait fourni, sinon la matière brute – celle-ci venant toujours de France – du moins l’inspiration qui allait servir des écrivains tels Elsa Triolet et Aragon, ce qui faisait de la BBC à la fois une source d’information et une source d’inspiration. Il est curieux de constater que dans certains écrits de guerre de ces deux écrivains, on retrouve des échos de programmes de la BBC qui, à son tour, voyait ainsi sa prose transformée en littérature ou en poésie.

Si l’on considère les programmes radiophoniques du service français de la BBC en 1942, par exemple, on constate, au niveau anecdotique, politique, stratégique et tragique une remarquable symbiose entre certains écrits d’Elsa Triolet et d’Aragon d’une part et la BBC d’autre part.

Commençons par l’humour et l’anecdote.

Dans *Les Amants d’Avignon*³, écrit pendant l’hiver 1942-43, et publié clandestinement aux Éditions de Minuit en octobre 1943, Elsa Triolet décrit à un moment donné, une scène qui se passe dans un train bondé, le 23 décembre 1942, c’est-à-dire la veille de Noël, la veille d’une fête ô combien symbolique. Mais c’est aussi le 23 décembre que les Soviétiques arrêtent la contre-attaque allemande qui devait libérer Von Paulus à

². Le texte était lu par Jean Marin en alternance avec tous les membres de l’équipe française de la BBC. Pour l’émission on avait gardé surtout la partie constituée par les témoignages ainsi que certaines réflexions d’Aragon. Pour connaître les circonstances entourant la rédaction de ce texte, voir Louis Aragon. « Il n’y a rien au monde dont je sois plus fier » in *L’OP* 2, t. 4, 1942-1952, p. 11-20. Texte des Martyrs, p. 23-43.

³. Elsa Triolet *Les Amants d’Avignon*, in *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, Denoël, 1945 (Folio).

Stalingrad ! Et que penser du nom de l'héroïne – Juliette Noël – et de ce train reliant Paris à Lyon, les deux capitales de la Résistance, qui n'en faisaient désormais plus qu'une dans une France totalement occupée ?

L'action se déroule dans un compartiment rempli de Français qui se mettent à parler de l'actualité avec une surprenante désinvolture, avec une complicité d'autant plus étonnante que le train est rempli d'officiers et de soldats allemands. On aura compris que le train constitue en l'occurrence un microcosme de la France de l'hiver 1942, ou du moins de la France que souhaiterait voir Elsa Triolet, résistante et communiste.

À mi-chemin entre le Café du commerce et la cellule locale, ce compartiment « *complaisant, de bon poil*⁴ » devient un forum où l'on discute de l'actualité avec animation et humour. Ces voyageurs sont unanimement anti-allemands et encore davantage anti-Vichy et quelque peu anglophobes, d'où leur choix de cibles : les collabos, les profiteurs, les flics et... les Britanniques qui tardent à débarquer.

Autre sujet de conversation universel : la pénurie du ravitaillement, qui venait d'ailleurs de faire l'objet d'une émission à la BBC (« La pénurie du ravitaillement en France », 12 décembre 1942). En quelques lignes, Elsa Triolet brosse un tableau d'une France affamée en nous dépeignant des voyageurs « *malingres* » ou « *flottant dans leurs vêtements* » et qui n'ont souvent d'autre recours que le marché noir pour manger de temps en temps à leur faim. Voilà un thème qu'avait récemment abordé la BBC qui dénonçait la pénurie de pommes de terre et l'attitude de Vichy qui traquait et emprisonnait « *comme des malhonnêtes gens les malheureux Français* » qui abattaient leurs bêtes plutôt que de les laisser crever de faim dans des pâturages roussis par la sécheresse. Tout cela, selon la BBC, pour ne pas perdre la viande et dans « *l'intérêt général* » (*ibid.*) !

Nul doute que ce surplus de viande n'alimentât quelques bouchers "patriotes" et de nombreux bistrots noirs dont sans doute celui que fréquentait à Marseille l'un des occupants du compartiment dans *Les Amants d'Avignon* qui raconte sa mésaventure avec verve :

On me sert de la mortadelle, j'attends la suite... À la table à côté, il y avait des Messieurs qui dînaient comme moi, qu'est-ce que je dis, comme moi, comme des rois ! J'ai à peine mangé ma mortadelle qu'ils se lèvent, viennent

⁴. *Les Amants d'Avignon*, p. 53-58.

à moi et me disent : “Monsieur, vous avez mangé de la mortadelle, vos papiers d’identité, s’il vous plaît ! ” Je leur ai donc dit que quand on avait dîné comme ils avaient dîné, on ne venait pas chicaner les gens pour une rondelle de saucisson et leur demander les papiers d’identité... J’ai refusé de montrer mes papiers, ça a fait toute une histoire, ils ont fait venir les flics, et voilà ! Je passe en correctionnelle...

Après quelques plaisanteries, la discussion aborde un sujet qui fait la une des émissions de la BBC depuis quelques mois déjà : l’antisémitisme de Vichy.

Dans un discours à la Chambre des Communes, rediffusé sur la BBC et d’autres radios alliées⁵, Anthony Eden avait dénoncé l’antisémitisme qui sévissait en Europe et avait déclaré que les coupables seraient châtiés. La France Libre qui n’était pas demeurée en reste dans ce domaine s’était adressée par le truchement du philosophe Jacques Maritain à « *ses amis juifs*, [ses] *frères* » :

une honte nouvelle vient d’être infligée à notre pays : les mesures atroces prises contre les juifs, non seulement en région occupée mais dans la zone prétendue “libre”. [...] Peuple de France, peuple humilié et abandonné, c’est toi seul qui, devant cette honte, devant toutes les autres hontes assumées par des gouvernants indignes, peux, par ta pitié pour les opprimés et par ta colère contre les oppresseurs, empêcher la France de perdre son âme. (12 septembre 1942).

Dans *Les Amants d’Avignon*, Elsa Triolet, qui est juive elle-même, prend le relais des « Français parlent aux Français » en donnant la parole à l’une des occupantes du compartiment qui ne peut qu’exprimer sa propre honte face à la collaboration et à la politique antisémite de Vichy :

Mon fils est prisonnier, disait la dame chapeauté, il m’écrit que le jour où les prisonniers reviendront... Ils ne peuvent pas comprendre que l’on puisse être d’accord avec leurs geôliers. C’est infâme. Dire que ce sont des Français qui se conduisent de la sorte... Rien que les mesures anti-juives, il y a de quoi périr de honte... des Français ! ⁶.

Ainsi Elsa Triolet semble répondre à Jacques Maritain en confirmant en quelque sorte que la France n’a pas perdu son âme puisqu’il existe en-

⁵. Anthony Eden, le 17 décembre 1942.

⁶. *Les Amants d’Avignon*, p. 55.

core de braves gens comme cette passagère pour s'indigner de l'antisémitisme des autorités françaises. Puis, sans doute pour éviter de tomber dans le mélodrame, l'auteur enchaîne immédiatement sur une remarque amusante d'un autre passager qui constate que ces mauvais Français sont « *des bons Aryens... des bons à rien !* », et tout le monde de rire.

Peut-on voir dans ce calembour un écho de la chansonnette suivante, entendue pour la première fois en cet automne 1942 ?

Voici Bonnard bon arien,

Bonnard bon arien,

Bonnard bon à rien :

Il ne sert à rien

*Puisqu'il n'est bon à rien*⁷.

« Les Français parlent aux Français » avaient pris pour habitude de composer des chansonnettes dans le style des chansonniers parisiens reflétant l'actualité, se moquant de certains dignitaires, parfois allemands mais en général français, et ironisant sur la soi-disant Révolution Nationale.

En 1942, l'un des ministres vichyssois en point de mire était Abel Bonnard, qui avait remplacé Carcopino, démissionnaire, à l'Éducation Nationale, dans le nouveau gouvernement Laval en avril. Tout en fustigeant la médiocrité de son talent littéraire et sa soumission aux autorités allemandes dans différents programmes à partir du printemps 1942, la BBC diffusa cette chansonnette de temps à autre à partir de septembre 1942.

À supposer qu'Elsa Triolet l'ait entendue à la BBC ou en ait connu la provenance, son emploi dans *Les Amants d'Avignon* est des plus judicieux car ce calembour, sans doute connu à l'époque, établissait tout un réseau de connivences, de complicités, de sous-entendus, entre les passagers du compartiment et, ce qui est peut être encore plus significatif, entre Elsa Triolet, c'est-à-dire l'auteur, et ses lecteurs de l'époque.

Au niveau de la nouvelle, les passagers qui écoutent la BBC reconnaîtront au passage la chansonnette des « Français parlent aux Français » et pourront penser que le passager en question est un auditeur de la BBC, ce qui ne pourra que contribuer à resserrer les liens entre eux et ce

⁷. Sur l'air de « La belle Hélène », 12 septembre 1942.

passager blagueur. Il s'agit en fait d'une manifestation d'un certain esprit de résistance qui ne pouvait que contribuer à améliorer le moral des Français.

Si, en revanche, aucun passager n'avait fait le rapprochement entre cette blague et la BBC, cela était sans conséquence, et l'on pouvait rire de bon cœur à ce jeu de mots qui exprimaient des sentiments partagés par la majorité des occupants du compartiment.

Mais en écrivant, qu'à la suite de ce calembour «*Le compartiment, la jeune fille en noir y comprise se gondolait*», Elsa Triolet peut laisser entendre au lecteur, que les gens riaient soit parce que le jeu de mots était drôle, soit parce qu'ils y avaient reconnu l'empreinte de la BBC, ou soit parce que certains, dans le secret, pensaient que d'autres dans le compartiment n'en connaissaient pas l'origine !

Voilà un rire qui dans sa diversité unissait tout un compartiment contre Vichy !

Et que penser de la complicité entre l'auteur et son lecteur, peut-être la plus importante ? Pour peu que ce dernier soit un auditeur de la BBC et qu'il ait entendu cette chansonnette, il ne manquera pas d'en conclure que l'auteur lui aussi écoutait la BBC ce qui ne pouvait le rendre, dans l'esprit du lecteur, que plus attachant et... convaincant.

En quelques lignes, Elsa Triolet réussissait à tisser dans *Les Amants d'Avignon*, entre des passagers Français, et dans la réalité, entre elle-même et des lecteurs anonymes, des liens qui découlent à la fois d'une complicité linguistique (la plupart des Allemands ne comprendraient probablement pas ce calembour), et d'une complicité dans le "crime" (écouter la BBC était passible d'une peine de prison).

Ce n'est d'ailleurs pas le seul exemple d'une osmose entre la BBC et Elsa Triolet. Toujours dans le même extrait, certains passagers vont s'en prendre aux "Anglais" qui tardent trop à leur goût à débarquer :

*Si les Anglais avaient fait un deuxième front en 42, les Allemands seraient battus à l'heure qu'il est, dit le cheminot en jetant à Juliette un regard de sympathie. Ce sont les Anglais qui leur ont sauvé la mise*⁸.

C'est un point de vue qui, à l'époque, était partagé par un certain nombre de Français et surtout par les communistes. Mais, propagande à

⁸. Ibid., p. 57.

part, ce qui nous intéresse ici, c'est que les paroles du cheminot reflètent fidèlement l'esprit des paroles de Staline dans un discours rediffusé par la BBC en novembre 1942 et dans lequel il s'en prenait aux Alliés pour ne pas avoir ouvert un second front en 1942 et en concluait, comme notre cheminot, que si les Alliés avaient ouvert un second front en 1942 «*c'eût été le commencement de la fin des fascistes allemands*⁹ ». Il s'établit ainsi un parallèle entre les sujets abordés par les personnages d'Elsa Triolet et certaines émissions de la BBC.

Elsa Triolet était sans doute au courant de ce qui se passait en France, elle en subissait, dans une forme atténuée, certaines des conséquences, mais elle ne pouvait pas tout savoir, tout connaître, avoir tout entendu et c'est sans doute la BBC qui lui a fourni, dans sa globalité, certains éléments de l'actualité que l'on retrouve par exemple dans *Les Amants d'Avignon*, mais sous forme littéraire.

La BBC, telle une agence de presse, centralisait l'information en provenance de France et renvoyait aux Français une image d'eux-mêmes beaucoup plus complète. Par la force des choses, des écrivains comme Elsa Triolet et Louis Aragon, ne pouvaient avoir qu'une image fragmentée de la France, malgré leurs contacts dans la Résistance, d'ailleurs peu nombreux en 1942, leurs rares déplacements et la presse clandestine qui, souvent, reprenait une information diffusée par la BBC. C'est ainsi qu'Elsa Triolet, par exemple, sans avoir à se déplacer, pouvait de chez elle recréer dans son œuvre les propos et les préoccupations des Français en général.

On pourrait être tenté de considérer ce rapprochement entre Elsa Triolet et la BBC quelque peu abusif, mais certains faits plaident en faveur de ce rapprochement : parmi les sujets de conversation des occupants du compartiment dans *Les Amants d'Avignon*, le marché noir, la Relève, l'antisémitisme de Vichy, la stratégie militaire des Alliés, l'attitude de la Turquie, la lente progression des Anglais en Afrique du Nord, Staline, tous ou presque ont amplement été commentés ou ont fait l'objet de programmes dans le cadre des émissions des « Français parlent aux Français » entre septembre et décembre 1942.

Par ailleurs, à un moment donné, alors que les occupants du compartiment débattaient avec animation de l'actualité militaire du moment, face

⁹. BBC, 9 novembre 1942. Discours fait à Moscou le 6 novembre.

à l'un des passagers qui constatait la lenteur de la progression des Anglais en Tunisie, le compartiment réagit comme un seul homme : « *Ce fut un tollé général : mais alors ! il n'écoutait donc pas la radio... !*¹⁰ ».

Il est clair que la référence à « *la radio* » ne peut signifier que la BBC, car ce n'est pas « *Radio Paris ment, Radio Paris est allemand* » (slogan lancé sur les ondes de la BBC le 6 septembre 1940, sur l'air de *La Cucaracha*) qui allait fournir une information précise concernant l'avance alliée en Afrique du Nord ou plutôt, car en fait, les Alliés s'étaient littéralement enlisés dans les sables détrempés de la Tunisie, qui allait annoncer une avance rapide des Anglais !

Si l'on peut considérer ce train comme étant un microcosme de la France en cette fin 1942, bien que tous les occupants du compartiment soient Parisiens, et que les sujets de conversation constituent un condensé de l'actualité nationale et internationale telle qu'elle était présentée sur les ondes de la BBC, on peut tout de même se demander dans quelle mesure ils sont représentatifs de la France de 1942. Ne s'agirait-il pas simplement d'une image idéalisée de la France qui correspondrait davantage aux souhaits d'Elsa Triolet, militante communiste et résistante, soucieuse de projeter l'image d'une France digne et, sinon résistante, du moins frondeuse ?

Certains pourraient rétorquer qu'en 1942, la préoccupation essentielle des Français n'était ni l'antisémitisme, ni la stratégie militaire, mais le ravitaillement ! On croit volontiers Hubert Beuve Méry déclarant qu'en « *octobre 1942, il semble que jamais l'opinion française n'ait été plus affaissée et plus absorbée dans des préoccupations immédiates*¹¹ ». Édith Thomas, pourtant une résistante de premier plan, lui fait écho en déplorant que les Français ne songent qu'à se chauffer, qu'à manger et qu'à dormir¹².

Qui croire ? Elsa Triolet (et la BBC) déformerait-elle systématiquement la réalité par volontarisme ? Pas nécessairement car à y regarder de près, on constate qu'Elsa Triolet, en cinq pages, colle à l'actualité et nous donne un résumé de l'état d'esprit des Français et de la situation internationale d'une précision historique étonnante.

¹⁰. *Ibid.*, p. 58.

¹¹. Voir Dossier « Uriage », Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), Paris.

¹². Édith Thomas, Contes d'Auxois, Minuit, 1943.

Décembre 1942 représente en effet un moment où « *la fortune des armes change de camp* ¹³ », où la situation internationale a considérablement changé puisque Rommel a été battu à El Alamein et que les Alliés ont débarqué en Afrique du Nord début novembre et que les Allemands piétinent devant Stalingrad en décembre. On sentait que la guerre prenait un tournant, mais ce sentiment, exprimé à chaud par les occupants du compartiment, ne pouvait que provenir des informations de la BBC et non pas de la radio ou de la presse officielles et encore moins des actualités cinématographiques sous contrôle allemand. Par ailleurs, tant la BBC qu'Elsa Triolet voulaient donner de la France une image digne et résistante, image d'autant plus nécessaire que les Alliés se préoccupaient précisément à cette époque de l'avenir d'une France qui donnait au monde l'image d'un pays de plus en plus divisé, déchiré par des rivalités personnelles et par des conflits idéologiques¹⁴. N'ignorons pas la dimension propagandiste d'un texte tel que *Les Amants d'Avignon*, et *a fortiori* des émissions radiophoniques de la France Combattante. Il est par conséquent tout à fait plausible qu'en cette fin d'année 1942, les Français, malgré la pénurie du ravitaillement, se soient passionnés pour la situation internationale et aient senti que le vent était en train de tourner. C'est à cette époque d'ailleurs que Drieu la Rochelle note dans son journal qu'il « *est foutu* » que « *l'Allemagne est foutue* » (8 novembre) et qu'il trouve « *la politique beaucoup moins drôle depuis que je passe dans la catégorie des vaincus* » (17 novembre, *Journal 1939-1945*, Gallimard, 1992).

Mais cet optimisme doit être tempéré et une fois de plus on constate qu'Elsa Triolet fait passer un message qui ressemble fortement à l'optimisme prudent de la BBC depuis le débarquement en Afrique du Nord : la lutte sera dure, longue, il y aura encore des revers, l'Allemagne est encore très forte etc. Dans cet extrait, l'un des personnages modère l'enthousiasme des autres passagers qui eux pensent que « *les Russes remporteront la victoire au printemps* » (p. 57), en intervenant de temps en temps : « *nous en avons pour au moins deux ans encore* » (p. 54) « *Ils sont encore très forts [...] regardez-les comme ils sont habillés et le matériel qu'ils ont ! [...] Vous devriez les voir à Paris* » (p. 55).

¹³. BBC, 8 novembre 1942.

¹⁴. Conflit entre Pétain et Darlan ; rivalité entre de Gaulle et Giraud ; climat de guerre civile en France entre la Résistance et Vichy.

Finalement, comme pour parachever ce tour d'horizon, un dernier passager, «*au type levantin*» qui n'avait pas encore participé à la conversation, intervient :

Il parlait de la Turquie, de l'antnazisme turc, de l'intérêt que les Turcs avaient à se ranger du côté des Anglais et des Russes.

C'est une remarque qui est doublement intéressante car il est vrai qu'en novembre-décembre 1942, la Turquie est d'une actualité brûlante. Elle est au centre des considérations stratégiques des Alliés et des forces de l'Axe, pour des raisons de stratégie militaire assez évidentes. À la suite du débarquement en Afrique du Nord, les Alliés songent sérieusement à la possibilité d'un front du «*Caucase au Maroc*¹⁵ ». C'est également à la mi-décembre que l'état-major britannique soumet un rapport à Churchill proposant de mettre l'Italie hors de combat et de faire basculer la Turquie dans le camp allié. Quant aux Allemands, eux, ils souhaitaient un soutien actif de la part des Turcs et leur propagande (ainsi que celle de Vichy), dans la presse, au cinéma, présentait au public français une Turquie pro-nazie. Ainsi, Elsa Triolet, par le truchement de ce personnage qui avait un accent qui «*pouvait bien être un accent turc*» (p. 58) fait contrepoids à la propagande officielle et en profite pour appuyer une stratégie qui ne pouvait que servir les intérêts de l'Union soviétique.

Ainsi, non seulement Elsa Triolet colle à l'actualité, et souvent d'une façon remarquable, mais elle agit aussi comme une sorte de relais de la BBC et, conformément au but que s'était assigné de Gaulle et *Ici Londres*, fait en sorte, dans *Les Amants d'Avignon*, de «*rendre la parole au peuple français*¹⁶ ».

Dans le cas d'Aragon, les correspondances entre la BBC et certains de ses écrits sont encore plus frappantes.

C'est autour du sort tragique de Gabriel Péri, rapidement devenu légendaire, que va s'opérer une véritable osmose entre la France Libre et Aragon, plus précisément entre Maurice Schumann, porte-parole officiel du général de Gaulle, et Aragon.

Disons d'emblée que Gabriel Péri était l'une des personnalités communistes les plus acceptables aux yeux des gaullistes. (L'autre était Paul

¹⁵. BBC, 10 novembre 1942.

¹⁶. Maurice Schumann, BBC, 18 novembre 1942, et dans le journal clandestin *Libération* du 15 novembre.

Nizan, qui, lui, avait dénoncé le pacte germano-soviétique et avait démissionné du Parti en 1939. Il était d'ailleurs le seul écrivain communiste dont le sort semblait préoccuper *La France Libre*, en 1940¹⁷). Quant à Aragon, ce n'est qu'à la suite de la publication du *Crève-Cœur* qu'il devient *persona grata*, aidé en cela par l'accueil qu'en fit Gide dans ses « Interviews imaginaires » publiés dans *Le Figaro* en 1942 et traduits la même année dans la revue anglaise *Horizon*¹⁸, acceptation confirmée par de Gaulle en 1943, qui le citera dans son discours de libération de la Corse et qui le paraphrasera sur le parvis de l'Hôtel de Ville en août 1944.

L'antifascisme de Gabriel Péri et surtout sa réticence face au pacte Germano-soviétique en août 1939, puis son emprisonnement et sa mort aux mains des Allemands et de Vichy en décembre 1941 allaient en faire le pont idéal entre les gaullistes et les communistes.

Ce n'est pas un hasard si ce sont les gaullistes qui ont les premiers compris la nécessité d'un rapprochement avec les communistes. De Gaulle, pour diverses raisons, pensait qu'un rapprochement avec Staline pouvait renforcer sa position face aux chefs anglo-saxons et c'est par la voix de Maurice Schumann qu'il encense Gabriel Péri, dès le printemps de 1942, soit au moins un an avant les trois poèmes d'Aragon, « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », « Légende de Gabriel Péri », et « La Rose et le réséda¹⁹ », ce dernier plus connu par ses deux premiers vers, « *Celui qui croyait au ciel/Celui qui n'y croyait pas* » (c'est-à-dire Gabriel Péri et d'Estienne d'Orves)²⁰.

L'invasion de l'Union soviétique par les troupes d'Hitler en juin 1941 ouvre la voie à un rapprochement entre les gaullistes de Londres et les communistes de la Métropole. Dès juillet 1941, la France Libre au micro de la BBC dénonce l'anticommunisme de Vichy, prépare le terrain pour l'union nationale dans la résistance (6 juillet 1941) et dénonce

¹⁷. Voir la revue *La France libre*, Vol. II, n° 8, 20 juin 1941, « Où sont nos écrivains ? », p. 166-167.

¹⁸. Cyril Connolly, Préface à l'édition anglaise du *Crève-Cœur*, Londres, *La France libre*, 1944.

¹⁹. Ces trois poèmes d'Aragon ont été repris dans *La Diane française*, Seghers, 1946.

²⁰. Pour une analyse de « La Rose et le réséda » dans le contexte de l'unité de la Résistance, je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *Littératures de l'ombre*, Presses de la Fondation nationales des sciences politiques, 1991, (Chap. 9).

l'exécution de militants communistes en septembre 1941 (Les exécutions elles-mêmes ont eu lieu les 27 et 29 août).

Le 8 septembre 1941, une émission²¹ est consacrée à la mort du capitaine de corvette Honoré d'Estienne d'Orves, chef du Deuxième bureau de la France Libre, arrêté par les Allemands en janvier 1941, sur dénonciation, alors qu'il était en France pour monter un réseau. Il fut exécuté le 29 août. Les gaullistes venaient de trouver leur martyr.

Ce qui est révélateur, dans cette émission consacrée à d'Estienne d'Orves, c'est que d'emblée les Français Libres font un rapprochement entre le héros gaulliste, « *de vieille souche catholique et royaliste* » et les militants communistes fusillés en cette fin de mois d'août, « *tous promus à la dignité de martyrs* ». D'Estienne d'Orves y est décrit comme un « *croyant* », comme un « *Mystique* » ou encore comme un « *saint* », qui a sauvé l'honneur de la marine française.

Les gaullistes sont d'ailleurs beaucoup plus prompts à rendre hommage aux communistes que les communistes ne le seront à rendre hommage aux gaullistes. Le massacre des otages emprisonnés à Châteaubriant va être l'occasion pour la France Libre et pour de Gaulle, qui a pourtant de bonnes raisons de se méfier des communistes, de leur rendre hommage et en quelque sorte de les absoudre, car aux yeux de certains les communistes sont en partie responsables des représailles allemandes. Dans un discours radiodiffusé le 23 octobre, c'est-à-dire le lendemain de la fusillade de Châteaubriant, de Gaulle déclare qu'il est « *absolument normal et absolument justifié que les Allemands soient tués par les Français. Si les Allemands ne voulaient pas recevoir la mort de nos mains, ils n'avaient qu'à rester chez eux et ne pas nous faire la guerre* » (23 octobre 1941). Pour de Gaulle, ces militants communistes fusillés sont de « *courageux garçons* », des « *patriotes* » qui ont abattu « *deux des bourreaux de la France* ». Mais il en profite également pour demander aux Français de renoncer aux attentats personnels : « *Or actuellement, la consigne que je donne pour le territoire occupé c'est de ne pas y tuer d'Allemands* ».

Quelques jours plus tard²², Maurice Schumann évoquera le martyr de la France et criera vengeance, mais en soulignant le besoin de

²¹. « La mort du Commandant d'Estienne d'Orves », Louis de Villefosse.

²². BBC, 27 octobre 1941.

discipline et d'obéissance aux mots d'ordre émanant de la France Libre, en l'occurrence, un appel à une « *manifestation d'unanimité nationale qui... figera la France tout entière dans le recueillement et dans le mépris, dans le souvenir des otages massacrés et dans la volonté de les venger* ». Cela précède donc de beaucoup la requête de Jacques Duclos parvenue à Aragon au début de 1942 pour qu'il fasse des fusillés de Châteaubriant « *un monument*²³ ».

Si, comme l'indique Aragon, au moment où il compose son texte, qui allait devenir célèbre, en partie grâce à la BBC, « *rien n'était connu de ses scènes terribles*²⁴ », n'oublions pas que l'opinion publique qui en prend connaissance ou l'entend sur les ondes radiophoniques en mars 1942, a déjà été largement sensibilisée par le discours de De Gaulle, l'émission de Maurice Schumann, qui en avait fait des martyrs bien avant Aragon et que les Français eux-mêmes avaient manifesté leur indignation par cinq minutes de silence en plein après-midi le 31 octobre 1941²⁵ !

On pourrait donc croire au vu de ce qui précède, que les communistes auraient à cœur de faire de l'un des leurs, en l'occurrence Gabriel Péri, un martyr à la mesure de d'Estienne d'Orves. Et bien non, curieusement, ce sont en fait les gaullistes qui les premiers vont faire de Gabriel Péri un martyr digne de figurer au panthéon des victimes de l'oppression nazie au même titre que d'Estienne d'Orves.

Dans une allocution en date du 7 mars 1942, Maurice Schumann, de nouveau lui, va rendre un hommage vibrant à Gabriel Péri, devenu au micro du porte-parole de la France Libre un « *héros national* ». En citant abondamment sa dernière lettre, écrite quelques heures avant sa mort, et qui vient de parvenir à Londres, Maurice Schumann en fait donner la parole à Péri :

Que mes amis sachent que je suis resté fidèle à l'idéal de toute ma vie. Que mes compatriotes sachent que je vais mourir pour que la France vive. Je fais une dernière fois mon examen de conscience. Il est très positif. C'est cela que je voudrais que vous répétiez autour de vous. J'irais dans la même voie

²³. Voir note 2, ainsi que Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes 1940 / 1945*, Seghers, 1974 et Pierre Daix, *Aragon : Une vie à changer*, Seuil, 1975.

²⁴. Louis Aragon, « Il n'y a rien au monde dont je sois plus fier », *L'OP* 2, t. 4, p. 12.

²⁵. Entre 16h et 16h 05.

si j'avais à recommencer. Je vais préparer tout à l'heure les lendemains qui chantent. Je me sens très fort pour affronter la mort. Adieu, et que vive la France !

Non seulement cela précède de beaucoup l'hommage qu'Aragon rendra à Péri dans ses poèmes « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », « Légende de Gabriel Péri » et « La rose et le réséda »²⁶, mais on peut y voir une source d'inspiration pour ses poèmes.

Au fond, Maurice Schumann et, sur le tard, Aragon, en lui consacrant une émission, des poèmes, ne font qu'exaucer les vœux de Gabriel Péri demandant à ses amis et à ses compatriotes de répéter autour d'eux qu'il est resté fidèle à son idéal et à la France et que si c'était à refaire il ferait le même chemin. Cette lettre de Gabriel Péri, est à l'évidence la source d'inspiration d'Aragon qui en reprend certains éléments dans « Ballade de celui qui chanta dans les supplices » :

*Et s'il était à refaire
Je referais ce chemin
[...]
C'était son unique carte
Périsse cet innocent [la référence à Péri est claire]
[...]
Je meurs et France demeure
Mon amour et mon refus
O mes amis si je meurs
Vous saurez pourquoi ce fut
[...]
Sous vos coups chargé de fers
Que chantent les lendemains*

Par ailleurs, c'est Maurice Schumann et non pas Aragon, qui le premier place côte à côte Gabriel Péri et d'Estienne D'Orves. Nous savons par exemple que « La rose et le réséda » fut dédié, dans un premier temps²⁷, à Gabriel Péri et à d'Estienne d'Orves. Mais il semblerait que

²⁶. Publiés pour la première fois, respectivement en juin 1943 dans *Les Lettres Françaises* clandestines (n° 7) et, en ce qui concerne « La rose et le réséda », légalement en mars 1943 dans le journal marseillais *Le Mot d'ordre*.

²⁷. Les noms de Guy Mocquet et Gilbert Dru, les deux lycéens fusillés comme otages à Châteaubriant, seront rajoutés après la Libération.

dans ce poème, Aragon ne fasse que versifier l'allocution de Maurice Schumann du 7 mars 1942. Qu'on en juge plutôt.

Texte de Schumann

Ainsi les derniers mots de Gabriel Péri qui furent les mêmes que les derniers mots du lieutenant de vaisseau d'Estienne d'Orves. L'un fut, et resta jusqu'au terme, communiste et incroyant (ou du moins le pensait-il : car il en est qui se croient dehors et qui sont dedans, comme il en est qui se croient dedans et qui sont dehors) ; l'autre était et resta, jusqu'au terme, royaliste et catholique. Aucun des deux ne renia rien, de son passé ni de lui-même. Mais quand le moment vint d'aller regarder la mitraille allemande en face, tous deux – celui pour qui le communisme et celui pour qui l'Évangile étaient la jeunesse du monde – tracèrent spontanément le même testament : « Je me sens très fort pour affronter la mort ! Adieu, et que vive la France ». Leurs raisons de vivre avaient été différentes, opposées. Le même mot pourtant les résumait et, du même coup, leur donnait la force de mourir : France.

Texte d'Aragon

Sous la plume d'Aragon, l'allocution de Maurice Schumann deviendra :

*Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Tous deux adoraient la belle
Prisonnière des soldats
Lequel montait à l'échelle
Et lequel guettait en bas
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Qu'importe comment s'appelle
Cette clarté sur leurs pas
Que l'un fût de la chapelle
Et l'autre s'y dérobât
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Tous les deux étaient fidèles
Des lèvres du cœur des bras
Et tous les deux disaient qu'elle
Vive et qui vivra verra*

Ainsi s'établissait entre Maurice Schumann et Aragon un dialogue au-dessus de la Manche, unifiant les différentes composantes de la Résistance, c'est-à-dire, les gaullistes, les chrétiens et les communistes.

Cette osmose entre Maurice Schumann, pratiquant catholique et porte-parole du général de Gaulle, et Aragon, militant et poète communiste, confirme la résurrection de la politique de la main tendue, née à l'époque du Front populaire et à laquelle pourtant ni l'un ni l'autre ne crurent pendant les années 1930 !

Ainsi, tout en jouant un rôle d'information de premier plan, la BBC, dans le cas d'Elsa Triolet et d'Aragon, a été une source d'inspiration non négligeable et a contribué, entre 1942 et 1943, à mettre gaullistes et communistes sur la même longueur d'ondes.

**ARAGON / SHAKESPEARE
OU L'APPARITION DES FANTÔMES**

Maryse VASSEVIÈRE
Paris

Dans ces sortes de mémoires que constitue le paratexte des *Œuvres romanesques croisées* et de *L'Œuvre poétique*, Aragon, au tome IV de *L'OP*, se souvient que l'été 1927 à Varengueville, au moment où couvait une crise sentimentale et littéraire, il lisait *Othello* en cachette. Dans *Les Collages*, il analyse avec une pertinence remarquable l'usage de *Hamlet* que faisait Tristan Tzara en 1924 dans l'écriture de *Mouchoir de Nuages*, une de ces pièces dadaïstes dont Aragon essaie de retrouver le souvenir dans *Théâtre / Roman*. C'est dire l'importance de Shakespeare déjà pour le lecteur dadaïste et surréaliste qu'était Aragon, affirmant son indépendance vis-à-vis de Breton pour lequel Shakespeare, et le théâtre en général, n'ont jamais constitué une référence de choix. Dans les romans du *Monde réel*, quelques personnages ici ou là lisent Shakespeare, mais sa présence semble s'effacer alors qu'elle demeure sensible dans la poésie de la Résistance¹. C'est surtout dans les romans de la dernière période, *La Mise à mort*, *Blanche ou l'oubli*, *Théâtre / Roman*, que se mettent à apparaître les fantômes shakespeariens, à peu

1. Voir le poème « Romance du temps qu'il fait » dans *Le Crève-Cœur* (1940, *L'OP* 1, t. 9, p. 129) dont les métaphores reposent sur les personnages de *Hamlet* (Ophélie, Yorick, Polonius, Rosencrantz et Guildenstern) et qui fait rimer Shakespeare avec « le cœur soupire ».

près de la même manière qu'ils se mettent à hanter Picasso, et au même moment, à tel point que les deux artistes vont publier conjointement aux Éditions Cercle d'Art en 1965 un *Shakespeare* constitué par une série de dessins de Picasso (*X portraits Shakespeare*, 17. 4. 64)² et par la publication séparée de la nouvelle de *La Mise à mort*, «Murmure», accompagnée d'une importante préface d'Aragon à ce livre hybride et croisé³.

Cette conversation intime de l'Aragon du grand âge avec son illustre prédécesseur s'ouvre de manière humoristique par une nouvelle de 1962, *Shakespeare en meuble*⁴, que je voudrais placer ici en tête de cette communication pour sa valeur emblématique.

Le jeune narrateur de cette nouvelle est un étudiant peu fortuné et fils d'un professeur d'anglais de province plutôt avare de ses sous maigrement gagnés (le jeune homme n'aura pas la Vespa dont il rêve comme tous les jeunes de la Nouvelle Vague) mais pas de ses conseils de Don Juan supposé (il excelle à expliquer à ses fils comment ne pas faire de gosse...). Les treize volumes in-8° de l'œuvre complète de Shakespeare représentent ainsi le seul héritage paternel du narrateur, et c'est un héritage bien encombrant qu'il traîne dans les chambres d'hôtel et les meublés où il abrite ses nuits. Cet étudiant en Droit deviendra journaliste à la suite d'un courrier des lecteurs dans *France-soir* où il prend la défense des jeunes, contre la phobie des blousons noirs qui se développe à l'époque, en utilisant Shakespeare comme référence, «*pour avoir l'air d'avoir l'air*» («*Ça lui donnait du ton, à la jeunesse, de connaître comme ça la poésie britannique...*»): il évoque ainsi *Henry V* («*Première partie, avec Falstaff et le reste, c'étaient des blousons noirs ou quoi ?* »), *Le Roi Lear* («*J'ai salement sympathisé avec ses gosses, à ce vieil emmerdeur* »), et *Hamlet* («*Toupie or not toupie...*»⁵). Shakespeare est donc pour lui une œuvre-source, une œuvre-matrice, jusque dans l'emploi comique, mais métaphorique, qu'il fait des treize volumes de l'édition complète :

². C'est littéralement le titre manuscrit que Picasso a donné à cette scène de dix portraits inspirés de Shakespare avec leur date et qu'Aragon conserve comme tel dans cette édition à deux voix.

³. «*Shakespeare, Hamlet et nous* » *Shakespeare*, Éditions Cercle d'Art, 1965.

⁴. *ORC*, t. 4, p. 247-254.

⁵. *ORC*, t. 4, p. 251 pour les quatre citations.

Il faut expliquer que j'avais pris l'habitude pour que le valet de chambre ne la lise pas, de ranger ma correspondance amoureuse dans la traduction de François Victor-Hugo. Non pas d'après les femmes, mais d'après le sujet, par exemple, les scènes de jalousie dans Othello, les demandes d'argent, ça arrive, dans Le Marchand de Venise, tout à l'avenant⁶.

Ce mode de classement des lettres d'amour ne vaut que des déboires à ce Don Juan en herbe : Clotilde trouve une lettre de femme en lisant *Macbeth* et fait une scène... Yvonne trouve une lettre de Clotilde dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* (évidemment !) et fait une scène... et ainsi de suite (« *La série a continué* »). C'est le travail de journaliste qui mettra un terme à cette vie instable en meublé :

je vais me chercher un atelier à Montparnasse. Où je laisserai traîner mes lettres, tant pis pour la femme de ménage ! et il y aura une soupente pour Roméo et Juliette. Il n'y a plus qu'à la trouver. Je veux dire Juliette⁷.

Ici l'intertexte n'est plus simple mais double : c'est Shakespeare à travers le tchèque Jan Otchenachek dont le roman tragique *Roméo, Juliette et les ténèbres* (Éditeurs Français Réunis, 1959) réécrit à la fois Shakespeare et Anne Frank. Si le prénom de l'amoureuse mythique de Shakespeare, à travers le filtre du roman tchèque pour lequel Aragon a écrit une préface à l'édition française, fait naître l'image de la soupente, c'est aussi de la mémoire que cette soupente surgit : avec l'atelier de Montparnasse et la Juliette à trouver qui effacera toutes les autres femmes, c'est évidemment la biographie qui montre le bout de son nez. On voit donc que cette nouvelle qui a tout le brio de la jeunesse est doublement emblématique : elle montre que le rapport d'Aragon à Shakespeare est lié aux problèmes intimes de l'identité, de la paternité et de la vie amoureuse mais aussi aux problèmes idéologiques du moment (les blousons noirs) ; et elle montre l'usage que fait Aragon de l'intertexte shakespearien (mettre les lettres dans les livres, faire fonctionner l'un par l'autre).

Que cette nouvelle serve donc d'ouverture à cette communication qui ne pourra être qu'un survol rapide de l'intertexte shakespearien dans les œuvres de la dernière période, en excusant cette perspective cavalière par la tentative de faire surgir des problèmes au lieu d'apporter des

⁶. ORC, t. 4, p. 249.

⁷. ORC, t. 4, p. 254.

réponses. On essaiera de s'interroger sur le sens de cette référence à Shakespeare en cherchant dans les trois directions du sujet, de l'histoire et de l'écriture.

L'INTERTEXTE SHAKESPEARIEN

1. État des lieux

Voir le tableau à double entrée : l'intertexte shakespearien dans les derniers romans.

Je précise que le commentaire, faute de temps, ne portera pas sur tout le corpus mais sur quelques exemples choisis pour leur importance.

2. Shakespeare et la problématique du sujet

Le rôle du père dans la nouvelle de 1962⁸ (« *Le gênant avec mon père, il me ressemble c'est fou, on croirait que c'est moi qui l'ai fait*⁹ ») et la constatation que la plupart des textes de Shakespeare cités appartiennent aux grandes pièces de la maturité (dont *Hamlet*) et aux dernières pièces où la recherche des pères et des enfants est au centre de l'intrigue, nous invitent à poser cette problématique du sujet.

Le recours à Shakespeare ne semble pas être calculé, programmé ; il s'impose plutôt comme une urgence et semble fonctionner comme une opération de l'inconscient : l'intertexte shakespearien serait un surgissement de fantômes comme l'indique la métaphore du spectre venue de *Hamlet* et utilisée par Aragon dans la préface au *Shakespeare*. Concernant les portraits au crayon que Picasso fait de Shakespeare avec une fraise élizabéthaine et au premier plan la silhouette dégingandée d'Hamlet tenant la tête de mort de Yorick, Aragon s'interroge sur ce choix :

Voici que l'énigme du choix se complique du fait que, brusquement, William Shakespeare, apparaît dans les dessins de 1964, qu'il y, si j'ose dire, ramène sa fraise. S'essaye qui pourra de donner sens à l'apparition des fantômes, d'en déterminer les raisons : l'essentiel, n'est pas, sur la terrasse d'Elseneur, de découvrir le mécanisme par quoi le défunt roi surgit, mais qu'il surgisse.

Ce surgissement de l'intertexte shakespearien semble en effet lié chez Aragon aux blessures et aux secrets de l'être le plus intime. De la

⁸. Peut-être les treize volumes de l'œuvre de Shakespeare sont-ils en effet un cadeau du préfet Andrieux au jeune garçon avide de lecture ?

⁹. *ORC*, t. 4, p. 247-248.

même manière dans *Ulysse* de Joyce, la longue conférence de Stephen Dedalus à la bibliothèque sur « l'œuvre-vie¹⁰ » de Shakespeare et la trace de sa biographie la plus secrète (le rapport au père, à la femme forte qui l'a une fois "bafoué", aux enfants...) constitue une mise en abyme, un effet de miroir avec la problématique du roman (la place de sa femme Molly et de sa fille Milly dans les pensées de Léopold Bloom).

De ce phénomène je donnerai plusieurs exemples, les uns manifestes et massifs, les autres plus subtils, mais qui demanderaient les uns et les autres de plus amples développements que le simple travail de repérage commenté à quoi je suis obligée de me limiter.

- Exemple 1 : *La référence attendue à Othello pour dire le drame de la jalousie dans La Mise à mort et dans Blanche ou l'oubli.*

Ainsi la scène de la mort de Desdémone dans le drame shakespearien, croisée avec l'opéra de Verdi et le fameux air du Saule, introduit le souvenir douloureux du voyage à Venise en été 1928, de la blessure d'amour infligée par la trahison de Nancy avec un batteur de jazz noir et de la tentative de suicide : c'est dans *La Mise à mort* le premier récit romanesque qu'Aragon fait, sur le mode mi-pathétique, mi-humoristique, de ce geste tragique de Venise dont l'aveu avait été fait dix ans plus tôt dans *Le Roman inachevé* qui se trouve immédiatement convoqué dans le texte de *La Mise à mort*¹¹. De même le narrateur Anthoine, qui écrit à Fougère la « Seconde lettre sur l'essence de la jalousie » où se trouve évoqué le souvenir de Venise, se livre à une analyse littéraire de la pièce de Shakespeare : il y montre la naissance de la jalousie d'Othello sous l'effet de la parole de Iago et il procède pour lui-même, comme en une pensée intérieure, à une réécriture du dénouement de la pièce en imaginant Iago amoureux de Desdémone aussi, tuant son maître et épousant la veuve. C'est le motif du mouchoir de Desdémone utilisé par Iago comme instrument de la machination qui, par le biais de la lecture croisée et homothétique à laquelle donne lieu l'écriture intertextuelle, permet un aveu inattendu et de taille. Dans la

¹⁰. Expression forgée par Aragon dans ses *Chroniques du Bel Canto* pour caractériser l'œuvre de Rimbaud – et depuis abondamment pillée par les exégètes de Rimbaud sans que la dette envers Aragon soit reconnue – et qu'il finit par étendre à toute œuvre, celle de Flaubert, celle d'Hölderlin, la sienne...

¹¹. *ORC*, t. 33, p. 173-174.

lutte jalouse qui oppose Anthoine à Alfred face à Fougère, le rôle du mouchoir shakespearien est joué par un texte : la nouvelle « Le Carnaval », écrite par Anthoine et donnée à lire à Fougère par Alfred comme étant de lui. Ainsi peu à peu prend forme l'idée folle, monstrueuse, qu'il peut y avoir une jalousie de l'écriture, qu'on peut être jaloux d'un livre comme l'avouera aussi à sa grande honte Gaiffier dans *Blanche ou l'oubli*. Toute l'intrigue de ce roman de 1967 est orientée vers cet aveu, qui coûte au narrateur car il témoigne de cette animalité de la jalousie que Shakespeare exprime par la métaphore du bouc : l'aveu douloureux par Gaiffier du mal qu'il s'est fait à lui-même et qu'il a fait à Blanche en refusant de voir qu'elle lisait Hölderlin à Java pour écrire, en refusant par jalousie d'admettre qu'elle aussi pouvait se mettre à écrire des romans.

- Exemple 2 : *La référence plus subtile au Bottom du Songe d'une nuit d'été en liaison avec le drame de Dieppe*.

J'ai montré dans un article de *Recherches croisées* n° 2¹², comment le souvenir d'un drame de la trahison trouve à s'exprimer à travers la métaphore de l'âne que fournit le motif shakespearien du personnage de Bottom passé au tamis de l'intertexte rimbaldien¹³. Cette image de la métamorphose du tisserand en face d'âne aimée par la reine des fées est associée par Rimbaud à la monstruosité de l'amour et par Aragon à l'image douloureuse de la trahison amoureuse. Et par un phénomène de contiguïté spatiale et linguistique propre à la mémoire¹⁴, chaque fois que l'image de Bottom apparaît – même pour dire autre chose que l'amour floué, et par exemple pour parler de la lecture conçue comme un travestissement théâtral –, elle fait immédiatement surgir celle de la chambre de Dieppe aux cloisons trop minces où s'est joué le drame. Ainsi dans ce passage de la préface au *Shakespeare* où Aragon explique, comme Stephen Dedalus à ses amis dans la bibliothèque¹⁵, que c'est toujours

¹². « Aragon, Breton et le mystère du Manoir d'Ango », *RCAET* 2, p. 159-187.

¹³. Le poème en prose « Bottom » des *Illuminations*.

¹⁴. Ce phénomène est analysé par Frédéric Paulhan, le père de Jean Paulhan, qui fut l'ami d'Aragon, dans *La Fonction de la mémoire et le souvenir affectif* (Félix Alcan, 1904) dont la lecture a nourri l'écriture de *Blanche ou l'oubli*.

¹⁵. Ce qui lui vaut cette remarque acerbe de John Eglinton, son rival dans toute cette séquence, ironiquement nommé « John Eclecticon » : « Vous êtes un trompe-l'œil, dit carrément John Eglinton à Stephen. Vous nous avez fait faire tout ce chemin

l'auteur lui-même qu'il faut lire dans le travestissement de ses personnages, Shakespeare dans le Hamlet dessiné par Picasso, on voit fonctionner ce surgissement inconscient de l'intertexte de Bottom :

Il me paraît que celui de Picasso, c'est Shakespeare lui-même : ce fils de boucher qui écrit des pièces ressemble au Hamlet devant qui Laerte est une manière de géant redoutable, et s'il paraît en marge de son portrait le jeune prince aigre et long qui joue avec les têtes de mort, c'est l'ombre en réalité de l'auteur, que les chandelles du théâtre déforment, c'est le discours de Shakespeare, comme une conversation entendue à travers la cloison d'une chambre d'hôtel, et licence vous est donnée d'imaginer celui qui parle. Ô bel amant de la tendre Ophélie, sur le palier, tout à l'heure, quand vous allez le croiser, le petit gros, vos yeux n'en croiront plus vos oreilles. Pourtant, qui donc est beau comme la rencontre fortuite de Picasso et de Shakespeare dans l'escalier d'une maison de passe ? Et Bottom, le tisserand, dans Le Songe d'une nuit d'été, quand il va jouer Pyrame et Thisbé, dit bien que ce rôle de Pyrame dont on l'affuble ne lui plaît guère, à lui qui par vocation n'aime que les rôles de tyrans, et qu'après tout il va le jouer "in Eracles vein", dans le genre d'Hercule...

On remarquera dans ce texte au fonctionnement essentiellement métaphorique, la contiguïté de l'image de Bottom et de celle de « *la conversation entendue à travers la cloison* » qui passerait inaperçue si on ne la reliait pas au paradigme douloureux du drame de Dieppe.

• Exemple 3 : *La double référence à Hamlet dans La Mise à mort et dans Blanche ou l'oubli.*

Dans *La Mise à mort*, c'est toute la nouvelle « Murmure » qui fonctionne sur l'intertextualité exhibée de la pièce de Shakespeare et justifie sa publication séparée dans le livre d'art avec ce commentaire d'Aragon :

Dans le temps où le crâne de Yorick roulait aux pieds de Picasso, le hasard veut que j'écrivais Murmure. Je me croyais à mille lieues d'Elseneur, l'entreprenant [...] William Shakespeare est-il pour nous un détournement de la réalité présente ou sa transfiguration ?

Cette question rhétorique contient évidemment sa réponse : dans « Murmure », malgré l'abondance des développements savants sur Saxo

pour nous montrer Monsieur, Madame et l'autre. Croyez-vous vous-même à votre théorie ? ». À quoi fait suite cette réponse très dialogique : « Non, dit Stephen sans hésiter » (*Ulysse*, Gallimard, 1948, livre de poche, p. 204).

Grammaticus, l'historien danois du XII^e siècle dont la *Gesta Danorum* fournit à Shakespeare les données de sa pièce, comme les développements érudits sur les travaux de Frank A. Marshall, un savant anglais du XIX^e siècle (*A Study of Hamlet*, London, 1875) dans la préface au *Shakespeare*, la référence à *Hamlet* n'est pas que de pure érudition ; elle est, comme tout intertexte chez Aragon, l'instrument d'un discours qui ne détourne pas du présent mais y ramène. Ainsi le thème de l'usurpation du pouvoir par Claudius dans la pièce de Shakespeare, souligné par une digression sur une mise en scène de contrebande faite de la pièce par le Théâtre Vakhtangov de Moscou et vue par le narrateur dans les années 30, permet d'introduire une réflexion critique sur l'URSS de Staline qui trouve son sommet dans le fameux passage « *J'ai rêvé d'un pays...* », où la nouvelle « Murmure » répond en écho à l'incipit de *La Mise à mort* centré sur l'enterrement de Gorki et l'affaire des médecins juifs¹⁶.

Mais la référence à l'amour coupable de Gertrude pour le meurtrier de son mari est aussi, par le double détour de Shakespeare et de cette histoire fictive d'une autre reine de Danemark, Caroline-Mathilde et son amant Struensee que raconte « Murmure », l'instrument d'un discours biographique sur l'amour et la jalousie. Et ce discours se nourrit des analyses magistrales du personnage d'Hamlet données par Freud lui-même et commentées par Starobinski¹⁷ et de celles proposées par le grand universitaire polonais, Jan Kott¹⁸. Il faudrait peut-être ajouter l'intertexte caché de *Une Nuit avec Hamlet* (Gallimard, 1962) de Vladimir Holan. Ce très beau texte du poète tchèque pourrait en effet constituer une sorte de « texte-fantôme » (au sens de M. Riffaterre) qui vient hanter *La Mise à mort* pour l'utilisation faite de l'intertexte shakespearien : à la fois pour dire l'enfer de l'époque présente et pour

¹⁶. On trouve un autre écho inattendu de cette ignominie du complot stalinien contre les blouses blanches dans un bref passage du *Fou d'Elsa* qui évoque la folie de la guerre civile à Grenade et des pogroms avant la victoire des Espagnols. Voir « *Safar* », VI, « *Toute une longue nuit comme une armoire renversée* » *L'OP* 1, t. 14, p. 329.

¹⁷. Voir la préface de Starobinski au livre d'Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe* (1949, 1967 pour la traduction française d'Anne-Marie Le Gall chez Gallimard).

¹⁸. Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain* (Marabout Université, 1965). L'édition française de ce livre est tardive, mais il est probable qu'Aragon connaissait par Antoine Vitez la lecture de Shakespeare que faisait Jan Kott.

exprimer une conception pathétique de l'amour avec le croisement des figures d'Hamlet et d'Orphée ramenant Eurydice de l'enfer¹⁹.

Enfin on trouve dans *Blanche ou l'oubli* une référence plus subtile à *Hamlet*. Elle constitue, avec l'âne du *Songe* et le bouc d'*Othello*, un étonnant bestiaire que la lecture d'Aragon isole dans le texte shakespearien, un peu à la manière de Tristan Tzara qui dans *Mouchoir de Nuages* coupe et colle trois fragments de la pièce, dont le fameux passage où Hamlet feint la folie en décrivant à Polonius de merveilleux nuages en forme de chameau, de belette ou de baleine²⁰. C'est l'intertexte caché du refrain populaire, chanté par Hamlet au début de la scène de théâtre dans le théâtre, qui devient métaphore dans *Blanche ou l'oubli*. Avant le spectacle destiné à utiliser le pouvoir de dévoilement de la vérité propre au théâtre, Hamlet se lamente ainsi bouffonnement devant la cour :

Ô ciel ! mort depuis deux mois, et pas encore oublié ! Alors il y a espoir que la mémoire d'un grand homme lui survive six mois. Mais pour cela, par Notre-Dame ! il faut qu'il bâtit force églises. Sans quoi, il subira l'oubli comme le cheval de bois dont vous savez l'épithaphe :

Hélas ! Hélas ! le cheval de bois est oublié²¹.

Cette image du petit cheval, par le terreau shakespearien, devient dans la mythologie aragonienne (et peut-être dans celle d'Elsa) métaphore de la mémoire et de l'oubli²². On comprend alors pourquoi dans le bestiaire d'Aragon et d'Elsa l'image du cheval se charge toujours d'une connotation douloureuse liée à la mémoire : qu'on songe aux petits chevaux de l'enfant Jeannot dans *Les Voyageurs de l'Impériale*, qu'on

19. Cette parenté de Vladimir Holan et d'Aragon soulignée par la préface de ce dernier pour l'édition française du texte, suggère une étude possible : le rapprochement entre Aragon et les écrivains des ex-pays de l'Est pour l'usage identique qu'ils font de l'intertextualité et de la réécriture.

20. Voir dans *Les Collages* (Hermann, 1965), la « Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'en suit » et le chapitre « Hamlet dans le secret de *Mouchoir de nuages* » dans le livre d'Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

21. Acte III, scène 2, traduction de François-Victor Hugo.

22. Cette métaphore est un exemple d'intertextualité cachée dont Michael Riffaterre a fait la théorie dans son article célèbre « La trace de l'intertexte » (*La Pensée*, n° 215, octobre 1980).

songe à la signification apocalyptique du cheval blanc et du cheval roux dans l'œuvre d'Elsa et à la double signification mortifère du thème du « *camping du Cheval mort* » dans *Luna-park* et dans *Blanche ou l'oubli*.

- Exemple 4 : *L'étonnant baptême des personnages féminins de Blanche ou l'oubli par l'intertexte shakespearien caché.*

Depuis Flaubert (lettre de 1868 à L. Bonnenfant : « *Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, la chose capitale* »), depuis Joyce (« *Qu'y a-t-il dans un nom ?* » demande Stephen Dedalus à ses amis dans la bibliothèque), on sait l'importance du nom des personnages de fiction : leur nomination est le lieu d'un intense investissement sémantique inconscient, qu'il est d'ailleurs souvent difficile de clarifier. Et c'est parfois un intertexte qui permet ce travail de dévoilement du sens. Ainsi pour les trois prénoms, Jessica, Marina et Perdita des héroïnes de *Blanche ou l'oubli*, dont l'origine est à chercher dans un intertexte shakespearien caché qui ne se signale par aucun autre indice que ce choix justement.

Le prénom de l'héroïne anglaise de *L'Histoire d'Angus et de Jessica*, ce roman de Blanche écrit par Marina, vient de la fille du juif Shylock dans *Le Marchand de Venise*, cette adolescente qui fuit le domicile paternel et fait souffrir son père en choisissant, comme la Jessica aragonienne et peut-être comme Nancy Cunard elle-même à qui ce roman dans le roman est lié, un amoureux qui la décline du point de vue de son père.

Marina, la jeune romancière à venir, rencontrée sur la plage par Gaiffier à l'incipit du roman, doit son prénom à l'héroïne de *Périclès*. Comme dans la pièce de Shakespeare qui raconte l'histoire d'un œdipe féminin, Marina est une fille née de la mer, en quête d'un père perdu. Celui de l'héroïne de Shakespeare est Périclès, le sien est peut-être un SS... Et si dans le drame shakespearien, par le pouvoir de la parole, le père retrouve sa fille devenue une sorte de prostituée-thérapeute à Mitylène, Marina ne retrouve pas le sien, mais par le pouvoir de la parole, s'en invente un en la personne de Gaiffier.

Le prénom de Perdita de Morfontaine – au nom par ailleurs si énigmatique – vient du *Conte d'hiver*²³, cette autre histoire d'un Œdipe fémi-

²³. Et peut-être aussi de manière humoristique mais troublante de l'histoire célèbre des *101 Dalmatiens* (1961) de Walt Disney, qui est aussi une histoire d'enfants (de

nin inverse et cette pièce du temps où le Temps lui-même est un personnage de théâtre sous la forme antique du chœur. Perdita est la fille de Léontès, roi de Sicile et d'Hermione, sa femme, que la jalousie lui a fait vilement chasser sur l'accusation injuste d'adultère avec son frère Polixénès, roi de Bohême le plus souvent nommé « *Bohème*²⁴ ». Par une ruse de la servante Paulina, la reine répudiée passe pour morte, et conformément à l'oracle de Delphes (« *Le roi vivra sans héritier si ce qui a été perdu n'est pas retrouvé* »), le roi part à la recherche d'une fille qu'il a fait abandonner dans la montagne, comme Laïos avec Œdipe. Mais le serviteur Antigonos chargé de cette triste besogne, a sauvé l'enfant et a vu en rêve une dame blanche, la reine morte (« *en purs vêtements blancs... ses yeux sont devenus deux fontaines* ») baptiser ainsi la petite fille : « *Et puisque ce petit enfant doit être considéré comme perdu à jamais, appelle-la, je te prie, Perdita* » [Acte III, scène 3, traduction de Jacques Copeau et Suzanne Bing]. À la fin de la pièce, Shakespeare utilise le ressort du merveilleux, pour la scène pathétique des retrouvailles où l'oracle se réalise²⁵ : le père et la fille retrouvés assistent à l'animation de la statue de la reine morte, résurrection finale de celle qui est restée seize ans hors de la vie.

Ce maladroît résumé d'une pièce étonnante où se mêlent le réalisme et le mythe, laisse entrevoir tout l'arrière-texte connotatif contenu dans

chiots plus exactement...) menacés, perdus et retrouvés : Perdita y est le nom de la chienne qui incarne, derrière la fable animale, la figure de la mère... Quant au nom de Morfontaine, il renvoie au thème de la mère perdue par l'intertexte nervalien interposé mais aussi par *Le Conte d'hiver* lui-même où dans un rêve les yeux de la mère disparue deviennent des fontaines pour un étrange baptême. Voir plus bas.

24. Comme Jacob Boehme, le mari de Maryse dans *Blanche ou l'oubli*, du fait de la prononciation défectueuse de l'infirmière alsacienne qui a suivi la pauvre Maryse folle sur les routes de l'exode. Et cela nous paraît un autre indice inconscient de l'arrière-texte du *Conte d'hiver* dont la prégnance est si forte sur les artistes qui veulent peindre l'âme humaine et la mémoire comme Aragon dans *Blanche ou l'oubli* : le cinéaste Éric Rohmer avec son dernier film au titre directement citationnel, *Conte d'hiver* (février 1992), vient de nous en donner un brillant exemple.

25. Dans *Conte d'hiver* de Rohmer, les deux jeunes gens d'aujourd'hui vont voir cette pièce de Shakespeare au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis et c'est cette scène-là précisément qui constitue le collage signifiant dont se sert Rohmer. Cette séquence au spectacle où l'héroïne réagit avec une vive émotion est l'équivalent du théâtre dans le théâtre dans d'autres pièces de Shakespeare : la scène fictive est l'annonce de la scène réelle qui se produira quelque temps après par hasard. La jeune femme retrouvera son amoureux perdu dans un autobus parisien et sa petite fille découvrira son père...

le choix de ce prénom peu commun mais ouvertement intertextuel pour un personnage apparemment secondaire de *Blanche ou l'oubli* : la dame blanche, la séparation du couple pendant seize ans²⁶, l'enfant perdu... Perdita de Morfontaine, à qui Blanche-Elsa dédicace ainsi son exemplaire de *Luna-Park* : « À Perdita, en souvenir du Camping du Cheval mort », semble être liée à Gaiffier par des sentiments très forts qui n'ont rien d'amoureux : il y a toujours une place pour lui dans la villa de Saint-Cézaire, et elle l'attend comme un père depuis deux ans.

Ces prélèvements dans le texte par le biais du discours second de l'intertexte ne permettent pas d'aller plus loin dans la formulation des hypothèses : ils permettent seulement de pointer dans ce roman de la mémoire, des lieux où affleurent les couches profondes du souvenir, les blessures peut-être de la paternité impossible ou fictive, sans qu'il soit possible, ni souhaitable, de prétendre porter plus loin l'investigation, mais en gardant la conscience vive de leur nature de strates de la mémoire.

3. Shakespeare et l'idéologie

Le recours à l'intertexte shakespearien est aussi l'instrument d'un discours politique au sens large, et plus particulièrement le moyen d'une critique indirecte. Ainsi, on l'a déjà vu, la référence au *Hamlet* du Théâtre Vakhtangov avec un Claudius en manteau rouge et une suite de négrillons²⁷, introduit dans *La Mise à mort* une réflexion aiguë sur la

²⁶. C'est aussi la durée de la séparation du couple Gaiffier en 1965, si comme nous y invitent les nombreux indices temporels, on date de 1949 le départ de Blanche...

²⁷. Antoine Vitez a sûrement retrouvé la mémoire de ce souvenir d'Aragon pour sa mise en scène du *Macbeth* de Verdi à l'Opéra Garnier en 1985 dans un magnifique décor en escalier de Yannis Kokkos, lui-même inspiré du souvenir d'Aragon si l'on en croit *La Mise à mort* : « Les spectateurs, nous, nous étions au-dehors, et ce que nous voyions, c'était le Roi, l'usurpateur, arriver avec un énorme manteau rouge tenant à peine aux épaules, et tandis qu'il montait l'escalier vers la loge royale, suivi de négrillons portant la traîne immense du manteau, les paroles qui le frappent au cœur, les crimes révélés dans la pièce, et tout à coup il redescend à toutes jambes, si bien que le manteau s'envole, et fait comme un immense paraphe rouge à travers toute la scène de gauche à droite et de haut en bas... » (ORC, t. 33, p. 255). Mais dans le *Macbeth* de Vitez, c'est le roi lui-même, et pas seulement sa suite, qui est un nain et l'envol du manteau n'en est que plus saisissant... Il est clair que chez Vitez comme chez Aragon cette image de l'escalier vient de la métaphore

tyrannie et sur le pouvoir de contrebande du théâtre²⁸. De même la lecture politique d'Othello à Chypre que fait Anthoine dans *La Mise à mort* permet, même sur le mode de la dénégation, d'introduire une référence à l'actualité : un discours de contrebande – que lui reproche d'ailleurs Fougère-Murmure (« Arrivez-y tout de suite, ce n'est pas la peine, comme ça, de biaiser. Débarrasse-toi de tes jouets, dis donc tout droit ce qui t'habite²⁹ ») – pour parler des difficultés de M^{gr} Makarios à Chypre en 1965 soutenu par l'URSS, face aux Grecs soutenus par les États-Unis.

La référence à *La Tempête* dans la partie de *Blanche ou l'oubli* qui situe le couple Gaiffier à Java dans les années 30 ouvre la voie à une réflexion de Gaiffier sur le colonialisme opposé au rêve socialiste de l'avenir. Ceci est particulièrement net avec la citation d'une partie du discours utopique de Gonzalo (« *If I had plantation of this isle...* » Acte II, scène 1) qui réécrit les données de *L'Utopie* de Thomas More :

Je n'admettrais aucune espèce de commerce, aucune désignation de magistrat, les patentes seraient inconnues ; de richesse, de pauvreté et de prestations, point ; de contrat, succession, frontière, bornage, labours, clos de vignes, point ; pas besoin de métal, blé ou vin, ou huile ; pas de métier, tous les hommes oisifs, tous ; et les femmes aussi, mais innocentes et pures ; pas de souveraineté... Toutes choses mises en commun la nature produirait sans sueur ni effort ; trahison, félonie, épée, pique, couteau, canon, ou mille

du « grand escalier de l'Histoire » que Jan Kott analyse de manière magistrale dans les tragédies politiques de Shakespeare.

²⁸. De même que les comédiens du Théâtre Vakhtangov disent Staline derrière Claudius (« Il avait oublié sans doute, et les paroles de la pièce... » ainsi Murmure commente la fuite du roi dans l'envol du manteau rouge sur le grand escalier), on sait quel usage métaphorique les romanciers des pays de l'Est, et notamment Isamiel Kadaré, ont fait de Shakespeare pour suggérer la monstruosité et la grandeur shakespearienne du stalinisme : dans *Le Grand Hiver* (1973), c'est l'intertexte de *Macbeth* qui tisse de ses métaphores le récit grandiose et carnavalesque de la grande rupture entre l'URSS et l'Albanie en 1961. Et Jan Kott parle dans son livre déjà cité de la mise en scène d'*Hamlet* au théâtre de Cracovie quelques semaines après le XX^e Congrès du Parti Communiste de l'URSS : un spectacle « ailé et transparent, tendu et féroce, moderne et logique, réduit à un seul problème. C'est un drame politique total et sans rémission [...] Enfin, la splendide scène des fossoyeurs, débarrassée de toute métaphysique, brutale et sans équivoque. Les fossoyeurs savent pour qui ils creusent des tombes » (p. 75).

²⁹. *ORC*, t. 33, p. 268. Sur cette divergence capitale entre Anthoine et Fougère concernant l'usage de l'intertextualité, il y aurait lieu de revenir. Je ne fais ici que la signaler.

sortes de machines, je n'en aurais que faire ; mais la nature donnerait naissance d'elle-même de tout à foison, d'abondance pour nourrir mon peuple innocent...³⁰.

Par ailleurs, le discours de Caliban (« *This isle is full of noises...* » Acte III, scène 2) fait entendre la parole du Tiers Monde en plein milieu des années 60 où ce terme n'était pas encore à la mode. Et ce discours de l'opprimé est à mettre en parallèle avec l'évocation des massacres des communistes indonésiens dans ce même chapitre où se situe la citation en question : ainsi la connotation merveilleuse de l'île shakespeareienne (les mille bruits "twangling" dans l'air pur comme ceux des "gamelans" de Java) se double de la connotation pathétique des tragédies contemporaines³¹ (les mille bruits de la violence de 1965 dans les campagnes d'Indonésie).

Enfin le recours au *Roi Lear* dans *Théâtre/Roman* permet, par la magnifique métaphore polysémique des yeux crevés, de dire la souffrance de 1968 : la blessure infligée à Aragon par la jeunesse révoltée du beau mois de mai. Comme le jeune narrateur de la nouvelle « Shakespeare en meublé », l'acteur Romain Raphaël, malgré son âge, prend le parti du clan des jeunes contre le vieux Lear : « *Il m'arrivait d'être contre le vieux Roi Lear et pour Cornouailles et Régane, parce qu'ils étaient après tout la jeunesse* »³². La métaphore des yeux crevés est l'image organisatrice de tout ce chapitre intitulé justement « Les yeux » qui raconte les événements de 68. Comme métaphore polysémique, elle dit à la fois le réel et le mythe, le personnel et l'historique, l'avouable et l'inavoué.

Ainsi elle exprime d'abord la réalité de la violence policière lors de ces nuits du Quartier Latin où les grenades lacrymogènes ont blessé les yeux de toute une jeunesse :

³⁰. ORC, t. 37, p. 250.

³¹. Il faut souligner là aussi à propos de *La Tempête* la parenté du regard d'Aragon sur Shakespeare et de celui de Jan Kott qui voit dans cette dernière pièce l'expression d'un doute sur les espoirs humanistes de la Renaissance. Et pour confirmer cette analyse d'un Shakespeare en homme de la Renaissance finissante et qui en exprime la tragédie, il cite ce vers d'*Antoine et Cléopâtre* (Acte V, scène 2) qu'on pourrait croire extrait d'un poème d'Aragon : « *Mon désespoir enfante une vie meilleure* ».

³². ORC, t. 42, p. 367.

Mon Dieu, j'avais vingt ans au moins de plus qu'eux, et c'étaient pourtant mes yeux qu'on crevait, dans mes yeux cette obscurité peut-être définitive. Je ne savais pas pourquoi cette horreur, et d'où me venait ressentir ici le mal de ces enfants.

Cette image dit aussi les yeux aveugles des médias domestiqués dès la fin du mois de mai par le pouvoir gaulliste. Elle dit encore l'essence même de l'acteur comme figure de l'homme aux yeux crevés, éternel Œdipe condamné à « voir par les yeux d'autrui ». Et de ce point de vue l'acteur apparaît comme le double métaphorique du romancier.

Mais cette image shakespearienne des yeux crevés de Gloucester (« *Out, vile jelly!* ») permet surtout de dire la souffrance d'Aragon rejeté par les jeunes « gauchistes » (ainsi les nommait son parti...) à qui il a donné la parole dans *Les Lettres françaises* et dont il a osé affronter les huées sur le boulevard Saint-Michel. Ce « langage de cruauté » des « jeunes diables », l'acteur Romain Raphaël l'a éprouvé comme son auteur, et comme lui rejeté par la jeunesse (« *Pas de récupération!* »), il médite sur le sens de cette condamnation de l'idéologie communiste qui avait structuré sa vie et dont il éprouve, avec un sens aigu de l'anticipation, la finitude et la mort :

Je voyais détruit le puzzle patiemment ajusté de ma vie, il m'arrivait de penser, qu'importe ! C'est peut-être le prix de l'avenir, non ? [...] L'étrange était de se sentir soumis à ce jugement dernier, de le considérer comme le fait d'une justice acceptée, de n'en éprouver aucune indignation, d'accepter la sentence on ne sait où et par qui prononcée, cette dégénérescence collective, cette disqualification de tout ce qui avait été notre vie, ma vie, sa dignité, sa raison d'être [...] J'acceptais qu'on me creve les yeux³³ avec une sorte de frémissement sacré, j'acceptais la reconnaissance de tous les crimes que j'avais sans doute incarnés, représentés. J'en convenais, ma vie était finie, il me fallait payer du prix de son effacement le surgir des autres, l'instauration d'un désordre nouveau. Au besoin de mes yeux crevés. Out, out, vile jelly ! [...] Moi je joue perdant. Je joue toujours perdant. Avec les femmes, avec la jeunesse, avec le public, avec moi-même. J'ai le mépris de

³³. Contrairement aux dirigeants communistes tchèques dans le roman de Milan Kundera *L'Insoutenable légèreté de l'être* (Gallimard, 1984). Le héros de ce roman lors du printemps de Prague en 1968 publie un article où il développe la métaphore d'Œdipe à l'intention des communistes (« *Si vous aviez des yeux, vous devriez les crever et partir de Thèbes* », p. 223) et cet article lui vaut de perdre sa place de chirurgien après la normalisation. On voit là encore comment circulent les métaphores.

ceux à chaque fois qui prétendent avoir prévu l'imprévisible. L'histoire n'est pas un tiercé. Je n'ai d'estime que de ceux qui savent perdre³⁴.

Quand à l'humiliation communiste de Charléty en mai 68 succède la honte des chars soviétiques à Prague en août, l'effondrement de l'idéal devient apocalyptique et ne peut s'exprimer qu'à travers une image à sa démesure : celle que fournit *Le Roi Lear* de Shakespeare. Et on ne peut qu'être frappé, à lire la méditation intérieure de l'acteur, de la profondeur de l'aveu indirect qui s'opère ici. Au moment où les communistes commencent à se battre pour le Programme commun de la gauche dont ils ont cruellement senti l'absence en mai 68, au moment où toute une partie de la jeunesse et des intellectuels dans les années 70, une fois passés les excès gauchistes du mois de mai, se lancent avec enthousiasme dans cette aventure-là, Aragon sait déjà, quand il écrit *Théâtre / Roman* en 1974, que cette bataille-là est perdue et que tout est pourri au royaume de la révolution dont la fin est annoncée dans ce texte prémonitoire³⁵.

POURQUOI SHAKESPEARE ?

On peut maintenant se demander pour terminer ce qui fait que Shakespeare vient si souvent hanter le dernier Aragon.

D'abord pour l'écrivain au cœur de la vieillesse, l'illustre ancêtre apparaît à la fois comme un exemple et comme un objet d'identification. Comme Cervantes pour le Pierre Ménard de Borges et pour Borges lui-même, comme Shakespeare pour Joyce dans la causerie de la bibliothèque au début d'*Ulysse*, le grand dramaturge anglais fait figure de modèle canonique pour aborder le seul problème qui vaille pour Borges, pour Joyce, pour Aragon : celui de l'œuvre-vie, celui de l'auteur et de l'effacement des limites pour un écrivain entre la vie rêvée et la vie vécue. Dans ce temps où Aragon, proche de la mort et proche de ce moment où ne demeurera plus que l'éternité des livres, les œuvres des uns et des autres se rapprochent pour constituer ce grand tout de la littérature auquel aspire l'écrivain³⁶.

³⁴. *ORC*, t. 42, p. 368.

³⁵. Et ce n'est pas une des moindres raisons du trouble qui, à la lecture de ce texte-là, saisit le lecteur de la génération de 68 qui croyait encore à la révolution...

³⁶. Rappelons cette réflexion de Stephen Dedalus dans la conversation sur Shakespeare, qui semble très proche des préoccupations du dernier Aragon :

Ensuite le choix de Shakespeare comme intertexte privilégié de la dernière période s'explique par le caractère productif, générateur, du texte théâtral et par le caractère intégrateur de la métaphore du théâtre. Le texte de théâtre, parce qu'il passe par le souffle et le corps des comédiens, permet de saisir au plus près le fabuleux mystère de l'incarnation de l'auteur dans ses personnages qui est la seule question qui préoccupe encore le vieil Aragon. Ainsi, commentant les dessins de Picasso, Aragon ne peut que voir Shakespeare lui-même dans la silhouette d'Hamlet, comme déjà l'avait fait le Stephen Dedalus de Joyce³⁷, et s'exclamer à l'intention du lecteur présomptueux qui veut toujours faire l'économie de l'auteur :

Peut-être sommes-nous tous un peu Bottom, et méritons-nous sa tête d'âne, qui voulons jouer Hamlet en le faisant Hercule, quand ce n'est que M. Shakespeare, de Stratford-on-Avon, avec son crâne chauve, ses yeux à fleur de tête, et la fraise au cou pour marquer l'époque. Croyez-moi, tel qu'il est, Ophélie, dans la chambre ou dans le marais, en perd la tête, et il y a de quoi. Hercule n'a qu'à repasser.

Shakespeare en faisant imaginer à Hamlet le stratagème du spectacle de *La Souricière* qui raconte l'assassinat du prince Gonzague par l'amant de sa femme, pour faire se troubler Claudius l'usurpateur, fait éprouver à son héros l'étonnant pouvoir de vérité du théâtre qu'il a lui-même éprouvé pour son propre compte comme en témoigne la lumineuse analyse joycienne. Aragon à son tour, en recourant au discours second de la référence et de la citation, découvre le prestigieux pouvoir de vérité de l'intertexte. Quand il faut vaincre les blessures de l'oubli ou de la honte, comme lorsqu'il faut vaincre le mal, les artistes éprouvent jusque dans leur corps qu'il n'y a pas d'autre ressource que la parole indirecte – ce

« l'artiste tisse et détisse son image. Et comme la tâche de mon sein droit est encore où elle était quand je suis né bien que tout mon corps se soit tissé et retissé plusieurs fois d'une étoffe nouvelle, ainsi à travers le spectre du père sans repos l'image du fils sans existence regarde. Dans l'intense instant de la création, quand l'esprit, dit Shelley, est une braise près de s'éteindre, ce que j'étais est ce que je suis et ce qu'en puissance il peut m'advenir d'être. Ainsi dans l'avenir frère du passé, peut-être me verrai-je tel que je suis actuellement, assis là, mais par réflexion de ce qu'alors je serai. » (Ulysse, Livre de poche, p. 187).

³⁷. Citons encore ceci sur quoi se clôt la conversation dans la bibliothèque : « *Nous marchons à travers nous-mêmes, rencontrant des voleurs, des spectres, des géants, des vieillards, des jeunes gens, des épouses, des veuves et de vilains-beaux-frères. Mais toujours nous rencontrant nous-mêmes* » (Ulysse, Livre de poche, p. 204).

dont témoigne aussi la cure psychanalytique, sans qu'il faille pour cela simplement ramener l'écriture à une psychanalyse.

Enfin si l'intertexte shakespearien s'impose avec une telle acuité au dernier Aragon, c'est à cause de la nature profondément métatextuelle de cet intertexte-là, comme le confirme l'exergue du *Shakespeare* d'Aragon et Picasso, « Shakespeare, Hamlet et nous », qu'on ne sait si attribuer à l'éditeur ou à Aragon, et qui explique que cette publication

a pour but de mettre en lumière une certaine unité de préoccupation entre Pablo Picasso et Aragon en ce que nous pourrions appeler un "modernisme sans rivage".

Le théâtre de Shakespeare, qui a su lui aussi intégrer merveilleusement la dimension métatextuelle de l'écriture dans les scènes de théâtre dans le théâtre qui ouvrent le sens du *Songe d'une nuit d'été* et de *Hamlet*, représente pour Aragon un modèle et une garantie de réalisme. C'est ainsi que grâce à Shakespeare, Aragon peut définir sa conception élargie du réalisme³⁸ qu'il élabore tout au long de la dernière période depuis la réécriture des *Communistes* jusqu'à *Théâtre/Roman*, qu'on a l'habitude un peu facile de qualifier de « réalisme sans rivages » selon la formule de Roger Garaudy, et que je qualifierais pour ma part de réalisme intertextuel. Et il n'est pas incongru de voir Aragon définir ce « réalisme de l'avenir » dans *Les Lettres françaises* n° 1083, en donnant comme exemple l'œuvre de Shakespeare avec ses sorcières et ses spectres. Si « l'apparition des fantômes » peut-être considérée sans rire par Aragon comme une des marques du réalisme, c'est peut-être qu'il faut donner un sens élargi à ce surgissement de l'invisible dont le théâtre nous donne une idée³⁹ : les fantômes qui hantent les artistes ce sont les figures tutélaires de leurs prédécesseurs, leurs pères en littérature avec le spectre de leurs livres ; les fantômes sont des êtres de papier qui hantent la mémoire des bibliothèques, ces figures blanches de tous les auteurs et personnages de théâtre dont Daniel Mesguich, dans sa mise en scène brillante de *Roméo et Juliette* en 1985, avait fait hanter le plateau. On ne s'étonnera pas alors qu'on puisse considérer l'intertexte lui-même

³⁸. Pour Jan Kott aussi, qui présenta en 1956 devant le Conseil des Arts et de la Culture un rapport cinglant contre les théories du réalisme socialiste, Shakespeare « notre contemporain » constitue un modèle de vrai réalisme.

³⁹. Voir les analyses de Peter Brook dans *L'Espace vide* (Seuil, 1986).

comme ce surgissement des fantômes qui donne au réalisme sa profondeur textuelle⁴⁰.

⁴⁰. On pourrait une dernière fois prendre ici Joyce pour caution, ce qui inviterait peut-être à penser que derrière le rapport d'Aragon à Shakespeare il y a l'intertexte caché d'*Ulysse*... Toujours dans cette fameuse conversation sur *Hamlet* dans la bibliothèque, Stephen Dedalus répond au cliché formulé par son rival, John Eglinton (« *Il veut qu'Hamlet soit une histoire de revenants* ») ainsi : « *Qu'est-ce qu'un spectre ? Un être que condamnent à l'implacabilité la mort, l'absence ou le changement de mœurs* ». C'est évidemment la troisième solution ajoutée aux idées reçues qui est à méditer.

TABLE DES MATIÈRES

MACANULTY Andrew : Avant-propos	7
BARBARANT Olivier : Quelques repères dans le romancero espagnol d'Aragon	9
BENNETT John : Aragon et l'Angleterre pendant la deuxième guerre mondiale	25
DELRANC-GAUDRIC Marianne : La culture russe dans les premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français	53
INADA Sankichi : De l'influence des œuvres d'Aragon sur la culture du Japon d'après-guerre	77
KELLY Michael : Aragon et l'humanisme dans les années quarante	87
KIDD William & BLYTH Alistair : Aragon, Léo Ferré et <i>l’Affiche rouge</i>	99
MARTINE Noël : Esquisse d'une théorie de la traduction et de ses fonctions dans la poétique d'Aragon	115
ROBEL Léon : La langue, la littérature et la culture russes dans l'œuvre d'Aragon	141
SOLÀ I SOLE Pere : La présence de l'Espagne dans l'œuvre d'Aragon	171
STEEL James : Ondes hertziennes	183

VASSEVIERE Maryse : Aragon / Shakespeare ou <i>l'apparition des fantômes</i>	199
--	-----