



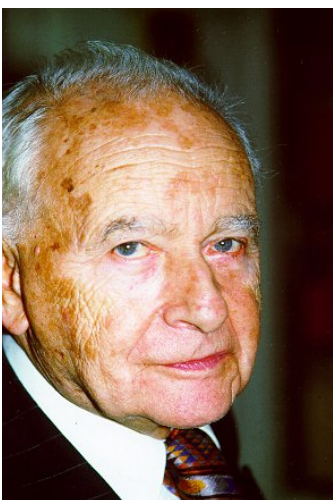
www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Louis ARAGON

(France)

(1897-1982)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres (poèmes et romans)
qui sont résumées et commentées.**

Bonne lecture !

Il est né à Paris, le 3 octobre 1897. Il était un enfant naturel. Sa mère, Marguerite Toucas, avait vingt-quatre ans ; son père, Louis Andrieux, en avait cinquante-sept, était marié et poursuivait une carrière de préfet de police et de député. Aussi ne reconnut-il pas l'enfant, mais devint son tuteur et lui choisit son prénom, Louis, le même que le sien, et son nom, Aragon, en souvenir de l'Espagne où il avait été ambassadeur. Toute son enfance, le petit Louis crut que sa mère était sa sœur aînée et que sa grand-mère était sa mère !

Il fut donc élevé dans ce trucage familial, dans une atmosphère de mensonges et d'hypocrisie qui n'explique que partiellement ses nombreuses facettes et les contradictions d'une œuvre, qui allait s'écrire sur soixante ans. Dans les années 30, dans son roman *"Les voyageurs de l'impériale"*, il donna un éclairage sur son grand-père, qui aurait dû être son père adoptif dans le roman familial qu'on lui avait fabriqué. Et ce ne fut que très tardivement, à la fin des années soixante, qu'il évoqua publiquement, notamment dans *"Je n'ai jamais appris à écrire"*, sa filiation paternelle.

Il fut élevé aussi dans la gêne financière d'une bourgeoisie déclassée. Mais, pendant l'enfance, il a *«tout lu»*, et déjà beaucoup écrit, en dictant d'abord à ses tantes, d'où peut-être son style vocal, le *«piétinement de la syntaxe»* selon la cadence du souffle.

Ayant obtenu en 1914 le premier baccalauréat et le second en 1915, il commença des études de médecine.

En 1917, il fit la connaissance d'André Breton. Leur commune admiration pour Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Jarry et Lautréamont les lia d'amitié.

Mobilisé cette année-là, ce fut avant de partir au front comme médecin auxiliaire qu'il se vit *«infliger la vérité»* sur son roman familial, qu'il apprit la série de mensonges dans lesquels il avait vécu toute son enfance.

Sur le front, il eut une conduite héroïque qui lui valut la croix de guerre. Il participa à l'occupation de l'Alsace puis de la Sarre par les troupes françaises.

Après la guerre, il retrouva en 1919 André Breton en compagnie de Philippe Soupault. Ils fondèrent tous trois la revue au titre antiphastique de "Littérature". Tristan Tzara étant arrivé à Paris en 1920, ils adhérèrent au mouvement Dada.

Confirmant sa vocation d'écrivain, il publia :

"Feu de joie"

(1920)

Recueil de poèmes

On y trouve ces thèmes : jeunesse, découverte, inquiétude, nostalgie, peur du visage qu'on offre au tout venant du monde ou de l'amour (*«Sur le bitume flambant de Mars, ô perce-neige ! tout le monde a compris mon cœur. / J'ai eu honte, j'ai eu honte. oh !»*), révolte et défi (*«Casser cet univers sur le genou ployé / Bois sec dont on ferait des flammes singulières.»*)

Pour le jeune poète, les mots étaient neufs et il en joua, se livra au plaisir d'associer, de majusculer, d'assonancer, de supprimer la ponctuation (blancs et majuscules y suppléant habilement), d'user d'ellipses, d'exclamations, qui ont la fraîcheur des choses nées du matin, de cultiver la trouvaille verbale, les heurts cocasses de syllabes en calembours (*«L'enfant fantôme fend de l'homme / Entre les piliers de pierre : / 2piR son tour de tête.»* - *«Le groom nègre sourit tout bas / Pour ne pas salir ses dents blanches»*), d'imprimer des rythmes très savants en cassant ou respectant de jolis alexandrins, tour à tour insolents ou séduisants comme le livre entier : *«Ma jeunesse Apéro qu'à peine ont aperçue / Les glaces d'un café lasses de tant de mouches / Jeunesse et je n'ai pas baisé toutes les bouches / Le premier arrivé au fond du corridor / 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Mort / Une ombre au milieu du soleil dort c'est l'oeil.»*

Commentaire

Aragon joignait et brisait les influences (Rimbaud, Reverdy, Apollinaire, mais aussi les libertins du XVII^e siècle) pour alléger d'une ellipse les aveux biographiques. Réécriture, masque et mélodie : malgré les métamorphoses, les données essentielles de l'oeuvre furent inscrites dans ce commencement.

“Anicet ou Le panorama” (1920)

Roman

L'oeuvre s'ouvre sur le laconique portrait du héros : «*Anicet n'avait retenu de ses études secondaires que la règle des trois unités, la relativité du temps et de l'espace ; là se bornaient ses connaissances de l'art et de la vie. Il s'y tenait dur comme fer et y conformait sa conduite.*» Quelques lignes plus loin, le voici qui a déjà rompu avec sa famille, et qui se met à errer dans le monde, à la recherche, sans doute, de quelque rencontre de «*l'Absolu*». En fait, il rencontre d'abord un certain Arthur, qui fut poète de son vivant et s'en alla au Harrar, mais c'est seulement pour constater qu'ils ont fort peu de chose en commun. Mais, dans la même auberge, Anicet, par un enchaînement de circonstances remarquablement fortuites, rencontre une certaine Mirabelle, autour de laquelle s'est formée une société secrète de sept membres qui veulent conquérir ses faveurs au prix de l'accomplissement de toutes les fantaisies ou exploits susceptibles de lui plaire. Et Anicet de s'enrôler dans la bande. Il vole les tableaux les plus célèbres des musées de Paris pour les faire brûler un soir à l'Arc de Triomphe, à seule fin, pour lui aussi, de conquérir Mirabelle. Néanmoins, un beau jour, elle se marie avec un riche banquier, Pedro Gonzalès, à la grande fureur des sept. L'un d'entre eux, Omme, prépare son enlèvement et l'assassinat du banquier, mais Anicet, qui se trouve là par hasard, le tue. Puis il tombe entre les mains des complices d'Omme, qui l'obligent à participer à un autre vol de tableaux. Par hasard encore, Anicet, en train d'opérer, découvre qu'il est chez l'un des sept, le peintre Bleu, qu'accompagne un autre membre de la société secrète, le marquis della Robbia. Ce dernier, qui dirige en fait un véritable gang, s'avise qu'Anicet en sait maintenant trop long sur lui ; pour s'en débarrasser, le marquis le pousse à tuer Gonzalès (il l'y décide d'ailleurs sans peine) et il prévient le détective Nick Carter, qui, depuis le vol des tableaux du Louvre, surveille Anicet. Mais, si le banquier meurt effectivement, et avec le revolver emprunté à Anicet venu dans son cabinet pour le tuer, c'est lui-même qui se tue, car il vient d'apprendre qu'il est ruiné. Or, la scène s'étant passée sans témoin, la police n'en arrête pas moins Anicet, qui est jugé et condamné. On retrouve, au dernier chapitre, un des rescapés de la bande au café du Commerce de Commercys, ou on le présente, entre autres, à un vieillard : «*Monsieur Isidore Ducasse, ancien receveur de l'enregistrement, un bien digne homme.*»

Commentaire

Le roman-poème met en jeu des personnes réelles, comme Picasso, Breton, Chaplin. On y reconnaît bien des réminiscences littéraires : ‘*L'histoire des Treize*’ de Balzac, ‘*Le rouge et le noir*’ de Stendhal, Rimbaud, Lautréamont, etc.. Les allusions transparentes aux événements contemporains ne manquent pas non plus : le vol de “La Joconde” et la bande à Bonnot sont assez clairement évoqués. Mais, si l'on veut traiter “*Anicet*” comme un de ces livres dont les érudits se plaisent à cataloguer les sources, alors il faut surtout chercher du côté du cinéma muet. Et ce n'est pas essentiellement à cause de l'évocation d'une ou deux séquences, avec actualités longuement racontées, que l'influence du cinéma apparaît capitale ici, mais bien dans le rythme saccadé du récit, dans la succession brusque d'aventures et d'épisodes déconcertants, dans le renouvellement incessant des surprises, voire des gags. En vérité, et du même coup, s'affirme la volonté de ne rien concéder à la sentimentalité littéraire, de briser net avec tout ce qui pourrait être occasion de s'enliser dans une certaine rêverie ou laisser-aller poétique, de ne préserver que «*quelques sentiments hautains*» comme le disait André

Breton en ces années-là. Or ce livre où il se passe toujours quelque chose, mais rarement ce que le lecteur attendait, où les situations initiales d'un roman traditionnel sont, non pas une fois, mais plusieurs fois établies, pour ensuite tourner court le plus souvent, échappe encore au roman de convention par un autre aspect, peut-être le plus important pour le lecteur d'aujourd'hui parce qu'il est, au moins autant monologue d'Anicet ou dialogue d'Anicet et ses amis, récit. Derrière l'enfilade des événements se fait entendre par fragments le chant propre à Aragon. On trouve déjà l'annonce du *"Paysan de Paris"* dans les pages qui décrivent le passage des Cosmoramas. C'est aussi l'exaltation de l'amour et déjà la quête d'une sorte d'absolu terrestre. Sur l'amour, il n'est que d'écouter le peintre Bleu : *«L'art n'est qu'une forme de l'amour... Je n'ai jamais peint que pour séduire.»* Ou encore cet inconnu qui dit près d'Anicet : *«L'amour est ta dernière chance. Il n'y a vraiment rien d'autre sur la terre pour t'y retenir.»* Mais il faut aussi écouter Anicet : *«Mais je ne peux pas me passer du scandale ; si j'étends les bras, si j'éternue, si je pense.»* En prison, avec son désespoir tranquille et ironique, dédaigneux de tout ce qui ne serait pas son *«Absolu»*, il déclare : *«De quelque côté qu'il se tourne, il n'y a que des murs. Image de la vie. Anicet ne se sentait pas gêné de sa nouvelle condition.»*

Ce livre, qui est de ceux dont on ne saurait se permettre de sauter un mot ou une virgule, fut le premier chef-d'œuvre du poète, alors âgé de vingt-trois ans, et qui manifesta en son temps que la nouvelle école, alors dadaïste, ne se laissait pas réduire à quelques éclats de scandale, mais pouvait s'accomplir en des œuvres.

Il parut en 1920 dans *"La nouvelle revue française"* et en volume l'année suivante.

Bien qu'Aragon ait révélé plus tard que son intention première avait été de mettre en sous-titre : *«roman»*, et qu'il l'ait republié dans la série des *"Oeuvres romanesques croisées d'Aragon et Elsa Triolet"*, il reste qu'à sa publication *"Anicet"* ne fut pas lu et salué comme un roman. mais comme une manifestation, sous la forme d'un récit plus ou moins lâche, de l'avant-garde littéraire.

L'assassinat d'Omme fut, quarante-cinq ans plus tard, recopié par Aragon dans *"La mise à mort"*.

En 1921, le procès Barrès sépara définitivement Tzara du groupe de Breton, Éluard, Soupault, Aragon... qui fondèrent le mouvement surréaliste. Il fut alors de toutes les expériences, recherches, défis et scandales.

Ses poèmes de cette époque contribuèrent à faire sauter les carcans des formes poétiques traditionnelles, mais se distinguèrent cependant de ceux des autres surréalistes par leur élégance, souvent proche de la préciosité, et par leur lyrisme. Et, déjà, n'étant plus totalement fidèle aux dogmes du surréalisme, s'étant vite senti à l'étroit dans cette église dont Breton s'était fait le pape, manifestant la diversité de son talent, écrivant *«pour se contredire»*, il travailla toujours, position paradoxale, à déborder un mouvement dont il était pourtant l'un des chefs de file. C'est ainsi qu'alors que le *"Manifeste du surréalisme"* (1924) allait condamner le roman, il entendit ne pas y renoncer complètement et publia :

"Les aventures de Télémaque"

(1922)

Roman

Aragon reprend la trame du roman pédagogique de Fénelon :

Accompagné du sage Mentor, Télémaque est à la recherche de son père, Ulysse. Nous le voyons en Sicile où il échappe à la mort, en Égypte où il étudie la sage administration de Sésostris, à Tyr où il admire la prospérité d'un peuple de commerçants. Il échappe par miracle à la tyrannie du cruel Pygmalion. Après avoir résisté, grâce aux conseils de Mentor, aux dangereuses voluptés de Chypre, l'île de Vénus, il reprend la mer et aperçoit le magnifique spectacle du char d'Amphitrite. En Grèce, il se distingue si bien aux concours athlétiques et aux *«concours de sagesse»* que les Crétois veulent le prendre pour roi. Mais, toujours désireux de retrouver son père, il s'embarque. La tempête le jette sur l'île de Calypso. Il fait à la déesse, laissée inconsolable par le départ d'Ulysse, le récit de ses

aventures. Émerveillée par ce récit, elle s'éprend de lui, aimant en fait en lui le souvenir d'Ulysse tandis que le jeune homme, victime de Vénus, aime l'amour dans la jeune nymphe Eucharis, est pris d'une violente passion pour elle. Pour l'arracher à cette dangereuse ardeur, Mentor n'a que la ressource de le précipiter à la mer, et tous deux gagnent à la nage un vaisseau phénicien. Télémaque y entend vanter le bonheur des habitants de la Bétique. Neptune les pousse alors dans le port de Salente, en Hespérie ; ils y sont recueillis par Idoménée, roi chassé de Crète pour son despotisme. Télémaque fait alors son apprentissage de chef militaire, se distingue par ses exploits et même force la victoire, apprenant cependant à dominer ses impulsions violentes, à se montrer chevaleresque, à n'offrir que des conditions de paix équitable.

Mais le tenant du dadaïsme qu'était Aragon s'amusa à mettre en doute un déroulement aussi bien organisé, affirmant : *«Le bon sens, la logique, Mesdames et Messieurs, quel coupe-gorge ! On est volé comme dans un bois.»* D'ailleurs, tous les mots sont peu sûrs, et absents sous la main quand on veut s'y affermir. C'est pourquoi, à défaut de pouvoir compter sur le sens particulier des mots, il prit une histoire bien connue, pour, sur ce fond commun, développer à son tour, se permettre des fantaisies. Mentor presque tricentenaire se fait un peu de jeunesse en chevauchant gaillardement sous la ramée l'offerte Calypso. Quand Neptune paraît, le fond de la mer dépose ses présents, l'envers aussi de la réalité : les messages d'un homme égaré hors du temps, le rapport sur *«"Les Essais" pour entrer en relation avec Mars»*, une lettre où les mots se succèdent sans signification et sans syntaxe. L'amour de Télémaque pour Eucharis lui fait murmurer ce nom des centaines de fois (ce qui constitue le livre V de ces "Aventures") ; lui fait lui déclarer : *«Eucharis, je fais la planche dans le temps... Projectile du prodige, je pars poignard et j'arrive baiser.»* Il incorpora des manifestes dada. Surtout, il clôt le roman avec désinvolture : comme Mentor philosophe à son aise et rumine des mots, Télémaque, pour lui montrer quelque chose de plus définitif, se jette du haut d'un rocher, et se brise le corps tandis qu'au même instant une énorme pierre roule sur Mentor et l'écrase.

Commentaire

Ce pastiche du roman didactique de Fénelon, la plus importante sans doute des oeuvres présurréalistes d'Aragon, débute comme un conte au style merveilleusement limpide, classique et personnel. Puis le récit et le langage y sont sourdement minés par une sorte de collage littéraire : collage de procédés modernes sur un mythe ancien, collage d'inventions verbales sur une façon d'écrire qui n'étonnait d'abord que par sa beauté impeccable. Mais la leçon est peut-être celle-ci : *«Chaque emploi d'un vocable étend la part d'arbitraire qui présida à son choix. Nous avons du monde une représentation verbale, petite abstraction pour les jours de pluie.»*

Le livre fut sévèrement critiqué par Jacques Rivière. Aragon, furieux, lui répondit dans la "N.R.F." : *«Raté vous-même, vous devez à une santé de petite fille de ne pouvoir aller dans les cafés, qui sont au moins des lieux ouverts, où les Jacques Rivière seront toujours déplacés comme les chouettes le jour. Il est temps de faire bon marché de votre idéal de pion.»*

En janvier 1922, Aragon abandonna ses études de médecine, ce qui provoqua une tempête familiale. Pour assurer sa subsistance, il profita d'une solution provisoire que lui offrit Breton : il vint le rejoindre au service du riche couturier Jacques Doucet qui faisait le mécène auprès des jeunes modernes. Breton s'occupait des achats artistiques pour la collection de Doucet, et Aragon mettait à profit sa jeune et déjà immense science bibliographique pour les achats de livres. Après une courte expérience auprès de Jacques Hébertot, le directeur du Théâtre des Champs-Élysées qui l'engagea comme secrétaire avant de lui confier la direction du "Paris-Journal" qu'il voulut relancer, ce fut encore Jacques Doucet qui lui permit d'assurer l'intendance en échange de manuscrits, puis d'une singulière confession amoureuse où il entra une part de touchant et malsain voyeurisme de la part du vieil homme qui vivait l'avant-garde par procuration. Aragon fut encore plus d'une fois tiré d'embarras par les mensualités ou les versements ponctuels de Gallimard. Totalement pris dans le jeu, il vivait mal matériellement.

Il publia :

‘Le libertinage’
(1924)

Recueil de textes

“Préface”

Elle est disproportionnée par rapport à ce qui suit, et même souvent sans lien direct avec le reste de l'oeuvre. Ce n'en est pas moins un document important. tant pour la connaissance de l'auteur à cette date-là (il allait bientôt amorcer une évolution décisive) que pour celle du climat intellectuel du surréalisme, dont il était en 1924 le représentant le plus conscient avec André Breton. Certes, et précisément parce qu'il s'agit de ce climat surréaliste, alors dans toute la force de la jeunesse, il faut ici faire la part d'un style et d'idées volontairement provocatrices (*‘À bas le clair génie français’, ‘Le scandale pour le scandale’, ‘Dans les écoles de l'État comme dans celles de diverses sectes... on enseigne le respect et le culte de tout ce qui s'est fabriqué de plus bas et de plus inhumain : Homère. Virgile, Montaigne, Corneille. etc..’*); mais, quand il écrit : *«Je ne pense à rien. si ce n'est à l'amour... Il n'y a pour moi pas une idée que l'amour n'éclipse. Tout ce qui s'oppose à l'amour sera anéanti s'il ne tient qu'à moi. C'est ce que j'exprime grossièrement quand je me prétends anarchiste. C'est ce qui me portera aux pires exaltations, chaque fois que je sentirai l'idée de liberté un seul instant en jeu»*, il faut admettre que cette profession de foi n'est pas, de sa part, un simple jeu. Non seulement par rapport aux textes divers qui suivent, mais par rapport à sa propre démarche dans son oeuvre littéraire ultérieure, où *«l'obsession de l'amour»* ici magnifiée, si elle a pris un sens nouveau dans un tout autre climat, n'en est pas moins restée une ligne de force essentielle de sa création.

‘L'armoire à glace un beau soir’

Pièce de théâtre

Jules et Lénore font l'amour sur scène (ou peu s'en faut).

Commentaire

Cette courte pièce est remarquable pour son atmosphère poétique. Elle atteint la perfection d'une certaine forme de langage. Malheureusement, elle n'est jamais représentée.

‘Au pied du mur’

Pièce de théâtre

‘Lorsque tout est fini’

Monologue

Il exalte l'anarchisme, et y paraît un certain B., autrement dit le Bonnot de la bande à Bonnot de 1912.

‘Les paramètres’

Nouvelle

Commentaire

Le texte est volontairement sec sinon sarcastique.

‘La femme française

Nouvelle

Une femme mariée s'adresse par lettres à Jean, son amant. Elle lui raconte dans le détail les trémulations de sa sensibilité comme les émois sensuels qui la traversent. Se dessine alors la géographie intime d'une femme dont la grande liberté et le goût de vivre s'offrent comme un espace à partager avec cet homme qu'elle aime. Elle lui fait part de ce qui secrètement se loge en elle, l'invitant à regarder là où elle regarde, précisément parce qu'elle en est éprise. Pour elle, la séparation est joyeuse parce qu'elle n'est pas minée par le doute. L'attente n'a rien de dépressif ni de désespéré. Elle la comble aussi bien que la promesse de l'union. L'absence déclenche l'imaginaire, l'alimente et l'entretient, elle ne menace ni n'abîme le lien entre les deux personnages. Ce sont des moments pleins, débordant de la présence de l'être aimé. Portée par la certitude d'aimer et d'être aimée, elle en fait une fête païenne de tous les instants. Elle invite son amant à faire de même, à laisser pulluler en lui le moindre soulèvement, jusqu'à l'encourager à vivre des aventures avec d'autres femmes. L'amour concret est alors d'une ambiguïté à la fois suggestive et féconde. «*La femme française*» goûte au plaisir sexuel dans les bras d'hommes de passage mais c'est une satisfaction qui n'a que le goût de la chair. Aucune transcendance sentimentale n'y préside. Jean reste le centre de ses pensées, et si son corps exulte c'est parce que sa tête est ailleurs.

Mais on devine progressivement, à la façon qu'elle a de lui répondre, que l'amant est pris dans le jeu contradictoire de la saisie et de l'insaisissable qui rend inquiétante la dualité de cette femme qu'il aime. La crise longtemps souterraine et silencieuse tourne au cauchemar. Les confessions de la femme à son amant distillent le venin de la jalousie rétrospective, prospective et actuelle. C'est de cet empoisonnement-là que l'amant se meurt, «*suicidé par son idéal*». Il désirait la métamorphose de son être en s'attachant cette femme, mais il n'y parvient pas. Il est alors destiné au mépris de lui-même jusqu'à la fin. C'est ainsi qu'il faut comprendre les derniers mots qui tombent comme un couperet.

Commentaire

Louis Aragon avait vingt-sept ans quand il écrivit la nouvelle qui frappe à la fois par sa maturité et l'aisance avec laquelle il suivit le cheminement intérieur d'une femme, là où les secrets sont à la fois les mieux gardés et les mieux dévoilés, pénétra ses désirs. À l'acmé de la nouvelle, il se révéla un écrivain du corps, de l'intensité charnelle, comme rarement. La méprise habituelle est de voir dans le personnage une riche désœuvrée au mieux, une libertine au pire. Si «*la femme française*» laisse libre cours à sa fantaisie de ton, à sa liberté d'esprit c'est d'abord parce qu'elle est amoureuse et ensuite, parce qu'elle n' imagine pas mourir sans avoir vécu tant est solide son appétit de vivre. Aucune porte ne doit lui rester fermée, l'insolite qu'elle appelle de ses vœux ne suscitant chez elle qu'étonnement émerveillé et répété. Ce qui compte alors, c'est la manière ; or «*la femme française*» est délicate dans l'aveu et élégante dans le style. Quant à l'amant, il se rapproche de l'égotiste stendhalien qui «prend conscience de ses limites et renonce à les dépasser».

On retrouve dans la nouvelle les fulgurances du verbe d'Aragon, qui montra l'unicité de l'être et sa solitude aussi, la justesse de son regard et la ferveur de sa parole.

La nouvelle fut adaptée au théâtre, en 2006, à Annecy, par Pascale Henry ; et en 2009, à Montréal, par Louise Marleau.

“Madame à sa tour monte”

Poème en prose

“Quelle âme divine”

Nouvelle

Commentaire

Aragon écrit ce bref récit quand il avait six à sept ans.

“La demoiselle aux principes”

Nouvelle

Denis complique l'amour.

Commentaire sur le recueil

Le titre devant s'entendre dans son acception intellectuelle aussi bien que dans son sens érotique, les textes étaient provocateurs sur les plans tant esthétique que politique et érotique. Ils manifestaient une tendance anarchisante, faisaient l'apologie de l'amour (physique, réel), refusaient toute espèce de romantisme, de sentimentalisme superficiel. Pour les personnages, plus ou moins fantaisistes ou fantasques, qui s'ébauchent à travers ces textes, l'amour, c'est faire l'amour.

Mais on aurait de ce livre singulier une idée tout à fait fautive si l'on tenait absolument à l'analyser, à n'y voir que ce qui peut en être analysé, non sans une forte dose d'approximation. En fait, il semble bien que cette liberté qu'exalta déjà la préface doive être d'abord et avant tout la liberté ou la libération du langage. S'il y a, à cet égard, quelque inégalité dans le degré de réussite des différents textes, du point de vue du langage, “*Le libertinage*” contient quelques-unes des pages les plus fascinantes qu'Aragon ait écrites dans la première période de sa vie littéraire.

En 1924, Breton publia son “*Manifeste du surréalisme*”, et, parallèlement, Aragon en donna sa propre théorie dans :

“Une vague de rêves”

(1924)

Dans la première partie, il apparaît que le monde se lézarde, que les patries, les religions. L'honneur s'effritent, poussières dérisoires. Quant aux philosophes, «*leurs esprits sont des monstres hybrides, enfants du singulier amour de l'huître et de la buse*». Le ciel n'est plus qu'une arche, dont quelques hommes ont franchi le seuil. Et voici qu'ils connaissent le secret des Livres «*sous leurs lours d'images*». Ces hommes, partis à l'aventure, rêvent, «*ils parlent, sans conscience, comme des noyés*».

en plein air» ; ils assistent au lever des prodiges. car «*la liberté commence où naît le merveilleux*». Ils deviennent les montures des images et découvrent l'existence d'une matière mentale différente de la pensée, à la fois concrète et dotée d'un pouvoir de concrétion.

La deuxième partie est une longue évocation-invocation où le rêve apparaît comme une «*marée montante à l'écume des fleurs*».

La troisième partie présente les rêveurs : Éluard («*ce sursaut des étoiles*»), Man Ray («*qui a apprivoisé les plus grands yeux du monde*»), Artaud, Breton, Crevel, Desnos, Limbour, etc.. Aragon précise leur but : «*Il s'agit d'aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme.*» Et ce texte, admirable d'avoir su conjuguer l'expérience et les mots qui la disent, se termine par cette injonction : «*Faites entrer l'infini.*»

Commentaire

Alors même que, emporté vers le large, Aragon vivait cette expérience (qui était la naissance du surréalisme), il trouva pour la manifester un style étroitement lié à elle, explicatif sans cesser d'être inspiré, limpide et cependant libéré de la chose littéraire (la littérature, dit-il, ne fut, même chez les meilleurs, qu'une escroquerie exploitant la vision au profit de l'expression). Il se montrait moins confiant en la «voyance», était attentif déjà à la description et au problème de la temporalité (contre le présent pur et le refus du roman de Breton), plaidait pour un «*merveilleux quotidien*» issu du frottement de l'imaginaire au réel.

“Mouvement perpétuel”

(composé de 1920 à 1924, publié en 1926)

Recueil de poèmes

Ils couvrent la période dada jusqu'à l'orée du surréalisme.

On trouve d'abord : «*Je dédie ce livre à la poésie et Merde pour ceux qui le liront*», ce qui n'est pas une simple provocation mais un avertissement, les poèmes qui suivent se proposant de décevoir le désir de poésie alors même qu'ils l'éveillent. Images sottes, vieux clichés, tout l'éculé de l'élégiaque et du sentimental, du pathétique et du populaire, défile et s'exaspère pour les caricaturer, par exemple dans le fameux poème “*Persiennes*” qui ne se compose que de la répétition du titre, ou dans “*Suicide*”, simple énumération des lettres de l'alphabet.

Commentaire

Le poète gaspilla son talent pour mettre à nu les trucs de l'écriture et démontrer le dérisoire de tout l'ancien attirail poétique. Systématiquement, il «sous-écrit» pour souligner que le talent n'est rien s'il ne se réinvente à chaque page, et de cette liquidation poussée à l'extrême naît un étrange appel : celui de lire le poème dans son absence même, de le déchiffrer au-delà de l'apparence, à l'envers du réel. Ainsi, et parce qu'il avait si évidemment le don de la langue, il ne dévasta le poème que pour le faire surgir plus loin, toujours massacré et toujours renaissant.

“Le paysan de Paris”

(1926)

Recueil de textes de 240 pages

«*Le paysan de Paris*» est l'homme qui, se promenant à travers Paris, ouvre à tout de grands yeux, sans cesse redécouvre la ville, la voit d'un regard neuf, façon dont il voit aussi la vie.

Ce livre est né d'un sentiment inédit du paysage parisien. Il fut, selon Aragon, composé de «*simples promenades mêlées de réflexions*» et juxtapose de multiples formes (citations, aphorismes, collages, poèmes, saynètes, souvenirs, aventures ou discussions). Il comprend trois parties : «*Préface à une mythologie moderne*», «*Le Passage de l'Opéra*» et «*Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*» qu'achève le «*Songe du paysan*». La mémoire des lecteurs tend toujours à ne retenir que les pages sur le passage de l'Opéra qui occupent près de la moitié du livre. En fait, cette promenade lyrique, dans un coin de Paris déjà condamné à la démolition quand Aragon écrivait et qui fut démolie au grand regret des surréalistes en particulier et des paysans de Paris en général), ne doit pas être dissociée des autres volets du triptyque. Il est bien clair qu'il ne s'agit pas ici d'un inventaire ou d'un guide des curiosités parisiennes, quel que soit le souci de précision, le souci du détail vrai (et souvent singulier par là même) qui conduisit l'auteur à insérer, selon la technique du collage, des fragments de journaux, des annonces, des réclames et enseignes, des inscriptions, tels quels dans son livre. Il s'agit bien davantage d'une aventure de l'esprit, où s'exalte la puissance de l'imagination. Mais cette exploration des boutiques singulières, ou vues singulièrement (celles des coiffeurs entre autres), du passage de l'Opéra, de ses bordels clandestins, de ses cafés, de ses petits théâtres, des fantômes qui y circulent librement (Naya par exemple), plus loin du XIXe arrondissement. etc.. déboucha non seulement sur la puissance de la poésie, sur celle de l'Amour, mais sur une violente profession de foi athée, sur une violente affirmation de l'unité du réel et de l'imaginaire, des sens et de l'esprit, du merveilleux et de la vie.

Parodiant ou plutôt remaniant les «*Méditations métaphysiques*» de Descartes, Aragon, annonça dans la préface : «*Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles.*» Et un peu plus loin, il posa cette question, décisive : «*Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien?*»

Commentaire

Tout le sens de cette aventure parisienne tient à la volonté de dire, de donner à voir, de sauver «*le sentiment du merveilleux quotidien*», sans quoi l'existence humaine sombrerait dans l'ennui ou plutôt, pour ne pas le confondre avec un certain ennui évoqué dans les pages, dans l'insignifiance. Aragon profita de tous les artifices de l'écriture pour faire surgir le merveilleux du quotidien. Il nous apprit à voir d'un regard neuf les passages, les boutiques des coiffeurs à bustes de cire, les bains, les immeubles les plus ordinaires, les affiches, les extraits de journaux. Il donna l'éveil à «*la lumière moderne de l'insolite*». Il dit, par exemple, son obsession à évoquer la première station-service qui venait de s'ouvrir dans la capitale, en spécifiant avoir alors en tête ce vers d'Apollinaire : «*Crains qu'un jour un train ne t'émeuve plus*». Il voulut créer une impression de rêverie lyrique. Il plaida pour que l'imaginaire se substitue au rationalisme.

Ce livre, considéré comme l'œuvre maîtresse de la période surréaliste d'Aragon, qui fut l'illustration de sa conception du surréalisme, est inclassable en ce sens qu'il ne relève d'aucun genre littéraire. Mais, à sa date, il prit tout naturellement place dans un courant d'œuvres surréalistes qui allait des «*Pas perdus*» de Breton au «*Clavecin de Diderot*» de Crevel, qui étaient de libres méditations où l'auteur semble emporté par sa pensée ou sa rêverie, rencontrant sur son chemin souvenirs personnels, élans lyriques.

Ce livre est de ceux, assez rares, où l'on ne peut absolument pas sauter une phrase ou un mot. Car le langage, dont Aragon disait dans «*Le libertinage*» qu'il n'a pas été donné à l'être humain mais qu'il l'a pris, fait totalement corps avec sa pensée ou avec son aventure intellectuelle et lyrique. Ce qui explique la fascination que ce livre, vite célèbre, n'a cessé d'exercer sur plusieurs générations.

En 1926, Aragon devint l'amant de la riche héritière et poète britannique Nancy Cunard qui, à partir de 1920, s'était installée à Paris, où elle s'impliquait dans les courants du modernisme littéraire, du surréalisme et du dadaïsme, publiait nombre de poèmes. Fut-elle son grand amour? plus qu'Elsa

Triolet, qui disait : «On parle toujours des poèmes que Louis a écrits pour moi. Mais les plus beaux étaient pour Nancy.»

En janvier 1927, avec la plupart des surréalistes (Éluard, Breton et Péret), Aragon adhéra au parti communiste français.

En novembre 1927, en présence de Nancy Cunard, dans la chambre d'un hôtel à Madrid, il détruisit en partie (pour des raisons encore aujourd'hui mystérieuses : cela tenait-il au désaveu du genre du roman par le groupe surréaliste ou au drame amoureux vécu avec la blonde, mince, belle et irrésistible Anglaise?) le manuscrit d'un roman qu'il avait écrit depuis avril 1923 :

‘La défense de l’infini’

Roman

Ce livre, qui est un des sommets trop méconnu du style d'Aragon, fut, d'après ses dires tardifs, conçu comme une oeuvre frénétique et démesurée (plus de mille pages), faisant agir cent personnages différents.

Il en publia des fragments alors que l'oeuvre était en chantier, puis il effectua différentes mises au point en faisant habilement alterner confiance et mutisme. Enfin, le reste fut édité après la mort du romancier par Édouard Ruiz qui effectua un remarquable travail (Gallimard, 1986). On peut ainsi désormais saisir dans les deux cents feuillets préservés sa visée à la fois totalisante et explosive. On constate que, soumis aux éruptions d'une écriture surréaliste revendiquant, non sans quelque feinte, par la rage et le cri une agressive désinvolture, ces débris de narration sont sans cesse d'eux-mêmes débordés, et donc impossibles à résumer.

Revenant sur cette entreprise en 1964, Aragon déclara avoir voulu «*détruire le roman par ses propres moyens*». En effet, si le livre devait, selon lui, s'achever sur «*la vision de la société comme bordel*», il apparaît entièrement placé sous le signe de l'orgie : par la thématique érotique, évidemment, mais, de façon plus essentielle, dans l'écriture, par l'entassement des personnages, l'odyssée panique des descriptions, la débauche désespérée de lyrisme et plus encore la pratique dionysiaque de l'excès comme destruction. Défendant, dans une virtuosité stylistique s'embrasant d'elle-même, une morale de l'ardeur («*Moi, ma vie me brûle*»), il était presque logique que ce roman de l'absolu, ce défi d'écriture, cette permanente provocation des limites, trouvât sa fin dans sa propre mise à feu.

Un des fragments publiés, qui constitue une oeuvre à part entière, est :

‘Le con d'Irène’

(1928)

Roman

Après un magistral portique désignant d'emblée la puissance poétique du texte, seule la première séquence répond (en pastiche) aux exigences de la pornographie. À travers le personnage volcanique d'Irène et celui, beckettien avant l'heure, d'un vieillard paralytique, muet et voyeur, le lyrisme fait s'entrechoquer désir et dégoût : toujours déchu, l'érotisme est ainsi réapproprié dans l'invention d'une parole où «*le bonheur d'expression [...] est pareil à la jouissance.*»

Commentaire

Aragon y mit beaucoup de Nancy Cunard.

L'édition originale, illustrée par cinq eaux fortes d'André Masson, fut tirée à cent cinquante exemplaires et parut «sous le manteau».

Régine Deforges le republia en 1968 sous le titre abrégé et par là édulcoré d'«*Irène*». Il fut tout de même saisi sous le prétexte qu'il était interdit de publier un ouvrage sans indication du nom d'auteur. Le livre ne put être vendu qu'après l'ajout d'un pseudonyme : «Albert de Routisie». En public, Aragon n'a jamais reconnu être l'auteur du "*Con d'Irène*", sans doute en raison de rééditions malveillantes, mais il l'a admis en privé.

Nancy Cunard collectionnant les amants, Aragon fut, en 1928, à Venise, en proie à la jalousie, car elle lui avait préféré un soir un pianiste noir américain, Henry Crowder, et fit une tentative de suicide. Mais, le 6 novembre de cette année-là, il rencontra, au bar de la Coupole, Ella Jourevna Kagan, belle-soeur du poète russe Maïakovski, devenue par son mariage avec un Français Elsa Triolet. Elle allait lui faire découvrir son pays et sa littérature. Il s'employa à apprendre le russe très vite, car, de nouveau animé d'une jalousie effroyable, il souffrait de ne pas comprendre la langue dans laquelle on s'adressait à elle.

Il publia :

"*Traité du style*" (1928)

Essai

De ce pamphlet, écrit et publié alors qu'Aragon venait d'adhérer au parti communiste français, on aurait tort de ne retenir que les phrases vigoureusement provocantes, qui l'ouvrent et le referment, dont le fameux : «*Je conchie l'armée française dans sa totalité*», phrase écrite alors que cette armée était engagée dans des guerres coloniales au Maroc et en Syrie.

En fait, il s'agissait d'une démythification des courants littéraires contemporains : le mouvement Dada et le surréalisme. Il dénonçait vigoureusement tout le processus par lequel le surréalisme tendait à se réduire à une mode, un «truc» poétique, à se laisser figer, enfermer dans une formule «ne varietur», à perdre sa signification novatrice pour être en quelque sorte digéré, assimilé par la société bourgeoise. Il s'en prenait avec violence à ceux pour qui l'écriture automatique serait le commencement et la fin de tout le mouvement surréaliste, une recette à la portée du premier venu : «*Si vous écrivez suivant une méthode surréaliste de tristes imbécillités, ce sont de tristes irnbécillités. Sans excuses*». Il affirmait que le mouvement était en son fond poursuite de l'inconnu, exploration. Au-delà même de ses intentions conscientes de 1927, il découvrait le principe de son propre itinéraire à venir. Ironisant sur les lieux communs de la libération individuelle (évasion, rêve, etc.), il mettait fin à sa période surréaliste et appelait à la recherche de nouveaux moyens d'expression.

Il affirmait que toute oeuvre poétique, bien que n'étant pas nécessairement le résultat d'une volonté, d'une pensée conscientes, est significative, explicable, idée qu'il allait reprendre en 1954 dans un texte sur Éluard de "*L'homme communiste II*". Et il émit cette définition qu'il vaut la peine de rappeler : «*J'appelle style l'accent que prend à l'occasion d'un homme donné le flot par lui répercuté de l'océan symbolique qui mine universellement la terre par métaphore*.»

Il s'en prit à ceux qui utilisaient Freud ou Einstein, qu'ils connaissaient mal d'ailleurs, pour donner une allure moderne à leurs romans bourgeois.

Il s'en prit enfin à ceux qui auraient voulu séparer ce qu'il croyait être la littérature surréaliste de la protestation fondamentale contre la condition inacceptable faite à l'individu dans la société contemporaine. Esquissant son inflexion vers la politique, il fit d'ailleurs de précises et virulentes références à la campagne mondiale pour tenter de sauver Sacco et Vanzetti (dont il reparla quelque trente ans plus tard dans "*Le roman inachevé*"), à la guerre du Rif, à un «*décret monstrueux*» de Painlevé.

‘La grande gaieté’
(1929)

Recueil de poèmes

Commentaire

Le titre renvoie, par antiphrase, au contraire de ce qui détermine le contenu du recueil : marqués, en effet, d'un pessimisme profond, traversés par une tristesse bouleversante, les poèmes vont de la dérision grinçante à la confession brutale, combinent l'amoralisme antibourgeois et anticlérical de l'Aragon de trente ans avec un individualisme poussé à l'extrême. Sur un ton exacerbé, il se livra à un véritable exercice de démolition poétique, exprima, de façon poignante, une vision du monde et de l'être humain extrêmement négative.

Des poèmes de dérision ont pour but de décevoir le lecteur pour lui signifier que la poésie, toujours à conquérir, n'est pas là. Petites ritournelles truquées, images d'un mauvais goût délibéré, tout s'organise pour écoeurer le lecteur, le «bêtifier», et le poème rit du poème en même temps que de celui qui le lira :

*«Oh ma zizi
Oh ma zizi
Tes petits seins tes petits
Pieds
Pieds pieds pieds pieds
Tes petits pieds sur mes grands seins»*

*«La chronologie bras dessus bras dessous
Avec son petit homme
S'est envoyée pour quatre sous
De friture de pommes
De terre».*

Mais bientôt, de la révolte contre le poème, Aragon passa au poème instrument de révolte ; ce fut d'abord pour dire son désespoir et son désarroi devant un monde où, poète, il n'avait pas de place, et qui avait tout détruit, y compris l'amour, par exemple dans l'admirable ‘Poème à crier dans les ruines’ :

*«Aima aima aima mais tu ne peux savoir combien aima est au passé
Aima aima aima aima aima
Ô violences».*

Ensuite, pris de colère contre ce monde où l'ordre ne profite qu'à quelques-uns, il redécouvrit la violence des grands satiristes pour fustiger militaires et policiers, ministres et curés, tous les satisfaits de tous rangs : ‘Clique des têtes à claques’, ‘Lettre au commissaire’ (avec son apologie de la mort violente et dérisoire), ‘Ramo dei morti’ :

*«Mais il ne sera pas dit que j'aurai
À ma barbe
Laissé s'installer encore des statues sans piétiner le plâtre».*

Insulte et cocasseries, le langage cependant coule toujours de source, et Aragon sut parfaitement «jusqu'où il pouvait aller trop loin».

Son activité devenant alors essentiellement militante, Aragon se mit au service de la révolution et rompit avec le surréalisme. En 1930, en compagnie de Georges Sadoul et d'Elsa Triolet, il participa à la conférence internationale des écrivains révolutionnaires à Kharkov. Georges Sadoul et lui

renoncèrent publiquement à «l'idéalisme» surréaliste et s'engagèrent à soumettre leur activité littéraire au contrôle du parti.

Ce premier voyage lui inspira des poèmes dont le premier parut en novembre 1931, dans l'édition française de la revue "Littérature de la révolution mondiale", publiée à Moscou :

"Front rouge"

(1931)

Poème

Extraits

*«Il attend son jour il attend son heure
sa minute sa seconde
où le coup porté sera mortel
et la balle à ce point sûre que tous les médecins social-fascistes
penchés sur le corps de la victime
auront beau promener leurs doigts chercheurs sous la chemise de dentelle
ausculter avec des appareils de précision son cœur déjà pourrissant
ils ne trouveront pas le remède habituel
et tomberont aux mains des émeutiers qui les colleront au mur
Feu sur Léon Blum
Feu sur Boncour Frossard Déat
Feu sur les ours savants de la social-démocratie
Feu feu j'entends passer
la mort sur Gachery Feu vous dis-je
Sous la conduite du parti communiste
SFIC
vous attendez le doigt sur la gâchette
que ce ne soit plus moi qui vous crie
Feu
mais Lénine
le Lénine du juste moment »*

*«Descendez les flics
camarades
descendez les flics»*

Commentaire

Dans ce poème violent, à l'écriture syncopée, haletante, Aragon, qui, pour la première fois, empruntait son sujet au monde extérieur, entendait se mêler aux forces vives de l'époque qui bâtissaient l'avenir, faisait l'apologie des «soviets». C'était une rupture décisive avec le surréalisme qui avait libéré la poésie d'un grand nombre de conventions techniques sans signification vitale, mais ne faisait apparaître la vie des êtres humains qu'en des reflets fantastiques, rien de ce qui est essentiel à l'époque ne se jouant dans cette poésie qui se voulait pourtant révolutionnaire. Les autorités saisirent et interdirent la revue "Littérature de la révolution mondiale".

“Persécuté persécuteur”
(1931)

Recueil de poèmes

Ayant vu le visage de la Révolution, Aragon ne cria plus seulement par révolte pure : il y avait désormais une réalité immédiate dont il lui fallait tenir compte. Avec un lyrisme brutal, dans des poèmes au rythme emporté, il asséna des coups directs, sa poésie frappant à la tête tous ceux qui oppriment l'être humain dans la société pseudo-libérale du monde occidental.

Le recueil s'ouvre sur *“Front rouge”*.

D'autres poèmes chantent l'appel du «grand soir» de la liberté, de l'amour, célèbrent l'U.R.S.S..

Commentaire

Si Aragon déploya une puissance qu'on n'avait plus entendue depuis *“Les châtiments”* de Victor Hugo, tout n'est pas également réussi dans ce livre trop vivement jailli pour qu'il ait trié ses images. Mais on y entend s'accorder une voix nouvelle, qui à la fois réinventa et retrouva les accents traditionnels de la satire (*“Front rouge”*, *“Le progrès”*, *“Mars à Vincennes”*, *“Un jour sans pain”*, *“Prélude au temps des cerises”*). Oeuvre clé dans l'évolution d'Aragon, ce recueil marque le moment où il déboucha du surréel dans le réel. Cependant, la violence de la jeunesse y flamba encore, dans la mesure où il accepta d'être choisi par les mots autant qu'il les choisit.

Le 16 janvier 1932, Aragon se vit, du fait de *“Front rouge”*, inculpé d'«excitation des militaires à la désobéissance et de provocation au meurtre dans le but de propagande anarchiste». Il risquait cinq ans de prison.

Circula une pétition, qui bientôt reçut le soutien de quelques trois cents personnalités du monde intellectuel, André Gide refusant cependant de la signer en s'étonnant qu'on demande l'impunité de la part d'un régime dont on voulait le renversement par les armes.

André Breton prit la défense d'Aragon dans *“Misère de la poésie”* (1932), en plaidant habilement pour l'irresponsabilité politique de la poésie tout en jugeant le poème de son ami «poétiquement régressif», et en attaquant le parti communiste. En mars 1932, Aragon publia dans *“L'humanité”* une mise au point où il condamnait le texte de Breton, ce qui entraîna leur rupture définitive. Il fut honni par les surréalistes, devint une cible constante des attaques du groupe pour lequel il «incarne, plus que personne, la soumission à une des entreprises de décervelage les plus sanguinaires de l'histoire, contre tous les rêves reniés de sa jeunesse flamboyante».

Si les poursuites judiciaires furent abandonnées, car arriva au pouvoir un gouvernement radical soutenu par les socialistes, Aragon connut une période particulièrement sombre de son existence du fait de sa rupture non seulement avec ses amis mais avec le milieu littéraire en général. Gallimard lui ayant retiré sa mensualité, pour vivre, il vendit dans les boutiques des «beaux quartiers» les bijoux qu'Elsa Triolet fabriquait. Quant au parti communiste, au service duquel il se mit entièrement, il l'accueillit très froidement et lui fit subir toutes sortes d'humiliantes épreuves de fidélité.

Cette année-là, Elsa et lui séjournèrent six mois en U.R.S.S..

En 1933, il devint journaliste à *“L'humanité”* et, avec Paul Nizan, secrétaire de rédaction à la revue *“Commune”*.

En 1933, il y écrivit : *«Au risque de passer pour un démagogue et un charlatan, je vous dirai que moi je défends la poésie quand je défends l'Union soviétique.»*

De son second séjour en U.R.S.S., il avait rapporté :

“Hourra l’Oural”
(1934)

Recueil de poèmes

Commentaire

À travers le calembour du titre s’inscrivait déjà l’enthousiasme qu’inspirait à Aragon l’U.R.S.S.. Il était allé dans ces montagnes où finit l’Europe et où s’édifiait alors une énorme industrie métallurgique décidée par le premier plan quinquennal (1928-1933) car il voulut être témoin et compagnon de ce combat. Le prolétariat dont il parlait n’était pas celui que la misère ou la servitude accablent, mais un prolétariat conscient d’être la classe qui a pour mission de construire l’avenir et d’acheminer l’individu vers la possession de sa véritable nature d’être humain. Les travailleurs soviétiques étaient en train de transformer l’Oural, où les anciens capitalistes propriétaires n’apparaissaient plus dans les poèmes que comme d’illusoires nuées. La Révolution n’était plus seulement, comme dans *’Persécuté persécuteur’*, la broyeuse des vieilles infamies : elle marquait la naissance de la grandeur de l’être humain, sous une forme constructive, positive.

Dans ces poèmes, Aragon se plaça sous les couleurs du réalisme socialiste car le fait que le sujet était emprunté au monde extérieur posait des problèmes esthétiques nouveaux : la poésie ne pouvait plus consister à enregistrer ou à capter, selon les techniques surréalistes, des associations ou des analogies surgies de l’inconscient. Maintenant, comme il l’écrivit, la chose précédait le mot et non le mot la chose. Le passage fut difficile, de la spontanéité et de l’automatisme à une forme organisée d’expression.

Certes, on retrouve dans *’Hourra l’Oural’* la marque des goûts intimes d’Aragon : la virtuosité dans l’emploi poétique de l’association et de l’allitération («*longue file des morts au morfil des années*») ; mais, ici, il dut ajuster la technique poétique à la réalité nouvelle qui l’anima : «*C’est cependant la même dame mais ce n’est pas le même amour.*» Il avait franchi une étape décisive ; il savait maintenant que la poésie ne puise pas seulement sa signification dans les intentions de l’auteur : le monde est tel que chaque poème, chaque oeuvre d’art, y prend signification et efficacité en fonction d’une bataille historique déterminée. Il peut même advenir à un poème d’être une arme contre la poésie. Servir la culture, la poésie, c’est aider à l’accouchement du socialisme.

’Hourra l’Oural’ fut dédié à Pérez, Lauchin, Tailler, Mons, Boudin, Bureau, Perdreaux et Sharback, militants antifascistes tués lors des événements des 9 et 12 février 1934 et dont les noms allaient reparaître dans *’Le roman inachevé’*.

“Magnitogorsk 1932”

*Le petit cheval n’y comprend rien
Qu’est-ce que c’est que ces caissons
Ces arbres de fer ces chars ces chansons
qui sortent de sortes
de fleurs suspendues
Et rien ne sert de trotter. Les mots de métal
volent
le long de la route au vent malicieux des poteaux télégraphiques*

*Le petit cheval n’y comprend rien
Le paysage est un géant enchaîné avec des clous d’usines
Le paysage s’est pris les collines dans un filet de baraquements
Le paysage a mis des colliers de fumées
Le paysage a plus d’échafaudages qu’un jour d’été
n’a de mouches*

*Le paysage est à genoux dans le socialisme
Et l'électricité
étire ses doigts fins du ciel à la poussière*

*Le petit cheval n'y comprend rien
Personne ne dort dans ces maisons d'hommes
Ça siffle partout comme après un chien
Et des léopards de feu se détachent au passage des wagonnets
le long du combiné des sous-produits chimiques
Tonnerre du minerai tombant aux concasseurs
Tonnerre du rire des hauts fourneaux
Tonnerre d'applaudissements des eaux du barrage
au numéro d'un clown inconnu qui crache du fer
Le petit cheval n'y comprend rien
Il y a des mouchoirs
rouges avec des mots blancs
tendus au travers du ciel des routes
ou noués à des machines
ou comme des biftecks à la gueule des bâtiments
Il y a des conseils jusqu'
au fond de la nuit du charbon
Il y a
de l'idéologie en pagaye au déballez-moi ça des monts*

*Le petit cheval n'y comprend rien
De grands types circulent entre les épaules de la terre
et sous leurs mains calleuses familièrement
claque le flanc de l'avenir
De grands types qui lisent au voyant des édifices publics
les chiffres mystérieux de la fonte et du coke produits chaque jour
De grands types
pour qui le ciel et la montagne
se résument le soir dans un accordéon
Ah mon amour ah mon amour allons au cirque
où fait de la voltige un Italien
qui s'est sauvé de chez Mussolini dans les soutes
d'un vapeur rouge dont le Vésuve a salué longtemps le départ
Et puis nous remonterons vers la ville socialiste
à laquelle il manque encore ses balcons
entendre ce qu'ont à dire de la poésie
les membres de la brigade Maxime Gorki
Quand on pense que le blooming n'a pas encore son poète
Le petit cheval n'y comprend rien*

*Sur un sein de la ville un monde fou s'agite
Les femmes de par ici ont les yeux si noirs qu'on s'y noierait
Les échoppes ont l'air de femmes bien aimées
Un photographe rose a seul des larmes dans la voix
Près de la tente des consultations vétérinaires
des grappes de souliers pendent à des poutrelles
plus incroyables aux regards bachkirs que les automobiles
ou pour toi que l'"Anti-Dühring" à l'éventaire du bouquiniste
Le petit cheval n'y comprend rien*

*Au fait que disait-elle au début de ce poème
la voix aérienne qui saute à mesure qu'on s'en va
d'un pavillon vers l'autre et qui reprend l'antienne
sans laquelle un quelque chose assurément manque au panorama
Et les mots s'égrenaient s'engrenaient à la fresque
immense
où dans un coin Détail un mammoth forgeron
regarde avec tendresse un tout petit Lénine en plâtre
Le petit cheval n'y comprend rien*

*Tu n'y comprends rien petit cheval
Est-ce que tu ne détestes pas à tes heures
Le fouet et le goût qu'il donne à ton foin
Est-ce que tu n'a pas vu dans les villages
des hommes avoir faim près des vierges en or
Petit cheval ne presse pas ta course écoute
Petit cheval les mots radiophoniques qui sont
la clé de ce rébus d'Oural écoute
Petit cheval écoute bien*

*La
technique
dans la période
de reconstruction
décide
de
tout*

Petit cheval petit cheval comprends-moi bien.

Analyse

En 1927, Aragon avait adhéré au parti communiste, suivant en cela une évolution qu'ont connue tous les surréalistes mais qu'ils n'ont pas tous menée jusqu'à cet engagement-là, Breton, en particulier, ne pouvant se plier longtemps à la discipline étroite qu'on voulait lui imposer. Aragon renia le surréalisme pour devenir communiste. Il s'intéressa passionnément aux bouleversements sociaux qui avaient lieu en U.R.S.S.. Mais, si sa poésie s'était faite militante, si le recueil réunit des poèmes virulents où il fit «*feu sur les ours domptés de la social-démocratie*» et sur le vieil esprit réactionnaire qui restait, en U.R.S.S. même, indifférent ou hostile à ce progrès essentiel pour le communisme que Lénine avait défini ainsi : «*C'est les soviets plus l'électrification*», il ne renonça pour autant aux innovations. Dans l'Oural, il avait visité en particulier le combinat de Magnitogorsk, ville nouvelle dont le nom même célébrait la technique et qui devait être le joyau de ces réalisations. Dans ce poème qui est, au fond, un reportage qui se donne des airs d'épopée, le petit cheval est le symbole de ceux qui, en U.R.S.S., regardent naître ce monde sans comprendre. Mais, à travers lui, ce sont toutes les mules têtues de France et de Navarre qui sont secouées. Elles devraient l'être autant par le message de ce poème engagé, didactique et satirique, que par la poésie elle-même qui, si elle se fait l'expression directe, gouvernée par une foi, des faits contemporains, n'en oublie pas pour autant d'être contemporaine par l'emploi des vers libres qui, chacun correspondant à une égale émission respiratoire, entraîne qu'un vers long se lit rapidement tandis qu'un vers court s'allonge, ce qui crée des contrastes expressifs, des ruptures de rythme. On constate aussi des répétitions obsédantes, l'utilisation du langage parlé, du calembour et de l'assonance, le goût de la discontinuité, la présence de collages, etc..

«*Magnitogorsk 1932*» : Le titre, à l'encontre des poèmes habituels, donne des références précises dans l'espace et dans le temps. On comprend donc qu'on a affaire à un poème de circonstance, né d'une expérience précise et destiné agir à un moment déterminé.

«*Le petit cheval n'y comprend rien*» : le petit cheval est l'animal de trait typique de la campagne russe qu'il représente ici, comme il représente l'esprit de résistance obtuse et primitive du petit propriétaire russe, du «koulak» ; vu à travers ses yeux, ce monde nouveau, ce chantier moderne, prend des allures fantastiques, mais il révèle aussi son ignorance, affirmée par la reprise de ce refrain.

Le chantier de construction est dépeint tel que le petit cheval peut le voir : la poésie naît de la fraîcheur même de son oeil : les «*arbres de fer*», ce sont les pylones métalliques, les tiges d'armature métalliques au milieu des «*caissons*» dans lesquels on va couler le béton. L'ambiance est, évidemment, idyllique : dans la pure ligne du «stakhanovisme», les ouvriers chantant en travaillant.

Mais l'illusion ne dure qu'un instant, un instant prolongé par ce vers où l'équivoque sonore ne fait que mieux traduire l'ignorance du petit cheval : les chansons «*sortent de sortes de fleurs suspendues*», autre expression poétique, comme en aurait un primitif qui appelle un avion «oiseau d'acier» et un train «serpent de feu», pour désigner des hauts-parleurs qui diffusent les chants, les discours et les slogans du parti.

«*Et rien ne sert de trotter*» : le petit cheval est désormais inutile pour assurer les communications d'un point à un autre et, avec lui, toute une économie de type paysan traditionnel et artisanal est condamnée par le progrès.

«*volent*» : ce vers court devant recevoir une égale émission respiratoire est allongé, ce qui traduit bien l'étendue de la course de ces «*mots de métal*» et nous faire attendre la révélation de leur vraie nature, révélation que l'enjambement avait déjà fait désirer : ce sont les messages télégraphiques qui sont faits de mots de métal, de mots ou même de signes qui ont été émis par des machines à écrire.

Le vent des poteaux télégraphiques est «*malicieux*» : c'est un vent étrange, espiègle, qui joue des tours ; il fait voler les mots, et des mots de métal, sans qu'on le sente même souffler.

La répétition du refrain, mieux, du leitmotiv, semble rythmer la laborieuse et cependant inutile réflexion du petit cheval : il est en quelque sorte condamné à n'y rien comprendre ; il est impossible pour lui de se «recycler» ; mais, à travers lui, ce sont les «koulaks» et les bourgeois qui sont condamnés et qui seront, en effet, éliminés.

À travers ce regard ingénu, la description prend des proportions épiques : le paysage entier est comme une sorte de Gulliver qui jusqu'alors effrayait les Lilliputiens : c'est la grande nature russe qui régnait en souveraine et devant laquelle les êtres humains se faisaient tout petits. Mais, comme chez Swift, le géant a été ligoté dans son sommeil ; la technique prend possession de la nature, la met à son service (ne dit-on pas en anglais que les rivières sont «harnachées»?). L'épopée intervient encore dans cet élargissement extraordinaire : les usines sont si nombreuses dans ce paysage immense qu'elles sont autant de clous. L'expression «*clous d'usines*» doit, en effet, être retournée : ce sont les usines qui sont des clous !

L'anaphore «*Le paysage*» attire l'attention sur cette suite de visions épiques qui sont autant d'expressions naïves qui débouchent sur ce vers étonnant :

«*Le paysage est à genoux dans le socialisme*» : le géant enchaîné dans son sommeil se redresse maintenant, est à moitié redressé, l'industrialisation qui doit édifier le socialisme n'étant qu'à peine entreprise.

«*Et l'électricité*» : Aragon songe ici à la phrase de Lénine définissant le socialisme. Mais cette force maîtrisée par la science et la technique conserve ici encore, aux yeux du petit cheval, quelque chose de surnaturel : elle apparaît comme un don du ciel.

Ces maisons d'hommes où personne ne dort ce sont, évidemment, les usines où les chaudières, les machines, sifflent dans un but tout à fait nouveau.

Avec «*les wagonnets du sous-combiné des produits chimiques*», on constate qu'Aragon se plaît à ces mots techniques qu'il utilise autant pour leur nouveauté sonore que pour leur intérêt documentaire, comme Apollinaire s'était gargarisé, dans «*Zone*», des «*belles sténo-dactylographes*». Les «*wagonnets*» laissent échapper des flammes en transportant leur contenu d'une usine à l'autre.

Éclatant brusquement de trois points à la fois pour créer une merveilleuse cacophonie moderne, trois tonnerres viennent soudain rompre le fil des pensées du petit cheval avec cette discontinuité propre à la poésie moderne.

L'image du rire des hauts fourneaux, en particulier, est intéressante : ces hautes structures peuvent être vues comme d'immenses têtes dans lesquelles l'orifice qui s'ouvre pour laisser couler le métal en fusion qui s'échappe en sifflant peut être comparé à une bouche qui rit.

Rire, applaudissements, suscitent l'idée du cirque, justifiée peut-être par la disposition du site, d'où l'image du «*clown*» qui, cependant, ne crache pas du feu (comme pourrait s'y attendre un petit cheval qui a dû fréquenter un cirque dans sa jeunesse) mais du fer.

C'est toujours par l'entremise de ce simple d'esprit que nous voyons (ou découvrons peu à peu) les banderoles sur lesquelles sont inscrits les slogans du parti.

Si l'image des «*biftecks à la gueule des bâtiments*» (les drapeaux rouges qu'ils arborent sur leurs façades) marque cette volonté du poète d'utiliser la langue la plus populaire, il serait facile d'ironiser sur ces biftecks plus nombreux à la gueule des bâtiments que dans la gamelle des ouvriers !

C'est vraiment avec l'enthousiasme facile et naïf du nouvel adepte qu'Aragon s'émerveille de la politique, de ces «*conseils*» qui sont les fameux «*soviets*», et il veut nous faire partager son étonnement en nous arrêtant sur un enjambement hardi qui ne sert pourtant pas comme d'autres dans le même recueil à marquer la rime de façon acrobatique :

*«Là-bas Non plus loin Là-bas Lorsqu'
On vous aura dit qu'aujourd'hui
Cela prend le nom de Sverdlovsk.»*

«*La nuit du charbon*», c'est la mine : le poète continue son recensement de l'activité très diversifiée qui anime le combinat de Magnitogorsk : barrage, mines de fer, haut fourneaux, combiné des sous-produits chimiques, plus loin le «*blooming*», c'est-à-dire le laminage (le «*bloom*» étant une grosse barre d'acier de section rectangulaire obtenue en passant plusieurs fois un lingot dans un laminoir dégrossisseur).

C'est à la fin de la strophe que, pour qui n'aurait pas compris, l'explication des banderoles est donnée : elles diffusent l'idéologie dont le nom solennel n'est lâché qu'après un enjambement, mais est tout de suite emporté dans le mouvement de mots de la langue familière qui veulent justement montrer que cette idéologie se présente avec bonhomie : le «*déballez-moi ça des monts*», c'est cette foire en plein air, cette sorte de campement provisoire auquel le chantier et la ville ressemblent encore au milieu des montagnes.

C'est soutenus par l'optimisme de cette idéologie que les gens qui travaillent ici sont grandis d'une façon tout à fait épique : changer le monde, comme le voulait Marx, changerait aussi l'homme, comme le voulait Rimbaud auquel Aragon reste donc fidèle. Ces hommes nouveaux sont de «*grands types*» qui commencent à dominer la nature, qui se hissent au niveau des montagnes en construisant des barrages qui unissent entre elles les épaules de la terre, qui font de cette nature la monture géante, le Pégase ailé, qui doit les mener vers le communisme. Le «*petit cheval*» est ridiculement petit comparé à ce cheval énorme qui ne fait même pas peur à ses cavaliers. Leur optimisme est entretenu par les textes qui figurent sur les panneaux de propagande qui, dans toutes les entreprises, dans toutes les villes, en U.R.S.S., indiquaient les chiffres de la production en fonction des prévisions du plan quinquennal qui était alors le premier.

Ayant évoqué les artisans de cet énorme travail, le poète ou le reporter qu'est ici Aragon va, selon une opposition habile mais habituelle, montrer combien ces héros épiques sont simplement humains dans leurs divertissements. Il n'y a que dans un pays capitaliste comme le Québec qu'on osa dire : «*Si tu savais comme on s'ennuie à la Manic...*» ! (paroles d'une chanson de Georges Dor au sujet des ouvriers construisant, dans les années soixante, loin au Nord le barrage de la Manicouagan).

Mais la politique ne perd jamais ses droits, l'actualité n'est pas longtemps oubliée : cet Italien, échappé du fascisme dans un vapeur prédestiné déjà par sa seule couleur, y a travaillé dans des soutes symboliques pour se retrouver allégé, aérien, en un mot voltigeur, d'une façon non moins symbolique.

Au-delà du camp des travailleurs et des divertissements de bon aloi qui leur sont offerts, le poète nous conduit vers la ville qui n'est pas seulement une réunion de constructions neuves qu'on occupe

avant que le superflu y soit apporté (les balcons peuvent attendre : ils sont faits pour qu'on s'y repose en contemplant avec satisfaction et orgueil la tâche accomplie) mais une communauté harmonieuse, idéale, où les ouvriers ont accès à la culture, donnent le nom d'un grand écrivain populaire à leur brigade, enfin s'intéressent à la poésie. Ce n'est pas tant une vision idéale à laquelle le poète français s'abandonnerait dans son enthousiasme de néophyte : la poésie a toujours vraiment été populaire en Russie mais, au moment de la Révolution, des poètes tels que Maïakovski ou Essenine, qui s'étaient d'abord dirigés vers le futurisme, une poésie d'avant-garde, ont dit leurs poèmes dans la rue puis les ont vus diffusés un temps par les organes officiels. Pourtant, ils ont été tous deux acculés au suicide car le conflit n'a pas manqué de se produire entre leurs individualités d'artistes et cette volonté extérieure, plus tellement populaire que gouvernementale d'ailleurs qui prétendait leur imposer des thèmes et des formes. Ce grave problème de tout art qui se veut engagé est contenu déjà dans ces quelques vers car, si le poète écoute ce que les membres de la brigade Maxime Gorki ont à dire de la poésie, il semble qu'ils lui soufflent ou lui indiquent un sujet : «*Le blooming n'a pas encore son poète*» ; il faut chanter la poésie du laminoir avec accompagnement de slogans politiques. L'ombre du réalisme socialiste apparaissait déjà.

Le «*sein dans la ville*» est-il un élément de la topographie, la ville étant construite sur ou autour de deux collines qui seraient comme ses seins, ou s'agit-il d'une image qui désigne un centre d'activités, un foyer d'effervescence, caractérisé ainsi sensuellement parce qu'il serait réchauffé par la présence de femmes dont les yeux noirs (elles sont bachkires) surtout séduisent le poète au point que, par une belle paronomase, il s'y noierait ?

Et voilà que tous les environs se trouvent féminisés, doués de charme. Le photographe, qui rompt cette idylle par son ton plaintif, serait-il un commerçant qui ne se résout pas à la perte de ses avantages, une sorte de «*petit cheval*» lui aussi ?

Sont d'autres petits chevaux les populations autochtones, les Bachkirs, qui, plus brutalement encore que les paysans russes, sont jetés soudain en plein vingtième siècle, découvrent la civilisation occidentale, mais sont sensibles surtout à cet élément bien simple, les chaussures, civilisation qui vient changer leur vie sans, comme les automobiles, les dépayser totalement au point de les laisser indifférents.

Devant l'"*Anti-Dühring*", plus exactement "*Monsieur Eugène Dühring bouleverse la science*", ouvrage d'Engels où il exposa systématiquement les principes du matérialisme historique, ouvrage proposé à la vente dans un milieu tel que celui-là, pour un public d'ouvriers ou d'ingénieurs, Aragon, l'intellectuel parisien, tombe en arrêt comme un Bachkir devant une paire de chaussures, comme un «*petit cheval*» !

C'est l'occasion de revenir habilement aux choses sérieuses car un poète militant se doit d'enseigner une vérité. La phrase diffusée par les haut-parleurs sur les chantiers l'est aussi dans la ville, elle nous suit de bâtiment en bâtiment, arrière-fond sonore auquel on s'habitue et dont le poète pressent qu'il est toujours constitué des mêmes mots qu'on ressasse avec une sorte de conviction et de ferveur religieuse (d'où le mot «*antienne*»), de mots qui s'unissent d'une façon rigoureuse (par une sorte de correspondance qui est obtenue par le glissement de sens dans la paronomase : «*s'égrenaient-s'engrenaient*») à l'ensemble du paysage où, soudain, le surréaliste qui n'est pas encore tout à fait mort en Aragon voit cette réunion fortuite d'un symbole du vieux monde, du très vieux monde, du monde préhistorique, avec le symbole apparemment ridicule du nouveau. S'agit-il d'une vitrine de magasin où un bric-à-brac pourrait produire cette confrontation bizarre ? s'agit-il d'une vision que le poète a ? Que signifie alors «*mammoth forgeron*» ? On comprend la perplexité du «*petit cheval*».

Avant que le sens de la phrase ne soit révélé, le «*petit cheval*» est pris à partie parce que, décidément, son incompréhension devient insupportable ; elle se confond avec l'obstination, la résistance bête et têtue. N'a-t-il pas assez souffert sous les tsars, ce petit cheval qui n'est que le représentant du paysan russe ? N'a-t-il pas été scandalisé par le contraste entre l'opulence de l'Église (les icônes que sont les «*vierges en or*») et la misère des villageois. Il faut donc, pour le convaincre enfin, donner la clé de cette énigme, de ce rébus, qui a été proposé, par les images, par les réalisations de Magnitogorsk, à ce «*petit cheval*» particulièrement sourd qu'est le lecteur.

Le principe qui anime toute l'entreprise de Magnitogorsk, tout le Plan et au-delà tout le travail de l'U.R.S.S., toute la hâte avec laquelle elle s'industrialise, cette vérité d'un nouvel évangile, cette vérité

simple tient en quelques mots, mais qu'il faut répéter inlassablement pour qu'ils pénètrent toutes les couches de la société, tous les esprits, mots qu'il faut soigneusement séparer pour qu'une petite tête ou, au contraire, une forte tête comme celle du «*petit cheval*», puisse enfin les assimiler.

Ce poème engagé, qui est un poème de circonstance, pourrait perdre de son intérêt par l'éloignement dans le temps qui a rendu caduc le message et dévalorisé l'enthousiasme dont l'auteur fit preuve devant les premières réalisations industrielles de l'U.R.S.S.. Il pourrait aussi n'être considéré que comme un document historique.

Mais l'intérêt qu'il présente est spécifiquement littéraire. On y voit la poésie moderne garder beaucoup de sa hardiesse tout en se mettant au service d'un enseignement qui, s'il est socialiste, n'a pas la grossière platitude du réalisme socialiste auquel Aragon ne se plia jamais vraiment.

Bien qu'Aragon ait lui-même rangé parmi ses oeuvres romanesques "*Anicet ou Le panorama*" et "*Le libertinage*" et qu'il ait fait des tentatives abandonnées, ce fut son adhésion au communisme qui le conduisit à s'adonner au roman que le surréalisme condamnait, et à tenter d'illustrer les thèses du réalisme socialiste dans une vaste fresque romanesque, "*Le monde réel*", qui commença avec :

"Les cloches de Bâle"
(1934)

Roman de 360 pages

Le roman semble d'abord se dérouler sur deux plans aussi bien dans le temps, la première partie, "*Diane*", se plaçant vers 1912 essentiellement, les deux autres, "*Catherine*" et "*Victor*" nous menant avec un retour en arrière de 1905 à 1912, que pour ce qui est des milieux et du climat. Conduite sur un rythme rapide, un peu comme une suite de séquences cinématographiques, la première partie, centrée autour du personnage de Diane de Nettencourt nous introduit d'emblée dans les milieux d'affaires, ceux du grand patronat représenté ici par le constructeur d'autos Wisner, avec son entourage d'affairistes comme l'usurier Brunel, second mari de Diane, qui, compromis dans le scandale du suicide d'un officier, trouve une issue en entrant dans la police. Parmi les intimes de ces gens, on trouve non seulement des ministres, mais aussi des militaires. Et c'est un jeune officier rencontré dans cette première partie qui assure la liaison avec la deuxième, parce qu'il se trouve que la soeur de Catherine Simonidzé est mariée à un autre officier, et donc...

Mais, dans la partie intitulée "*Catherine*", dès qu'entre en scène cette jeune femme, qui est la fille d'une Géorgienne émigrée à Paris et hostile au tsarisme, c'est sur elle que se concentre toute l'attention, c'est elle qui s'impose comme la véritable héroïne du livre. Pourtant, il y a dans ce personnage, qui est passionné d'abord par le féminisme, par l'affirmation des droits de la femme, puis très vite par l'amour qu'elle fait très librement faute de trouver qui et ce qu'elle cherche, quelque chose d'expérimental à tous égards. Sont certes des expériences sa première passion pour Jean Thiébault, ses aventures ultérieures, mais plus encore la rencontre, inattendue pour elle, d'une grève dans le Jura, de la répression, de la veillée funèbre auprès d'un ouvrier assassiné. Expérience aussi son long flirt avec les milieux anarchistes de Paris, ses enthousiasmes que l'auteur, sans intervenir dans le déroulement du roman, commente discrètement, marquant à la fois ce qu'il y avait chez ces militants anarchistes de profondément sincère et de profondément insuffisant en face des exigences de la lutte réelle. Expériences encore les rencontres de Catherine, d'abord avec Henry Bataille, plus tard avec le chauffeur de taxi Victor Dehaynin, qui l'empêche de se suicider en se jetant dans la Seine, ce qui fait que, du coup, la jeune femme se trouve amenée à vivre la grève des taxis parisiens de 1911 ; la voici qui aide bénévolement le comité de grève, et avec elle nous découvrons les réalités et les difficultés d'une lutte ouvrière de grande envergure, la bataille contre les «jaunes» et les briseurs de grève, la répression, la solidarité, les hésitations de certains dirigeants. Catherine elle-même, qui est

tuberculeuse et se soigne à Berck, n'est qu'une militante épisodique et un peu velléitaire : du moins a-t-elle découvert un immense pan du «*monde réel*», que le monde de Diane ignore, ou écrase. Dans la troisième partie, intitulée "*Victor*", Catherine, écoeurée de tout ce qui l'entoure, et notamment des contacts de certains de ses proches avec la police parisienne, s'en va à Bâle, où, par hasard, elle se trouve au moment de la réunion du Congrès socialiste international, qui donne au roman son épilogue intitulée "*Clara*" car la militante allemande Clara Zetkin y prend la parole, et c'est sur ce discours d'une femme pour la paix que l'auteur s'arrête, saluant en elle la femme des temps nouveaux auxquels il aspirait.

Commentaire

Catherine est une des créations les plus séduisantes de l'auteur : plus qu'un héros de roman, elle est surtout un «révéléateur» au moyen duquel il éclaire soudain les aspects essentiels de l'époque du roman et aussi, par reflet, de celle où le livre parut. S'il abandonna ensuite le personnage, il n'en reste pas moins que, pour le lecteur de la série du "*Monde réel*" dans son ensemble, il apparaît comme une préfiguration de ce qu'allait être, sous une forme plus achevée et dans d'autres circonstances, la Cécile Wisner des "*Communistes*".

Diane de Nettencourt allait reparaître épisodiquement dans "*Les beaux quartiers*" et dans "*Aurélien*". Wisner allait reparaître dans "*Les communistes*".

Si Aragon s'intéressa à la grève des taxis de 1911, c'est qu'entre autres événements l'année 1934 avait été celle d'une autre grande grève des chauffeurs de taxi.

En 1934, Aragon participa avec André Malraux et Jean-Richard Bloch au premier congrès des écrivains soviétiques.

Il publia :

"Pour un réalisme socialiste"

(1935)

Essai

Aragon publia le second volume de la série du «*Monde réel*» :

"Les beaux quartiers"

(1936)

Roman

Pour l'essentiel, l'action se passe en 1913 et fait donc chronologiquement suite aux événements évoqués dans "*Les cloches de Bâle*". Mais elle comporte un rappel en arrière de l'enfance et de la première jeunesse des deux frères qui en sont les protagonistes, Edmond et Armand Barbentane. Leur jeunesse s'est écoulée dans un chef-lieu de canton du Midi, Sérianne-le-Vieux, qui nous est méthodiquement disséqué, avec son bordel, ses francs-maçons, son cercle de notabilités, patrons, commerçants et fonctionnaires, et les entrecroisements de leurs vies privées, dont parfois une petite bonne, ici Angélique, est la victime, toute désignée pour le suicide. Cette première partie à Sérianne, dont le docteur Barbentane, athée marié avec une catholique, est maire, puis conseiller général, puis député, est surtout une peinture cruelle de la France du parti radical, de ses intrigues, de sa rhétorique, et du terreau où elle prit naissance. Mais, tandis que le fils aîné du docteur, Edmond, est déjà à Paris, où il doit faire sa médecine, le cadet, Armand, qui a fini par perdre la foi, en dépit de la

bonne éducation maternelle, s'enfuit, et du lycée et du domicile paternel, après diverses expériences intellectuelles et sentimentales. Et il va, lui aussi, échouer à Paris, mais sans argent et sans savoir que faire.

À ce moment. Edmond, jeune étudiant, ayant surtout gardé de l'éducation paternelle une certaine forme de cynisme, est déjà devenu un homme à femmes. Après avoir eu pour maîtresse l'épouse d'un de ses professeurs, il vient, peu avant le débarquement inattendu de son jeune frère, de trouver ce qui est pour lui l'amour avec une certaine Carlotta. Or cette dernière est entretenue par un homme d'affaires, Quesnel, qui domine notamment les taxis parisiens. À la suite d'une intrigue policière assez compliquée, qui se noue dans une maison de jeux où Carlotta a entraîné Edmond, Quesnel est mis au courant. Et, après avoir réfléchi, l'industriel propose à Edmond un partage, en même temps qu'il lui donne une place dans ses affaires.

Pendant ce temps, Armand erre dans Paris, à la recherche d'argent et de travail, rabroué par son frère. Il est ainsi porté, presque sans savoir comment, jusqu'au Pré-Saint-Gervais, le jour où a lieu, en mai 1913, une immense manifestation contre la loi sur le retour au service militaire de trois ans. Car la rumeur et la menace de la guerre courent de page en page à travers le livre. Armand entend donc Jaurès à la manifestation ; puis, n'ayant toujours ni travail ni argent, se laisse embaucher dans l'usine d'autos de Wisner, en fait comme briseur de grève. Au bout de trois jours, où il a travaillé sous la protection de la police, il en éprouve le dégoût et va lui-même se présenter au syndicat des métallurgistes pour leur annoncer sa décision. Le livre s'achève de manière un peu abrupte sur ce premier pas d'Armand, tandis qu'Edmond s'est engagé sur le chemin de la richesse et de la considération sociale.

Commentaire

Ce roman, qui restitue l'atmosphère de l'avant-guerre 1914, se veut une oeuvre réaliste, et y réussit magnifiquement. Mais la richesse de l'invention, les tableaux de Paris, l'intensité des situations sont avant tout d'un poète habile à jouer de toutes les possibilités du langage. L'errance d'Armand à travers Paris est l'occasion d'une éblouissante description, ou plutôt d'un poème en prose sur les Halles, les imprimeries, les journaux, etc.. La menace de la guerre qui court dans le roman est la même que celle qui courait en ces années 35-36 où Aragon écrivait ce second roman. Il obtint le prix Renaudot.

En 1937 parut le quotidien "Ce soir" dont Aragon était le directeur avec Jean-Richard Bloch. L'Allemagne ayant annexé l'Autriche le 11 mars 1938, il ne cessa durant l'année de multiplier les protestations et de dénoncer les accords de Munich. Le 28 février 1939, il épousa Elsa Triolet. Il séjourna aux États-Unis où il participa au troisième congrès des écrivains américains. Le 25 août, "Ce soir" fut saisi puis interdit de parution. Dès le mois de septembre, il en fut de même pour "L'humanité", "Commune" et "Europe". Le 2 septembre, Aragon fut mobilisé. En 1940, avec son régiment, il entra en Belgique à la rencontre des troupes allemandes. Mais eut lieu un repli sur Dunkerque puis une retraite jusqu'à Périgueux. Il obtint deux croix de guerre et la médaille militaire. Démobilisé, il prit contact avec le parti communiste devenu clandestin en 1941, participa au Comité national des écrivains, fonda avec Jacques Decour le journal "*Les lettres françaises*" (qu'il allait diriger jusqu'en 1972), organisa, sous le nom de François-la-Colère, des réseaux de résistance en zone Sud. En 1941, à Nice, Aragon et Elsa Triolet rencontrèrent Matisse. Ils continuèrent d'écrire. Aragon, qui se consacrait essentiellement à la création romanesque, sans parler d'une intense activité journalistique, qui, depuis "*Hourra l'Oural*" en 1934, n'avait plus publié de poèmes, voulant partager avec le peuple de France les sentiments (le désespoir, la colère et l'espérance) suscités par la «drôle de guerre», la défaite et l'Occupation, accomplit une évolution qui lui donna un instrument poétique adapté à l'expression de ce qu'il avait à dire. Sa prodigieuse culture poétique et l'acceptation de sa propre mélodie, qu'il souhaitait auparavant casser, lui permirent

d'emblée de revenir aux règles de la prosodie traditionnelle, de réinscrire de façon moderne la tradition. Savante par ses références, sa parole était cependant immédiatement accessible. L'art du masque qu'il possédait était en effet en concordance avec l'Histoire, puisque alors tout message devait être codé. Le retour aux mètres (alexandrins et décasyllabes surtout, parfois octosyllabes), ce qu'il appelait les «*vers comptés*» (en vérité il y en avait bien quelques exemples glissés dans des recueils antérieurs, mais épisodiques, et comme en contrepoint) et le retour à la rime (assouplie par un large emploi du rejet, de la rime intérieure, de rythmes brisés), qui ne se présentaient pourtant pas comme un quelconque néo-classicisme, permirent une apparente transparence qui convoya en fait un réseau d'images difficiles, où le lyrisme amoureux et le recours aux valeurs de la civilisation courtoise, aux chants et complaintes du Moyen Âge français et notamment de l'époque de la guerre de Cent Ans dont le contenu même et l'accent n'étaient pas sans analogie avec ce qu'on pouvait ressentir en 1940, visaient à contrecarrer la mythologie fasciste.

Ces nouvelles inspiration et techniques se manifestèrent d'abord dans :

“*Le crève-cœur*”
(1941)

Recueil de poèmes

“*Vingt ans après*”

Poème

Commentaire

Le poème avait paru dans le numéro de décembre 1939 de la “N.R..F.”.

“*J'attends sa lettre au crépuscule*”

Poème

Commentaire

Le poème avait paru dans le numéro de décembre 1939 de la “N.R..F.”.

“*Le temps des mots croisés*”

Poème

Commentaire

Le poème avait paru dans le numéro de décembre 1939 de la “N.R..F.”.

‘Les lilas et les roses’

Poème

Commentaire

Le poème fut publié en septembre 1940 dans “Le Figaro”.

‘Les croisés’

Poème

Commentaire

On y lit : «*Et blessés à mourir surent qu'Éléonore / c'était ton nom liberté liberté chérie*».
Le poème fut immédiatement célèbre.

‘Richard II 40’

Poème

Commentaire

On y lit : «*Je reste roi de mes douleurs*».

Commentaire sur le recueil

La publication de ce recueil, qui contenait les premiers poèmes de résistance d’Aragon (et peut-être les premiers qui aient été composés), se fit encore légalement en 1941 grâce à l’emploi de ce qu’il nomma la «*contrebande littéraire*» (ou l’art d’exprimer les idées interdites avec les mots permis). Cette publication fit date, non seulement dans son oeuvre, mais pour ce qui est de l’histoire littéraire de la France sous l’Occupation : un public nombreux retrouva dans ce chant brisé l’écho de sa souffrance et de ses espoirs encore hésitants. En pleine guerre, ces poèmes furent connus en Angleterre et aux États-Unis, et y apportèrent une image plus juste de la France envahie.

Aragon joignit au recueil :

‘La rime en 1940’

(1941)

Essai

Aragon, sans prétendre d’ailleurs ni l’imposer ni faire école, présentait sa poétique nouvelle.
Il la précisa dans :

‘De l'exactitude historique en matière de poésie’
(1941)

Essai

Il se présente comme une renaissance du chant français, et du même coup comme une réaffirmation de la patrie au temps du malheur.

“Les yeux d'Elsa”
(1942)

Recueil de poèmes

Il est précédé d'une préface dont le titre, *“Arma virumque cano”* (ce qui signifie : «Je chante l'homme et ses armes») est l'incipit de l'*“Énéide”* de Virgile. Aragon insiste sur l'importance de la poésie nationale et sur les questions que pose l'emploi de la rime associé à la nécessaire réinvention d'un langage poétique ; souligne *«qu'il n'y a aucunement là de ma part le désir d'éclipser quelque poésie que ce soit»* ; lance des allusions assez claires à la situation de l'époque : *«On nous scie les pieds avec le folklore ces temps-ci»* (c'est-à-dire sous Pétain qui prêchait le retour au folklore et à la terre) ; affirme : *«Je chante l'homme et ses armes, c'en est plus que jamais le moment.»*

Le recueil lui-même contient à la fois des poèmes d'amour (en référence au titre) et des poèmes à tonalité historique qui en font une oeuvre majeure de la poésie de la Résistance. Mais, malgré les dénégations de l'auteur (dans ses *“Entretiens avec Francis Crémieux”*, il déclara : *«Quand je disais Elsa [...] il s'agissait d'une personne liée à ma vie et pas de quelqu'un d'autre»*), le personnage d'Elsa fut perçu comme l'incarnation de l'espoir d'une renaissance et d'une reconstruction d'un pays humilié et martyrisé, comme l'affirmation d'une certaine volonté de vivre, de survivre, de recréer un pays alors disloqué ; l'amour du poète pour elle est ici l'amour au coeur du désastre, lié à lui et donnant la force de s'y opposer et de lutter. La partie intitulée *“Ce que dit Elsa”*, qui mêle intimement thèmes amoureux et thèmes patriotiques, est particulièrement représentative du recueil.

Le recueil se clôt sur l'essai intitulé *“La leçon de Riberac ou l'Europe française”* où Aragon évoque la tradition médiévale nationale et ses figures exemplaires, modèles d'héroïsme et de courage au niveau desquels les combattants de la Résistance ont su se hisser : *«Sans doute de cet héroïsme d'aujourd'hui, de cette fidélité profonde, y a-t-il des milliers d'exemples vivants qui me dispenseraient de Perceval et de Tristan. Mais en peut-on aujourd'hui parler? Assurément pas. C'est eux que je salue en Perceval, le chevalier vermeil.»*

Commentaire

Le recueil fut publié en Suisse mais put être introduit et diffusé légalement en France sous le régime de Vichy grâce à la complaisance d'un censeur.

“Brocéliande”
(1942)

Long poème

À travers les mythes bretons réinventés ou revécus par le poète s'évoque la permanence de la nation, pour déboucher avec la partie finale sur la prophétie de la Libération en un mois d'août (qui allait être dans la réalité celui de 1944 et non celui de 1942 comme on l'avait alors espéré), les parties en vers réguliers (I-III-V-VII) alternent avec les parties en vers libres (II-IV-VI).

Aragon publia un roman qu'il avait écrit avant la guerre de 1939, qui était le troisième volume de la série du "Monde réel" après "Les cloches de Bâle" et "Les beaux quartiers", où il s'autorisa un retour sur son enfance :

"Les voyageurs de l'impériale"

(1942)

Roman de 640 pages

Le roman nous mène, ou nous promène, de 1889 à 1914. Ancien élève de l'École normale, agrégé d'histoire et professeur, Pierre Mercadier a épousé Paulette d'Ambérieux, par attrait sensuel. sans que jamais des relations véritablement humaines naissent entre eux. Il y a bien les deux enfants, le garçon, Pascal, et la fille, Jeanne, mais ils ne suffisent pas à créer un lien pour ce couple déjà défait, peut-être défait avant de s'être fait. Paulette est la sœur de Blaise, peintre qui a rompu avec sa famille, qu'on retrouvera dans "Aurélien" et incidemment dans "Les communistes". Pierre Mercadier n'est pas seulement étranger à sa femme, il l'est aussi à tout ce qui se passe autour de lui, se refuse à s'intéresser aux événements, même quand il s'agit d'un événement qui bouleverse tout le pays, comme l'affaire Dreyfus. Il veut écrire un ouvrage sur John Law, mais il n'en rédige que quelques pages. Il éprouve une brève passion pour la femme d'un industriel lyonnais, rencontrée au cours de vacances chez un oncle de Paulette. Pourtant, quand elle veut le rejoindre quelques mois plus tard, il l'écarte de lui avec indifférence. Il est même indifférent à ses pertes en Bourse. Et puis, un beau jour, ayant vendu toutes ses actions, sans prévenir personne, il s'enfuit, juste vers la fin du XIXe siècle, voyage en Italie, en Égypte, à Monaco, tant qu'il lui reste de l'argent. Toujours disponible, il a des aventures éphémères. Une fois, il rencontre une femme qu'il croit aimer, Reine, que son charme attire, mais qui est déjà la maîtresse d'un diplomate allemand, qu'elle épouse. Plus tard, Pierre regagne Paris, trouve un moyen de subsister grâce à l'aide d'un de ses anciens collègues, Meyer. Mais la vie familiale des Meyer ne satisfait pas tellement les goûts aventureux de Pierre : c'est dans une maison close de banlieue, "Les Hirondelles", qu'il noue une singulière amitié avec la tenancière, Mme Tavernier, dans les bras de laquelle il meurt à la veille de la guerre de 1914. Il n'a jamais revu ni sa femme, ni son fils, mais a réussi, avant de mourir, à voir quelquefois clandestinement son petit-fils, Jean.

Pascal Mercadier, après avoir fait divers métiers, a ouvert pour vivre une pension de famille dans le quartier de l'Étoile, une pension où des clients et clientes d'allure fort respectable se trouvent de manière inattendue liés aux services de renseignement allemands. Mais c'est ce qu'il ignore. Il est d'ailleurs devenu, plus encore après la mort de sa femme, une sorte de séducteur effréné. Un jour, il a ainsi pour maîtresse cette même Reine qui avait connu Pierre quinze ans plus tôt, et c'est elle qui lui révèle les cahiers de son père sur John Law. Mais, Française mariée à un diplomate allemand, elle se suicide quelques semaines avant la guerre.. Quand le livre s'achève, Pascal est mobilisé : nous sommes en 1914. Et de «*cet individualisme forcené qui résume à ses yeux ce père*», il se dit : «*Comme c'est une époque bien finie, vraiment, tout ça...*» Et il pense qu'il fait cette guerre pour que son fils ne connaisse plus jamais la guerre.

Commentaire

Un fragment du manuscrit largement inachevé du personnage central, Pierre Mercadier, sur John Law livre le sens du titre et de l'œuvre. Il s'agit d'une comparaison de la vie avec les passagers d'un de ces omnibus d'antan qui comportaient, au-dessus du wagon lui-même, une sorte de terrasse à l'air libre, l'impériale. «*Car il y a deux sortes d'hommes dans le monde, ceux qui pareils aux gens de l'impériale sont emportés sans rien savoir de la machine qu'ils habitent, et les autres qui connaissent le mécanisme du monstre, qui jouent à y tripoter [...] et jamais les premiers ne peuvent rien comprendre de ce que sont les seconds, parce que de l'impériale on ne peut que regarder les cafés, les*

réverbères et les étoiles.» De John Law, il est dit : «*Il n'était pas, lui, un voyageur de l'impériale.*» Mais les héros du roman, pour la plupart, sont des «*voyageurs de l'impériale*», surtout Pierre Mercadier qui, dans sa fuite, est une sorte de caricature de Rimbaud, mais un Rimbaud sans génie, sans œuvre, et pourvu d'une famille et d'une situation sociale ; dont le cas, plus loin, devient le sujet d'un roman, «*Mirador*», comme par allusion au Lafcadio des «*Caves du Vatican*» de Gide.

Le regard aigu du romancier perce les apparences, détecte les vrais mobiles des actions, pour dénoncer les hypocrisies et les faux-semblants. Mais la révolte est curieusement absente.

Il faut remarquer que, dans ce roman plus que dans aucun autre d'Aragon, l'enfance des personnages, de cinq à douze ans surtout, tient une place considérable : celles de Pascal, d'Yvonne, sa femme, du petit Jean notamment. C'est en quelque sorte le contrepoint poétique de cette œuvre amère comme peut l'être le souvenir de ce qui a été nommé «la belle époque» par antiphrase.

Le style, divers et magnifique, épouse, avec un charme presque stendhalien, les mouvements de chaque action, de chaque personnage : il donne une impression d'agilité et de richesse presque infinies.

En novembre 1942, après l'occupation de la zone Sud, Aragon et Elsa Triolet, sous les noms de Lucien et d'Élisabeth Andrieux, se cachèrent à plusieurs reprises dans la région de Dieulefit dans le sud de la Drôme où se cachaient aussi de nombreux intellectuels opposants à la politique vichyssoise, dont Pierre Emmanuel, Georges Sadoul, Paul Éluard, Jean Cassou et Emmanuel Mounier. Ils séjournèrent à la ferme du Lauzas, qu'ils partageaient avec deux communistes allemands condamnés par les nazis, dans des conditions matérielles très difficiles, froid, neige, rats, isolement. Ils quittèrent cette «planque» le 31 décembre 1942 et se rendirent à Lyon chez René Tavernier.

‘En français dans le texte’

(1943)

Recueil de poèmes

Aragon chante notamment le Paris perdu et en imagine la lutte («*Le paysan de Paris chante*»).

Les poèmes sont en vers réguliers. Il faut mettre à part le premier poème intitulé «*Art poétique*» qui est en distiques et où s'affirme (comme vers la même époque dans certains poèmes d'Éluard, écrits à Paris) la volonté d'une poétique nouvelle ; le poète le destine «*Pour mes amis morts en Mai / Et pour eux seuls désormais*» (il s'agit de Politzer, Feldmann, Sémard, etc., qui avaient été fusillés par les nazis en mai 1942).

Le 1er juillet 1943, Aragon et Elsa Triolet revinrent à Saint-Donat. Ils créèrent le comité national des écrivains (C.N.E.) pour la zone sud.

Après le débarquement des Alliés, en juillet 1944, ils fondèrent le journal «La Drôme en armes», dont cinq numéros furent édités.

“Le musée Grévin”

(1943)

Poème

Commentaire

Il comprend huit parties et utilise essentiellement une sorte d'alternance alexandrins-octosyllabes. C'est un long cri de protestation contre la terreur nazie, contre la trahison des pétainistes, contre

l'asservissement provisoire du pays, mais aussi un beau chant d'amour pour la France où Aragon manifesta une confiance sereine dans l'avenir et le destin de sa patrie car il s'achève sur l'horizon entrevu de la liberté.

Le titre s'explique parce que, dans la première partie, Aragon considère les Allemands et les collaborateurs comme déjà perdus et, tels de sinistres statues de cire, bons pour le Musée Grévin. Il a lui-même rappelé, dans l'essai dont il a fait précéder la réédition de 1946 : *'Les poissons noirs ou De la réalité en poésie'*, ce qu'avait été, vers juin 1943, l'espoir d'un débarquement prochain des Alliés et de la Libération. C'est à cela que se réfèrent les premiers vers («*Est-ce qu'on toucherait à la fin de l'éclipse...*»). Aussitôt le poète évoque le «*réveil noir des traîtres*» et s'en prend aux traîtres et aux bourreaux, les «*fantômes*» de ce futur «*Musée Grévin*» que nomme et accuse toute la seconde partie : Laval («*un éternel mégot au coin tors de sa bouche*»), Hitler («*Ô petit homme à la moustache*»), Mussolini, Pétain («*J'ai mené d'étranges campagnes / contre la France je l'avoue...*»). Dans la dernière partie, abandonnant les «*fantômes*», il revient à ce «*pays dévasté par la peste / qui semble un cauchemar attardé de Goya...*») et où arrivent les nouvelles des camps de la mort : «*Auschwitz Auschwitz ô syllabes sanglantes.*» Il évoque les femmes patriotes déportées à Auschwitz : Maïe (Politzer), Danièle (Casanova), qui y moururent, Marie-Claude (Vaillant-Couturier), qui en revint, et c'est à elles que s'adresse le vers qui ouvre le finale du poème : «*Je vous salue Maries de France aux cent visages.*» Dans la septième et dernière partie du poème, il entrevoit l'horizon de la liberté et, donnant la parole à un des prisonniers, des déportés, des maquisards, qui revient au foyer, écrit un hymne à la patrie qu'il voyait déjà rendue à la liberté et à la vie pacifique au bout de plusieurs années de nuit et de souffrances :

*«Je vous salue ma France, arrachée aux fantômes !
Ô rendue à la paix ! Vaisseau sauvé des eaux...
Pays qui chante : Orléans, Beaugency, Vendôme !
Cloches, cloches, sonnez l'angélus des oiseaux !*

*Je vous salue, ma France aux yeux de tourterelle,
Jamais trop mon tourment, mon amour jamais trop.
Ma France, mon ancienne et nouvelle querelle,
Sol semé de héros, ciel plein de passereaux...*

*Je vous salue, ma France, dont les vents se calmèrent !
Ma France de toujours, que la géographie
Ouvre comme une paume aux souffles de la mer
Pour que l'oiseau du large y vienne et se confie.*

*Je vous salue, ma France, où l'oiseau de passage,
De Lille à Ronceveaux, de Brest au Mont-Cenis,
Pour la première fois a fait l'apprentissage
De ce qu'il peut coûter d'abandonner un nid !*

*Patrie également à la colombe ou l'aigle,
De l'audace et du chant doublement habitée !
Je vous salue, ma France, où les blés et les seigles
Mûrissent au soleil de la diversité...*

*Je vous salue, ma France, où le peuple est habile
À ces travaux qui font les jours émerveillés
Et que l'on vient de loin saluer dans sa ville
Paris, mon coeur, trois ans vainement fusillé !*

*Heureuse et forte enfin qui portez pour écharpe
Cet arc-en-ciel témoin qu'il ne tonnera plus,
Liberté dont frémit la silence des harpes,
Ma France d'au-delà le déluge, salut !»*

Analyse

Ces strophes sont, dans l'ensemble, conformes à la poésie régulière et traditionnelle, mais l'auteur se permet un certain nombre de libertés. Il rima pour l'oreille sans égard à la nature féminine ou masculine des rimes : par exemple, il fit rimer «*calmèrent*» avec «*mer*», «*habitée*» avec «*diversité*». Il n'observa pas la règle de l'alternance des rimes féminines et des rimes masculines : ainsi «*passage*» (rime féminine) suit «*confie*» (rime féminine) aux strophes 3 et 4 ; à la strophe 5, «*aigle*» est suivi par «*habitée*» (deux rimes féminines). Il ne tint pas compte de l'«*e*» muet à l'intérieur des vers : dans «*Je vous salue ma France*», «*salue*» devrait régulièrement être suivi d'une voyelle. Il s'agit là de licences qu'on réprovoque de moins en moins à notre époque et qui n'enlèvent rien à la grande beauté de ce poème.

Cinq strophes sur sept ont pour premier hémistiche : «*Je vous salue ma France*». Ces mots (le possessif «*ma France*» est significatif) impliquent respect et tendresse.

Première strophe

- «*Arrachée aux fantômes*» : Le participe «*arrachée*» indique que la lutte fut violente et la victoire durement conquise. Le mot «*fantôme*» suggère une double idée d'irréalité et de mort : la guerre et l'Occupation, avec tous les drames qu'elles suscitent, paraissent avoir été une sorte de mauvais rêve, une succession d'images de mort. Voici maintenant la France «*rendue à la paix*», qui est sa vraie destination. «*Vaisseau sauvé des eaux*» présente une belle allitération et peut faire songer à «*Moïse sauvé des eaux*» et aussi au symbole du navire qui figure dans les armes de plusieurs villes, notamment dans celles de Paris où il s'accompagne de la devise : «*Fluctuat nec mergitur*».

- Vers 3 : La France chante pour plusieurs raisons, notamment à cause des noms harmonieux de ses villes et de ses villages. L'auteur en choisit trois qui désignent des cités situées dans les pays de la Loire, «*le jardin de la France*». Ces trois noms (thème, d'ailleurs, d'une chanson populaire du XVe siècle) sont comme chargés d'histoire : Orléans, c'est la ville qui fut délivrée par Jeanne d'Arc ; Beaugency, au carrefour de grandes voies stratégiques, siège de deux conciles célèbres, fut âprement disputé au XIVe et au XVe siècles ; Vendôme, centre féodal et monastique rattaché à la monarchie française au XIIIe siècle, est lié au souvenir de Blanche de Castille et à celui de François Ier, et l'on sait que le Vendômois fut chanté par Ronsard.

- Les noms chantent, les cloches aussi chantent la délivrance de la patrie ; elles semblent sonner «*l'angélus des oiseaux*», c'est-à-dire les inviter à la prière, car les oiseaux (il en est question dans toutes les strophes, sauf les deux dernières) se réjouissent de voir libérée cette terre dont ils parcourent le ciel à tire-d'aile.

Deuxième strophe

C'est le début d'un cantique d'adoration. Il ne faut pas s'efforcer de rendre un compte exact de la comparaison «*Ma France aux yeux de tourterelle*». Par l'image et l'idée que suggère le mot «*tourterelle*», le poète veut donner avant tout une impression de douceur et de tendresse (plus loin, à la cinquième strophe, il dira que la France est une patrie pour la colombe). Le deuxième vers est animé d'une ardente sincérité, étant construit sur un chiasme par lequel les deux mots «*mon tourment mon amour*» sont enserrés dans «*Jamais trop*».

Au vers 3, il semble qu'il faille entendre le mot «*querelle*» non pas au sens actuel de «*dispute*», de «*contestation*», mais au sens ancien de «*plainte*» ; pour l'auteur, la France a été dans le passé, comme elle l'était encore au temps du poème, un sujet de plainte, de tourment. Ce vers peut être

rapproché de celui de Du Bellay (dont le sens général n'est d'ailleurs pas le même) : «France, France, réponds à ma triste querelle».

Enfin, le poète institue un parallélisme entre les héros ensevelis dans la terre pour laquelle ils sont morts, et les oiseaux («*passereaux*») qui peuplent le ciel : la même quête d'idéal semble animer les uns et les autres.

Troisième strophe

Les mots «*où les vents se calmèrent*» sont une allusion à la fin de la tourmente, à la paix revenue.

Les mots «*Ma France de toujours*» expriment l'identité profonde du pays à travers les vicissitudes de l'Histoire ; il faut avouer pourtant que l'expression est très banale.

La comparaison de la carte de France avec la paume d'une main ouverte se justifie à peu près, et les mots «*ouvre [...] aux souffles de la mer*» sont justes aussi, si l'on songe que la France est baignée par la mer sur trois côtés de l'hexagone.

Quatrième strophe

Après l'oiseau du large, apparaît ici l'oiseau de passage, l'oiseau migrateur. Mais, ici, l'oiseau représente l'être humain, le peuple, que le désastre de 1940 et l'exode ont contraint d'abandonner son foyer. «*Pour la première fois*» est inexact : il y eut, au cours des siècles, d'autres invasions, d'autres exodes sur les routes, mais jamais peut-être un exode ne fut aussi nombreux et aussi tragique que celui-là.

«*De Lille à Roncevaux, de Brest au Mont-Cenis*», c'est-à-dire du nord au sud, d'ouest en est, ces noms propres parlant plus à notre esprit que les points cardinaux. Lille, c'est la Flandre nordique ; le Mont-Cenis sépare la France de l'Italie ; Brest, c'est la ville la plus occidentale de France et, comme disait Michelet, «la pointe, la proue de l'ancien monde» ; Roncevaux, col fameux des Pyrénées, est lié au souvenir, disons même à la légende, de Roland. Tous ces noms sont évocateurs, ils émeuvent notre imagination.

Cinquième strophe

La France est une patrie pour «*la colombe*» et pour «*l'aigle*», c'est-à-dire qu'elle est un pays à la fois pacifique et guerrier. La colombe est le symbole de la paix (voir le célèbre dessin de Picasso) ; c'est une colombe qui apporta à Noé dans son arche un brin d'olivier annonciateur de la fin du déluge (Bible, «*Genèse*», chapitre VIII) ; ce symbole est ici particulièrement bien choisi, car la France va sortir de l'affreux «*déluge*» que furent la guerre et l'Occupation : comme le poète l'a dit au deuxième vers, elle est un «*vaisseau sauvé des eaux*», et son sort nous fait penser invinciblement à l'arche de Noé dont nous parle la Bible. Quant à «*l'aigle*», il fut l'emblème de l'empire français conquérant et glorieux. Au vers 2, «*l'audace*» se rapporte à l'aigle et le «*chant*» à la colombe ; on remarque ensuite la richesse de la rime «*aigle*»-«*seigle*», mais surtout l'idée (rendue plus sensible par l'image) des deux derniers vers : la France est une, mais diverse ; la grande patrie est la synthèse de toutes les provinces qui la composent et qui lui apportent leur diversité bienfaisante et féconde.

Sixième strophe

Il est fait allusion ici aux créations si variées de l'artisanat populaire qui viennent toutes affluer dans la capitale. Cette capitale, Paris, un vers suffit au poète pour exprimer l'amour qu'il lui voue : «*Paris, mon cœur, trois ans vainement fusillé*». Le mot «*fusillé*» doit s'entendre au sens figuré de «*tourmenté*», «*torturé*». Mais on ne doit pas perdre de vue le sens propre, qui apparaîtra pour peu qu'on songe à tous les martyrs de la Résistance, fusillés dans Paris, ou autour de Paris, depuis ceux du Mont-Valérien, jusqu'aux derniers, ceux de la cascade du bois de Boulogne. On note la force et l'importance de l'adverbe «*vainement*» : toute cette affreuse répression n'a pas réussi à anéantir Paris ; au contraire, elle lui a infusé une vie nouvelle.

Septième strophe

Les deux adjectifs du début témoignent de la guérison, on pourrait presque dire de la résurrection, de la France. C'est l'image biblique de la fin du déluge qui domine encore. D'ailleurs, le mot «*déluge*» emplit véritablement le dernier vers, répondant au «*vaisseau sauvé des eaux*» du vers 2) et à l'image de «*la colombe*» (vers 17). Et «*l'arc-en-ciel*», qui apparaît après les grands orages, est le signal de la fin du déluge (dans la Bible, l'arc-en-ciel [«*l'arc dans la nue*»] est le signe de l'alliance entre l'Éternel et la Terre [“*Genèse*”, IX, 13-14]) ; de plus, il fait penser aux trois couleurs du drapeau français.

La France se retrouvera donc, une fois le déluge passé, heureuse et forte ; elle se retrouvera également libre ; elle aura secoué le joug de la servitude. Cette aspiration à la liberté est mise en relief par le troisième vers de la strophe finale, qui est inspiré par le souvenir de la fameuse captivité des juifs à Babylone. On connaît le chant mélancolique par lequel les juifs prisonniers exprimaient leur douleur et leur nostalgie. En voici le début :

«Assis au bord du fleuve de Babylone nous avons pleuré en nous souvenant de Sion.

Nous avons suspendu nos harpes aux saules de la rive.

Comment chanterions-nous le cantique du Seigneur sur une terre étrangère?»

Les harpes se taisent donc en signe de deuil et l'idée de la liberté, dans ce silence, hante l'esprit des captifs.

Destinée de l'oeuvre

Le poème, une des oeuvres les plus marquantes dans l'abondante floraison poétique qui fut une des armes morales essentielles de la Résistance, fut publié clandestinement sous l'occupation nazie à Lyon sous le pseudonyme de François-la-Colère. Il fut réimprimé en tract et en volume à Paris en septembre 1943 et à la libération de Paris par les Éditions de Minuit alors clandestines. L'édition définitive eut lieu en 1946.

Il fit paraître un autre volet de la série romanesque du “*Monde réel*” qu'il avait écrit en 1943-1944, au temps où il vivait dans la clandestinité :

“Aurélien” (1944)

Roman

L'action se passe pour l'essentiel au cours de l'hiver 1921-1922 à Paris, et la trame en est constituée par l'étrange avortement du brusque amour qu'éprouvent l'un pour l'autre une jeune provinciale éthérée, Bérénice Morel, venue passer quelques semaines à Paris chez son cousin Edmond Barbentane, et Aurélien Leurtillois, jeune ancien combattant, qui vit de ses fermages, ne fait rien et a de nombreuses liaisons. Finalement, Bérénice va vivre quelque temps avec un jeune poète, Paul Denis, puis revient auprès de son mari qui est handicapé, tandis qu'Aurélien, après quelques semaines de désespoir, accepte un poste de direction dans l'usine de son beau-frère, se range et devient un homme d'ordre. Ainsi Aurélien et Bérénice n'avaient rien en commun, même s'ils éprouvent une folle passion qui ne s'épanouit pas, bridée par Bérénice.

Ils se rencontrent pourtant encore une fois, en juin 1940, au milieu de la défaite qui amène le capitaine Leurtillois jusqu'à Ruffec. À ce moment-là, le réactionnaire qu'est devenu Aurélien n'a plus de langage commun avec une Bérénice à qui les événements ont ouvert d'autres horizons. Elle meurt, tuée par une balle perdue.

Le roman d'amour d'Aurélien et de Bérénice s'inscrit dans une fresque de la haute société de la première après-guerre, où s'entrecroisent de nombreuses intrigues, tout un monde qui entoure le couple inachevé et pèse sur son avenir. On trouve ici les milieux d'affaires autour d'Edmond

Barbentane, homme à femmes auquel un de ses adjoints prend la sienne, Blanchette, et qui doit refaire sa fortune en épousant Carlotta, qui avait été la seconde femme du père de Blanchette, le riche Quesnel. On y trouve aussi des aspects de la vie littéraire ou théâtrale de ces années-là, les dadaïstes, chez qui déjà le surréalisme s'annonce, l'actrice Rose Melrosc, le peintre Zamora, dont beaucoup de traits paraissent avoir été empruntés à Picabia. Mais l'important, le fond même de ces situations diverses et disparates, le fond aussi du comportement d'Aurélien, c'est l'arrière-plan de la guerre qui vient de se terminer. Aussi bien son scepticisme et son indifférence sont-ils en lui le reflet, le reste de ces années terribles ; quelques-uns ont sans doute réagi à la manière de Barbusse, mais il n'en va pas ainsi pour beaucoup d'autres. C'est d'ailleurs dans les tranchées qu'Aurélien s'est lié avec Edmond, autre sceptique, par qui il allait rencontrer Bérénice. L'agitation et l'instabilité sentimentale ou autre de la société qui les entoure sont, elles aussi, un reflet et une suite du grand désordre de la guerre. Bérénice, dont la vie s'est jusque-là déroulée un peu à l'écart de tout cela, qui appartient d'ailleurs à une génération plus récente (elle a ici à peu près vingt-deux ans), réagit différemment, ayant le goût d'une certaine forme de vie plus haute, le goût de l'absolu. Et c'est au sujet de Bérénice que surgissent au milieu du livre quelques pages qui en sont pour ainsi dire le sommet. C'est sans doute ce goût, cette exigence, qui détermine son attitude, ce jour du 1er janvier 1922 où elle est venue chez Aurélien, l'a attendu jusqu'au matin, pour apprendre alors qu'il a passé la nuit avec une fille de Montmartre, et s'en aller.

Commentaire

Dans ce roman, Aragon s'autorisa un retour sur sa jeunesse. Mais, dans ses *“Entreliens avec Francis Crémieux”* (1964), il donna des précisions sur le personnage d'Aurélien : *« On a dit essentiellement que c'était moi, et c'est moi qui ai dit que c'était Drieu La Rochelle [...] Il y a un troisième facteur [...] C'était avant tout pour moi l'ancien combattant d'une génération déterminée au lendemain de l'armistice de 1918... »* Sur le sens même du livre, il indiqua : *« L'impossibilité du couple est le sujet même d'“Aurélien”... L'homme, ici, n'a pas mis en cause les idées qui étaient celles des siens, les idées reçues de son milieu... Le sujet du livre est l'impossibilité du couple précisément du fait que la femme, elle, a eu une certaine continuité de pensée malgré la guerre... et qu'elle est de ce fait même à un autre stade de pensée qu'Aurélien. »*

Ce roman est animé d'une belle énergie vitale, et son tempo allègre emporte un tourbillon d'images et de personnages qui sont irremplaçables. Il est considéré comme un des plus beaux romans d'amour du XXe siècle, et est un peu *“La chartreuse de Parme”* d'Aragon.

En 2003, il a été adapté pour la télévision par Éric-Emmanuel Schmitt avec Olivier Sitruk et Romane Bohringer.

Le 15 juin 1944, le village de Saint-Donat fut victime d'une expédition punitive mais Aragon et Elsa Triolet purent s'échapper. Ils quittèrent Saint-Donat au début de septembre 1944.

“La diane française” (1945)

Recueil de poèmes

Si le recueil fut publié en volume en 1945 après la Libération, les poèmes qui le composent avaient été pour la plupart publiés précédemment dans la clandestinité, certains sous forme de tracts.... Quand le volume fut publié en 1945 il fut complété par une préface, *“Ô mares sur la terre au soir de mon pays”*, qui est une sorte de poème en prose sur la France de l'Occupation et de la Résistance, devenu vite célèbre.

Les poèmes sont en vers rimés et comptés.

Commentaire

La diane est la sonnerie de clairon qui réveille les soldats le matin, et elle est française car Aragon, soldat lui-même, peut, en tant que communiste, enfin rejoindre le combat national après l'incertitude créée par le pacte soviético-allemand.

"La rose et le réséda"

*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 leur pas
Que l'un fut 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 coeur des bras
Et tous les deux disaient qu'elle
Vive et qui vivra verra
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Quand les blés sont sous la grêle
Fou qui fait le délicat
Fou qui songe à ses querelles
Au coeur du commun combat
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Du haut de la citadelle
La sentinelle tira
Par deux fois et l'un chancelle
L'autre tombe qui mourra
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Ils sont en prison Lequel
A le plus triste grabat
Lequel plus que l'autre gèle
Lequel préfère les rats
Celui qui croyait au ciel
Celui qui n'y croyait pas
Un rebelle est un rebelle
Nos sanglots font un seul glas
Et quand vient l'aube cruelle
Passent de vie à trépas
Celui qui croyait au ciel*

*Celui qui n'y croyait pas
 Répétant le nom de celle
 Qu'aucun des deux ne trompa
 Et leur sang rouge ruisselle
 Même couleur même éclat
 Celui qui croyait au ciel
 Celui qui n'y croyait pas
 Il coule, il coule, il se mêle
 À la terre qu'il aima
 Pour qu'à la saison nouvelle
 Mûrisse un raisin muscat
 Celui qui croyait au ciel
 Celui qui n'y croyait pas
 L'un court et l'autre a des ailes
 De Bretagne ou du Jura
 Et framboise ou mirabelle
 Le grillon rechantera
 Dites flûte ou violoncelle
 Le double amour qui brûla
 L'alouette et l'hirondelle
 La rose et le réséda*

Analyse

Ce fut un poème de circonstance, car à cette époque le parti communiste, dont était membre Aragon, pratiquait la politique de la main tendue. Il est d'ailleurs précédé de cette dédicace : «*À Gabriel Péri et d'Estienne d'Orves comme à Guy Môquet et Gilbert Dru*». C'étaient quatre grands résistants de droite et de gauche, fusillés par les Allemands, quatre martyrs de la Résistance, de familles politiques et religieuses très différentes :

- les communistes Gabriel Péri (homme politique et journaliste, membre du parti communiste, fusillé en 1941) et Guy Môquet (lycéen de dix-sept ans, fils d'un député communiste, fusillé comme otage à Chateaubriant le 22 octobre 1941) ;
- les catholiques Honoré d'Estienne d'Orves (officier de marine, rallié au général de Gaulle en 1940, fusillé le 29 août 1941) et Gilbert Dru (dirigeant de la Jeunesse Étudiante Catholique en zone libre, fondateur du Mouvement Républicain Populaire, parti clandestin, fusillé à Lyon en 1944, à l'âge de vingt-quatre ans).

C'est donc en référence à des faits réels qu'Aragon a écrit ce texte, qui raconte avant tout un épisode type de la Résistance, qui traduit l'évolution des événements à partir de l'été 1941 : attentats contre l'occupant, exécutions sommaires. Il dut sans doute son succès à la force des sentiments qu'il exprime : la compassion pour les épreuves que subissait la France à cette époque, et la nécessité de l'union de tous dans la défense de la même cause, sa libération.

Le poème a l'allure d'une plainte populaire par sa structure et sa versification. Il se déroule en trois étapes très distinctes, le poète narrateur intervenant à chacune pour commenter l'action avec une visée argumentative destinée à embellir le geste. Il se compose de soixante-quatre heptasyllabes d'un seul tenant mais qu'on pourrait considérer comme formant dix sizains dont le distique initial revient comme un refrain auquel, à la fin, comme dans la tradition médiévale, un envoi (vers 56-64) vient se substituer. L'absence de distinction typographique des strophes ainsi que la suppression de la ponctuation concourent à donner au poème sa fluidité. La brièveté des vers de sept syllabes, l'alternance des mêmes rimes claires (en «e/») et graves (en «a»), les nombreuses répétitions (assonances, allitérations, reprise de termes) vont dans le même sens.

Dans la première étape (du vers 1 au vers 27) sont présentés, dans les vers de ce qui va se révéler être un refrain, avec la dominante de l'imparfait, deux personnages qui sont le chrétien et l'athée,

opposés et unis par la même construction anaphorique et parallélique : «*Celui qui croyait au ciel / Celui qui n'y croyait pas*». «*Tous deux*» (vers 3) rassemble les contraires. C'est qu'alors que le conflit entre chrétiens et anticléricaux déchirait la France depuis le XIXe siècle, la Résistance contre les Allemands rapprocha des gens idéologiquement divisés. Cette différence entre l'idéologie de l'un et l'idéologie de l'autre («*la clarté sur leurs pas*», vers 10) réapparaît avec «*Que l'un fût de la chapelle / Et l'autre s'y dérobât*» (vers 11 et 12). La nécessité de la mise sous le boisseau de cette différence «*au coeur du commun combat*» (vers 24, l'allitération en «*k*» est significative) est rendue par «*Fou qui fait le délicat / Fou qui songe à ses querelles*» (vers 22 et 23), rappel d'une structure courante de la poésie ancienne : «*Heureux qui...*». Le narrateur intervient au présent de vérité générale pour commenter et approuver l'attitude des personnages : «*Qu'importe comment s'appelle...*» (vers 9). La formule «*Un rebelle est un rebelle*» (vers 39) est un commentaire du narrateur qui, avec une sorte d'ironie, reprend une parole de l'ennemi pour qui peu importe la croyance de chacun des résistants. Dans un registre quelque peu épique, l'image traditionnelle et médiévale d'une «*belle / Prisonnière des soldats*» enfermée dans une «*citadelle*» (vers 27), d'où ses deux amoureux, «*fidèles / Des lèvres du coeur des bras*» (vers 15-16), car «*aucun des deux ne trompa*» (vers 46), sortes d'amoureux courtois, de chevaliers du Moyen Âge, cherchent à la délivrer au péril de leur vie, est l'allégorie de la France sous la domination des Allemands (vers 6-7). Le pays ravagé, c'est aussi, plus loin, image empruntée à l'expérience séculaire des communautés rurales, «*les blés sous la grêle*» (vers 21) qu'il faut rentrer à la hâte en faisant taire toute inimitié, «*la grêle*» étant la métaphore des bombardements. Les résistants font preuve de détermination, le proverbe «*Qui vivra verra*» étant bien la marque de l'espoir sinon de la certitude de la délivrance.

Mais, dans la deuxième étape (du vers 28 au vers 50), la tentative de délivrance, véritable action de commando, entraîne :

- la réaction des gardiens, événement qui justifie le passage au passé simple : «*la sentinelle tira*» (vers 28) ;
- la détention : «*Ils sont en prison*» (vers 33) où les conditions de vie des deux combattants sont les mêmes ;
- l'exécution à «*l'aube cruelle*», au présent de narration : coulent leurs sangs qui ont «*Même couleur, même éclat*» (vers 48), qui ne sont plus qu'un sang ;
- la douleur des patriotes dont peu importent aussi les allégeances : leurs «*sanglots font un seul glas*» (vers 40, l'allitération rendant bien la douleur ressentie).

Mais, dans la troisième étape (du vers 51 à la fin), il est montré que n'est pas inutile le sacrifice de ces martyrs, héros qui ont acquis des pouvoirs magiques («*L'un court et l'autre a des ailes*», vers 57) : le sang, se mêlant à la terre, la féconde et lui permet de donner, à la «*saison nouvelle*» (après la guerre), du «*raisin muscat*» (vers 54), source de joie et même d'ivresse, qui vient donc remplacer «*les blés sous la grêle*». Et «*le grillon*» (vers 60), symbole populaire de la paix du foyer, «*rechantera*» : cette paix sera un jour restaurée.

Enfin, sur fond de ritournelle, presque de comptine, le poète, qui se manifeste par «*Dîtes*» (vers 61), qui, selon la tradition épique où le narrateur intervient pour commenter la bataille en la grandissant, se donne la mission de chanter les louanges des héros, élargit la perspective en peignant une France se redécouvrant, d'Ouest en Est («*Bretagne*», «*Jura*», vers 58), comme creuset unifiant des couples antithétiques : «*framboise ou mirabelle*» (vers 59), «*flûte ou violoncelle*» (vers 61), «*l'alouette et l'hirondelle*» (vers 63), «*la rose et le réséda*» (vers 64) qui, elle, qui est aussi le titre du poème, est nettement significative :

- la rose rouge et piquante est la fleur des socialismes, traditionnellement athées ;
- le réséda blanc symbolise la monarchie, et plus généralement le catholicisme qui lui est associé dans l'histoire de la France.

Mais les deux mots sont toutefois rapprochés par la paronomase.

Ce poème nous touche par son affirmation de la nécessité de l'unité nationale face au danger extérieur. Au-delà des circonstances précises de sa composition, il vaut par la beauté de l'idéal d'unité face à l'adversité qu'il illustre.

Le poète surréaliste qu'avait été Aragon, ne gardant de l'avant-garde que l'absence de ponctuation et des enjambements qui permettent la mise en valeur du mot en position de rejet, retrouva, dans ce récit et chanson tout à la fois, les sources de la tradition nationale, à la fois médiévale et populaire. Résolument hostile au nazisme et à la Collaboration, il fit de la poésie une arme qui devait toucher immédiatement : d'où l'importance accordée aux procédés d'amplification, dont l'anaphore propre aux textes oratoires

Ce poème engagé, qui est un des plus célèbres de la Résistance, fut publié pour la première fois en 1942 dans "Le mot d'ordre", journal clandestin dirigé en zone libre par L.O. Frossard, puis fit l'objet, pendant la guerre, de nombreuses réimpressions anonymes. Du fait de sa forme très dense et d'une certaine obscurité des images, ni la censure du régime de Vichy ni la Gestapo ne saisirent sa portée politique.

Il a été repris, en 1945, dans le recueil "La diane française".

Il fut récité dans la cour des Invalides pour le vingtième anniversaire de la Libération.

"Il n'y a pas d'amour heureux"

*Rien n'est jamais acquis à l'homme Ni sa force
Ni sa faiblesse ni son coeur Et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix
Et quand il croit serrer son bonheur il le broie
Sa vie est un étrange et douloureux divorce
IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX*

*Sa vie Elle ressemble à ces soldats sans armes
Qu'on avait habillés pour un autre destin
À quoi peut leur servir de se lever matin
Eux qu'on retrouve au soir désœuvrés incertains
Dites ces mots Ma vie Et retenez vos larmes
IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX*

*Mon bel amour mon cher amour ma déchirure
Je te porte dans moi comme un oiseau blessé
Et ceux-là sans savoir nous regardent passer
Répétant après moi les mots que j'ai tressés
Et qui pour tes grands yeux tout aussitôt moururent
IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX*

*Le temps d'apprendre à vivre il est déjà trop tard
Que pleurent dans la nuit nos coeurs à l'unisson
Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson
Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare
IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX*

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

IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX
MAIS C'EST NOTRE AMOUR À TOUS DEUX

Analyse

Comme il n'est pas possible à deux êtres qui s'aiment de vivre dans une fusion complète, d'être constamment présents l'un à l'autre, de maintenir l'intensité que leur sentiment a déjà atteinte, comme le lien est toujours rompu même s'il n'est jamais anéanti, le doute, l'incertitude, l'inquiétude s'immisçant, il n'y a pas d'amour heureux.

Cette constatation, Aragon la fit en vivant son amour pour Elsa Triolet, leur couple, très uni, ayant été l'un des plus célèbres du XXe siècle. Il est marqué aussi par l'époque où il fut composé : juste avant la Deuxième Guerre mondiale.

On constate encore ici qu'il était revenu à la prosodie classique, du moins en ce qui concerne le mètre, des alexandrins étant organisés en quintils, le premier et le dernier vers, qui riment, encadrant trois vers aux rimes semblables, suivis d'un octosyllabe qui est aussi un refrain. Du fait de cette variation de mètres, ces strophes peuvent être considérées comme élégiaques, qualificatifs qu'on applique à celles, par exemple, du "*Lac*" de Lamartine et de "*Tristesse d'Olympio*" de Victor Hugo. Mais Aragon continua à supprimer la ponctuation, bien que les majuscules à l'intérieur des vers découpent des phrases.

Premier quintil

Il est dominé par le sentiment de l'impuissance de l'être humain sur son destin dont la dureté est rendue par des sons durs, des mots à la rime qui contiennent tous des «r».

Vers 1 : Par une négation initiale encore répétée, ce qui renforce le caractère catégorique, est refusée à l'être humain toute certitude. Or le bonheur tient justement à la stabilité, à la quiétude, à la satiété. La répétition du son «a» renforce le caractère catégorique de l'assertion. Si le peu de fond à mettre sur la force est facile à admettre, l'enjambement crée une surprise et....

Vers 2 : La faiblesse elle-même est incertaine et ce vers coupé, malgré l'absence de ponctuation, aboutit à un autre enjambement, donc à une autre surprise possible.

Vers 3 : Et, en effet, la valeur positive d'«*ouvrir ses bras*» (sous-entendu : à l'être aimé), signe d'accueil, est habilement contredite par l'effet objectif qu'a ce geste, la croix étant pour les chrétiens symbole de supplice, de souffrance, de mort. La rime est particulièrement riche et sera encore présente à l'intérieur du vers suivant.

Vers 4 : «*Serrer son bonheur*» marque l'avidité de l'amour trop égoïste, trop exclusif, qui aboutit à un échec, à sa destruction même, le lien inéluctable étant indiqué par les rimes intérieures.

Vers 5 : Le divorce est celui entre les aspirations et la réalité, ce mot à la rime venant contredire le mot à la rime au premier vers : «*force*».

Le refrain est une maxime, exprime une vérité générale, connue de toute éternité, avec une sorte de ricanement, les monosyllabes du début étant détachées l'une de l'autre comme dans une sorte de verdict fataliste.

Deuxième quintil

Il est dominé par le sentiment de l'absurdité de la vie exprimé avec une sorte d'acceptation, de résignation.

Vers 1 : La reprise de «*sa vie*», renforcée encore avec «*elle*», donne un nouvel élan, mais qui retombe vite à cause de «*ces soldats*», instruments sans volonté et, qui plus est, ne servant même pas à ce à quoi ils sont censés servir puisqu'ils sont «*sans armes*». Ce sont, en effet, les soldats de la «*drôle de guerre*» pour laquelle, avant la Deuxième Guerre mondiale, on a mobilisé des hommes (Aragon lui-même) qu'on n'a pas fait combattre, qui sont restés dans un désœuvrement permettant de jeter un regard sur sa vie. La sévérité du constat est rendue par des «s» coupants, et l'appesantissement est accentué par la répétition des sons «*sem-sans*».

Vers 2 : Les soldats ont bien reçu un uniforme (c'est-à-dire un rôle : la métaphore du théâtre est fréquente chez Aragon pour signifier la vie), mais leur destin n'est pas guerrier : c'est une illustration du «*divorce*» évoqué précédemment.

Vers 3 : «*Se lever matin*» est une formule archaïque dont la rapidité suggère l'ardeur du début de la journée

Vers 4 : ardeur contredite par «*désœuvrés, incertains*», l'appesantissement étant renforcé par la rime intérieure : «*eux - oeu*», diphtongues qui allongent et amollissent le vers. Toute cette journée, «*matin, soir*», est symbolique de toute une vie, qui, à sa fin, se révèle vide, inutile.

Vers 5 : La vie de l'être humain en général est devenue la vie du poète, mais il en est séparé par un dédoublement qui est comme celui entre le sentiment et la conscience. Le mot «*larmes*» à la rime vient contredire la rime du premier vers : «*armes*».

Le refrain est devenu les mots que la vie doit dire à l'injonction du poète

Troisième quintil

Il est dominé par le sentiment de l'importance et du caractère douloureux de l'amour.

Vers 1 : La progression qui se fait entre ces trois qualificatifs donnés à l'amour en trace une évolution inéluctable : de l'amour qui, à ses débuts, est empreint de beauté, qui, en mûrissant, se renforce par l'affectivité, et qui devient douloureux, peut-être se rompt, le passage inéluctable de la deuxième étape (qui est ambivalente : «*cher*» signifiant à la fois «aimé» et «coûteux») à la troisième étant confirmée par la paronomase : «*cher-chir*».

Vers 2 : Le poète aux armées est séparé de la femme aimée, séparé même du sentiment (ce que suggère le jeu sonore entre le «*oi*» de «*moi*» et le «*oi*» de «*oiseau*»), et le sentiment amoureux a perdu la liberté, la légèreté de l'oiseau quand il était sauf, déchéance marquée par le passage du «*s*» doux d'«*oiseau*» au «*s*» dur de «*blessé*».

Vers 3 : «*Ceux-là*», qui sont donc indistincts, sont tout autant les autres soldats qui voient passer le poète (et son amour pour Elsa) que le public qui voit passer ce couple sans vraiment comprendre ce qui l'unit, comment il peut rester aussi uni.

Vers 4 : Le poète constate que les mots qu'il a «*tressés*» (dans «*Le cantique à Elsa*» on lit : «*Je tresserai mes vers de verre et de verveine*») pour en faire des poèmes, trouvent un écho dans le public (dans «*Elsa*» : «*Ils se sont faits / Une image de moi peut-être à leur image / Ils m'habillent de leurs surplus / Ils me promènent avec eux et vont jusqu'à citer mes vers / De telle façon qu'ils leur servent / Ou deviennent pour eux de charmantes chansons*»), mais pour une imitation inintelligente par rapport à son long travail de création.

Vers 5 : Ces mots, vus comme des êtres vivants, le poète ne leur aurait donné naissance que pour la femme aimée, que pour les yeux d'Elsa (titre d'un autre recueil), ses «*grands yeux*» qui le sont peut-être à cause de l'étonnement. Mais ils meurent aussitôt, cette mort symbolisant la fragilité de l'amour qui réapparaît avec le refrain. Le mot «*moururent*» à la rime vient confirmer le mot à la rime du premier vers : «*déchirure*».

Quatrième quintil

Il est dominé par l'union étroite entre la douleur et l'amour.

Vers 1 : Du cas particulier, on revient à une vérité générale, à la constatation fataliste qu'apprendre à vivre, c'est-à-dire à aimer, ne peut que conduire à l'échec, l'inéluctabilité du phénomène étant, une fois de plus, contenue dans le déroulement même du vers. Il apparaît aussi que cet apprentissage de la vie s'étend sur sa durée même, qui est cruellement brève.

Vers 2 : La douleur, que signifient évidemment les pleurs mais aussi la nuit, réunit les cœurs (le son répondant à «*pleur*») est partagée comme la fin du vers nous le révèle.

Vers 3 : Est édictée la première de trois maximes qui s'inscrivent dans des vers presque complètement homophoniques, en tout cas anaphoriques. Cette vérité-ci est celle du malheur («*heur*» répondant à «*pleur*» et «*coeur*» du vers précédent), de la souffrance, nécessaires à la création, à

l'origine de l'art. Mais le contraste est grand entre l'importance de la souffrance et la petitesse du produit créé : la chanson.

Vers 4 : La deuxième maxime, si elle est de structure semblable, en fait renverse le déroulement : le «*frisson*» de désir, de plaisir, sera suivi des «*regrets*» qui sont apparus les premiers.

Vers 5 : La troisième maxime suit le même déroulement et illustre le même thème que la première, le mot «*sanglots*», dont le jeu entre les deux syllabes est d'une harmonie imitative, convenant bien aux sonorités que produit la guitare.

Cinquième quintil

Il définit la loi générale en étant presque entièrement constitué de vers presque entièrement homophoniques, et surtout anaphoriques, qui reprennent et confirment le refrain, l'idée étant martelée.

Vers 1 : De même que le malheur est nécessaire pour la chanson, «*l'amour est à douleur*», selon une formulation archaïque qui pourrait être un souvenir du «*Quiconque meurt meurt à douleur*» de Villon, l'idée se retrouvant ailleurs chez Aragon : «*Mais ce n'est qu'à douleur qu'on naît même à l'amour*» («*C'est une absurdité que de mettre des rimes*», dans «*Le musée Grévin*») - «*Que sais-tu du malheur d'aimer*» («*Chanson pour Fougère*», dans «*Le voyage de Hollande*»).

Vers 2 : La meurtrissure que produirait l'amour est une blessure physique.

Vers 3 : La flétrissure est une blessure morale, donc plus grave.

Vers 4 : Dans un vers elliptique où «*de toi*» doit être évidemment compris comme «*l'amour de toi*», de nouveau, se font jour les circonstances dans lesquelles le poème est écrit. À cette époque, l'amour de la patrie était mal aisé pour le communiste qu'était Aragon : soldat engagé dans une guerre possible avec l'Allemagne, il se voyait, en tant que communiste, obligé de suivre les méandres de la politique de l'U.R.S.S. qui, d'ennemie de l'Allemagne, était devenue son alliée puis, de nouveau, son ennemie. Désormais, il peut sonner «*la diane française*» (le titre du recueil). Mais l'amour pour la femme, lui aussi, est constamment contredit, doit être constamment reconquis. «*Patrie*» rime avec «*meurtri*» et «*flétri*», Aragon justifie la rime pour l'oreille (voir dans «*Les yeux d'Elsa*»).

Vers 5 : Le mot «*pleurs*» à la rime vient confirmer le mot à la rime du premier vers : «*douleur*».

Le refrain final est prolongé d'un retour très fort au cas particulier qui marque que, justement, l'amour n'est jamais qu'un cas particulier, ce retournement du dernier vers contredisant et même effaçant tout ce qui précède.

L'ambiguïté de l'amour mêle la joie aux larmes, la mort aux félicités de la vie, la présence au regret. La souffrance, liée à l'amour, est non seulement sa conséquence mais son aliment même. Aragon l'a confessé : «*Pour écrire qu'il n'y a pas d'amour heureux, il fallait simplement que j'aie la plus haute idée de l'amour, d'un amour qui ne peut pas se faire au prix de ce qui est inhumain*». Il n'y a pas d'amour heureux pour qui exige l'absolu.

Destinée de l'œuvre

Le poème a été mis en musique et chanté par Georges Brassens.

“Ballade de celui qui chanta dans les supplices”

*Et s'il était à refaire
Je referais ce chemin
Une voix monte des fers
Et parle des lendemains*

*On dit que dans sa cellule
Deux hommes cette nuit-là
Lui murmuraient Capitule
De cette vie es-tu las*

*Tu peux vivre tu peux vivre
Tu peux vivre comme nous
Dis le mot qui te délivre
Et tu peux vivre à genoux*

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

*Rien qu'un mot la porte cède
S'ouvre et tu sors Rien qu'un mot
Le bourreau se dépossède
Sésame Finis tes maux*

*Rien qu'un mot rien qu'un mensonge
Pour transformer ton destin
Songe songe songe songe
À la douceur des matins*

*Et si c'était à refaire
Je referais ce chemin
La voix qui monte des fers
Parle aux hommes de demain*

*J'ai dit tout ce qu'on peut dire
L'exemple du Roi Henri
Un cheval pour mon empire
Une messe pour Paris*

*Rien à faire Alors qu'ils partent
Sur lui retombe son sang
C'était son unique carte
Périsse cet innocent*

*Et si c'était à refaire
Referait-il ce chemin
La voix qui monte des fers
Dit Je le ferai demain*

*Je meurs et France demeure
Mon amour et mon refus
Ô mes amis si je meurs
Vous saurez pour quoi ce fut*

*Ils sont venus pour le prendre
Ils parlent en allemand
L'un traduit Veux-tu te rendre
Il répète calmement*

*Et si c'était à refaire
Je referais ce chemin
Sous vos coups chargés de fers*

Que chantent les lendemains

*Il chantait lui sous les balles
Des mots "sanglant est levé"
D'une seconde rafale
Il a fallu l'achever*

*Une autre chanson française
À ses lèvres est montée
Finissant la Marseillaise
Pour toute l'humanité*

Analyse

Le poème chante la Résistance contre les Allemands d'un militant qui, même s'il est prisonnier, s'il est condamné à la mort, ne cède pas à leurs incitations à la trahison, et se révèle finalement être un communiste. C'est une ballade par la présence d'un refrain, mais il ne comporte pas l'envoi qui clôt la ballade traditionnelle. Il est formé de vers de sept pieds, rythme impair qui reste en suspens car on s'attend à ce qu'il soit pair, qu'il y ait un pied de plus, et de quatrains à rimes croisées, le tout sans ponctuation, bien que des majuscules à l'intérieur des vers marquent le début de phrases.

Première strophe

De la déclaration d'un homme qui est dans les «fers», qui est prisonnier, nous entendons la dernière affirmation : une pleine adhésion à ce qu'il a fait et un espoir dans l'utilité future de son action, les «lendemains» semblant bien être «les lendemains qui chantent» qui étaient vantés par la rhétorique communiste.

Deuxième strophe

Il apparaît que la déclaration était la réponse à l'incitation à la reddition au nom de l'amour de la vie, faite par deux tentateurs dont le tutoiement est méprisant ou essaie d'établir une certaine familiarité.

Troisième strophe

La répétition marque à quel point l'incitation s'est faite pressante. Mais «vivre comme nous» se révèle inacceptable quand est donnée la précision, soulignée par la rime : «vivre à genoux». «Le mot qui délivre», la nature de la trahison, ne sont pas précisés.

Quatrième strophe

Comme elle est la reprise de la première strophe, elle apparaît être un refrain, mais la mention imprécise «une voix» est devenue la mention précise, «la voix», la mention imprécise «des lendemains» est devenue la mention précise, «les lendemains» qui d'hypothétiques sont devenus certains.

Cinquième strophe

L'incitation au «mot qui délivre» est répétée dans la formule brève du premier vers qui est comme une équation : au mot, qui, plus loin, est un «sésame», succède immédiatement l'ouverture de la porte, la libération. «Le bourreau se dépossède» de sa proie. Il semble bien que ce soit un tortionnaire qui inflige des «maux».

Sixième strophe

L'incitation est répétée, il est même proposé que le mot soit un mensonge. Dans «*transformer ton destin*», le martèlement des «*t*» veut imprimer une certitude. La répétition de «*songe*», qui s'étend dans tout le vers, le mot rimant significativement avec «*mensonge*», insiste sur le caractère amollissant de l'imagination de «*la douceur des matins*» qui ne sont plus les «*lendemains*» hypothétiques et collectifs d'auparavant. «*Matin*» rimant avec «*destin*», celui-ci reçoit tout de suite une proximité séduisante.

Septième strophe

Le refrain connaît une autre modification finale qui, elle aussi, accentue la proximité. Mais «*Parle aux hommes de demain*» ne manque pas d'ambiguïté ou de cette équivoque qui fait la richesse de la poésie : on peut lire, en effet, «*parle aux hommes qui vivront demain*» (et son message demeure le même qu'auparavant) ou «*parle de demain aux hommes*» (le condamné deviendrait ainsi un propagandiste au service de ses tortionnaires).

Huitième strophe

L'ambiguïté se porte maintenant sur l'identité de ce «*Je*» qui semble bien être le séducteur, car les exemples sont ceux de changements d'idée, de volte-face : le roi Henri, c'est Henri IV qui, de protestant qu'il était, s'est fait catholique afin de se concilier Paris et ainsi accéder au trône de France ; «*Henri*» et «*Paris*» enserrent (pour la rime) l'appel de Richard III, le personnage de Shakespeare qui, dans la bataille où il perdait «*l'empire*» qu'il avait conquis par les moyens les plus criminels, était prêt à le céder pour obtenir le cheval qui lui permettrait de vaincre et donc de garder son royaume, à moins qu'il ne le veuille pour fuir, conserver la vie.

Neuvième strophe

S'y manifeste l'hypocrisie cynique des tortionnaires que le poète feint d'accréditer. Dans le deuxième vers, le poids de la faute, qu'on incombe au prisonnier, est marqué par le redoublement des «*s*». La condamnation du dernier vers s'exprime avec l'absence du pronom «*que*» propre à l'ancien français. «*Innocent*» peut recouvrir deux sens : celui qui n'est pas coupable, mais aussi celui qui est assez idiot pour n'avoir pas su profiter de l'occasion qui lui était donnée de retrouver sa liberté.

Dixième strophe

Dans ce quatrième refrain, le poète pose encore la question, et la constance du condamné est réaffirmée par un projet où le mot «*demain*» acquiert une proximité plus grande encore.

Onzième strophe

La rime intérieure du premier vers oppose habilement la fragilité de l'individu et la pérennité de la nation, rendue par le tour médiéval que donne l'absence de l'article. La France est à la fois «*amour*» (celui de la France éternelle) et «*refus*» (celui du régime actuel qui n'est qu'une créature de l'occupant). Les deuxième et troisième vers sont alourdis par le retour des «*m*». Le quatrième vers souligne le rôle éducatif du geste du condamné.

Douzième strophe

Par un effet de distanciation, la narration redevient objective. Pour la première fois dans le poème apparaît la nature du conflit qui, cependant, fait l'objet de tout le recueil «*La Diane française*». Si les ennemis sont allemands, sont présents aussi des collaborateurs français qui assurent la traduction.

C'est habilement qu'ici le quatrième vers introduit le refrain. Les deux «*ils*» au pluriel et le seul «*il*» au singulier soulignent bien le déséquilibre entre les protagonistes de ce drame.

Treizième strophe

Ce refrain prend encore une autre forme et un autre sens qui sont encore sources d'équivoque. En effet, le troisième vers est-il une incise qui vient séparer «*ce chemin*» de «*que chantent les lendemains*», ce qui suppose une projection dans un avenir où est chanté le chemin suivi par le héros? Ou le quatrième vers est-il une invocation, un espoir qu'il exprimerait?

Quatorzième strophe

Par une prolepse qui crée un contraste, le souhait du vers précédent se trouve déjà réalisé et de la façon la plus paradoxale, car l'enjambement fait passer de «*balles*» qui sont celles du peloton d'exécution aux «*balles*» des mots de «*La marseillaise*» qu'il chante et qui sont la fin de ces deux vers : «*Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé*». On notera ensuite le réalisme de la «*prise sonore*».

Quinzième strophe

L'«*autre chanson française*» qui finit la Marseillaise «*pour toute l'humanité*», c'est évidemment «*L'internationale*», hymne révolutionnaire international qui date de 1871, dont les paroles sont d'Eugène Pottier, la musique de Pierre Degeyter. Par cette finale, qui est un bel élargissement, Aragon s'emploie à bien associer les communistes au combat national de résistance contre les Allemands, le pacte soviético-allemand ayant auparavant créé une grave confusion.

“Le conscrit des cent villages”

*Prairie adieu mon espérance
Adieu belle herbe adieu les blés
Et les raisins que j'ai foulés
Adieu mes eaux vives ma France*

*Adieu le ciel et la maison
Tuile saignante ardoise grise
Je vous laisse oiseaux les cerises
Les filles l'ombre et l'horizon*

*J'emmène avec moi pour bagage
Cent villages sans lien sinon
L'ancienne antienne de leurs noms
L'odorante fleur du langage*

*Une romance à ma façon
Amour de mon pays mémoire
Un collier sans fin ni fermoir
Le miracle d'une chanson*

*Un peu de terre brune et blonde
Sur le trou noir de mon chagrin
J'emmène avec moi le refrain
De cent noms dits par tout le monde*

*Adieu Forléans Marimbault
Vollere-Ville Volmerange
Avize Avoine Vallerange
Ainval-Septoutre Mongibaud*

*Fains-la-Folie Aumur Andance
Guillaume-Peyrouse Escarmin
Dancevoir Parmilieu Parmain
Linthès-Pleurs Caresse Abondance*

*Adieu La Faloise Janzé
Adieu Saint-Désert Jeandelize
Gerbépal Braize Juvelise
Fontaine-au-Pire et Gévezé*

*Que je respire Et je respire
Ces étoiles dans ma gorge y
Font une lueur de magie
Trompe l'exil mon faux empire*

*Il faut reprendre ô saoulerie
Ce déroulement implacable
Et boire et boire les vocables
Où flambe et tremble la patrie*

*Aigrefeuille-d'Aunis Feuilleuse
Magnat-l'Étrange Florentin
Tilleul-Dame-Agnès Dammartin
Vers-Saint-Denis Auvers Joyeuse*

*Cramaille Crémarest Crévoux
Crêches-sur-Saône Aure Les Mars
Croismare Andé Vourles Vémars
Amarens Seuil Le Rendez-Vous*

*L'Ame Sommaisne Flammerans
Sore Sormonne Sormery
Sommeilles La Maladrerie
Bussy-le-Repos Sommerance*

*Mon pays souffre mille maux
S'en souvenir monte à la tête
Ah démons démons que vous êtes
Versez-moi des mots et des mots*

*Il reste aux mots comme aux fougères
Qui tantôt encore brûlaient
Cette beauté de feu follet
Leurs architectures légères*

*Angoisse Adam-les-Passavant
Bors l'Aventure Avril-sur-Loire
La Balme-d'Épy Tréméloir
Passefontaine Treize-Vents*

*Adieu le lieudit l'Île-d'Elle
Adieu Lillebonne Ecublé
Ouvrez tout grands vos noms ailés
Envolez-vous mes hirondelles*

*Et retournez et retournez
Albine Alise-Sainte-Reine
Les Sources-la-Marine Airaines
Jeux-les-Bards Gigors Guéméné*

*Vers Pré-en-Baille ou Trinquetaille
Vers Venouze ou vers Venizy
Lizières Lizine Lizy
Taillebourg Arques-la-Bataille*

*Albans-Dessus Albans-Dessous
Planez lourds aiglons des paroles
Valsemé Grand-Cœur Grandeyrolles
Jetés au ciel comme des sous*

*Adieu Caer et Biscarosse
Poignards que vous avez d'éclat
Ô Saint-Geniès-de-Comolas
Adieu Néronde Orny Garosse*

*Pas un qui demeure sur cent
Villages aux noms de couleur
Villages volés mes douleurs
Le temps a fui comme du sang*

*Musiques s'il n'est pas trop tard
Parfumez le vent parfumé
Sanglotez les cent noms aimés
Que j'écoute au loin vos guitares*

Analyse

Dans ce poème sans ponctuation, formé de quatrains d'octosyllabes, le narrateur, «*le conscrit des cent villages*», est le représentant des centaines de milliers de conscrits venus des dizaines de milliers de villages de France pour participer à la guerre de 1939-1945.

C'est un paysan qui dit adieu aux différents aspects de la vie rurale, aux différents travaux (dans la première strophe), aux différents habitats (la «*tuile saignante*», c'est-à-dire rouge, couvre les maisons du Sud, l'«*ardoise grise*», celles du Nord). On passe ensuite aux plaisirs, l'absence du paysan étant mise à profit par les oiseaux à qui il laisse les cerises mais aussi les filles, l'ombre et l'horizon. Il n'emporte (mot plus correct qu'«*emmène*») que «*l'ancienne antienne*» des noms de «*cent villages*», la paronomase mettant en relief leur ressassement séculaire. «*Cent*» remplace, en fait, un nombre bien plus important (puisque l'antienne est, plus loin, un «*collier sans fin ni fermoir*»). Le mot est uni à «*sans*» par une rime intérieure, et ces deux mots sont encore unis à «*sinon*» par le retour des «*s*»

initiaux. Ces noms, qui sont anciens, sont les témoins les plus significatifs d'une fixation de la langue dans son évolution qui s'est faite il y a plusieurs siècles. Une autre métaphore, voyant dans la langue un arbre, voit dans ces noms de villages des fleurs qu'il a fait éclore. La strophe suivante apporte d'autres métaphores : celle du deuxième vers, «*Amour de mon pays mémoire*», s'appuyant sur un retour expressif des «*m*». La cinquième strophe suscite une surprise puisque cette métaphore de la terre («*brune et blonde*» comme pour représenter les deux grands types physiques entre lesquels se partagent les Français, ceux du Sud étant bruns, ceux du Nord étant blonds) est d'abord négative puisqu'elle sert à un ensevelissement, mais qui, étant celui du «*chagrin*», se révèle positif.

Enfin commence, pour trois strophes, la litanie de ces noms de villages qui sont liés par des effets de paronomases, de rimes, de rythmes, créant une véritable poésie pure puisque les mots n'ont pas de sens, puisque seule compte leur musique à laquelle avait déjà été sensible Proust. Aragon évoqua aussi la poésie de ces noms dans «*Plus belle que les larmes*» («*Les yeux d'Elsa*») :

«*Le grand tournoi des noms de villes et provinces
Jette un défi de fleurs à la comparaison.*»

À la neuvième strophe, le narrateur a besoin de reprendre son souffle, et les vers sont saccadés par la reprise des mots au premier vers, par l'enjambement entre le deuxième et le troisième, par l'inversion du quatrième. Les noms des villages deviennent des étoiles et constituent un «*faux empire*» qui permet cependant d'oublier l'exil qu'est le départ à la guerre. Aussi le «*déroulement implacable*» va-t-il être repris, le mot «*saoulerie*» se trouvant justifié par «*boire*» comme par «*flambe*» et «*tremble*» qui s'appliquent bien à un alcool.

Puis la litanie se répand de nouveau sur trois strophes.

À la quatorzième strophe, est poursuivi le thème de l'ivresse des mots qui combat la pensée du malheur que subit le pays. L'allusion aux fougères est peut-être due à une circonstance réelle. Ce qui importe, c'est la «*beauté de feu follet*» qu'elles partagent avec les mots, c'est-à-dire une beauté due, selon la croyance populaire, à un phénomène magique ou, selon l'explication scientifique, à la combustion des gaz dégagés par les cadavres enterrés.

La litanie reprend, mais, à la dix-septième strophe où la simple énumération est rompue et où les noms de villages sont marqués par le retour des «*l*», le poète le souligne par «*noms ailés*», «*envolez*» et «*hirondelles*» qui sont annonciateurs d'un printemps. À la dix-huitième, est souligné le caractère frénétique de la danse qui s'intensifie encore à la suivante qui se termine sur deux noms de batailles : celle de Taillebourg que remporta saint Louis sur les Anglais en 1242, et celle d'Arques où Henri IV vainquit le duc de Mayenne en 1589.

Les paroles deviennent de «*lourds aiglons*», mais on peut penser que ces symboles napoléoniens se veulent annonciateurs de victoires. De même que les «*sous jetés*» sont présage de bonheur, de prospérité.

Après ces espoirs, le retour à l'adieu provoque un changement de tonalité qui est signifié par les dures sonorités de «*Caer*» et de «*Biscarosse*» qui sont bien vues comme des «*poignards*». Mais, au vers suivant, «*Saint-Geniès-de-Comolas*» sonne comme un gémissement après les coups de poignards, et la strophe se termine par un *decrecendo*.

Dans la pénultième strophe, le réalisme pessimiste se fait jour, mais de façon surprenante à cause de l'enjambement : les villages ont disparu parce qu'ils ont été «*volés*», occupés par l'ennemi. Cependant, l'espoir réapparaît, par celui qui est mis dans les «*musiques*», c'est-à-dire dans la poésie, qui, par une correspondance hardie, sont appelées à parfumer «*le vent parfumé*», à, par une transitivation que se permettent les poètes, sangloter «*les cent noms aimés*», musiques, guitares, que le conscrit entendra dans son exil.

Claude Roy fit ainsi allusion au poème d'Aragon : «*Qu'il parle de la France, et, soudain, les mots en savent plus que lui. Ils vont, ils volent, et leur sillage dans le poème trace la course d'une émotion juste... C'est l'étonnant "Conscrit des cent villages", ce chapelet de noms de terroirs, où le dictionnaire des communes de France devient la source inattendue d'une tristesse mélodieuse et vraie.*»

“Du poète à son parti”

Le poème, qui se trouve à la fin du recueil, se termine par le vers : «*Mon parti m'a rendu les couleurs de la France.*»

“En étrange pays dans mon pays lui-même”

(1945)

Recueil de poèmes

Il regroupe “*Brocéliande*”, publié en Suisse l’été 1942 et qui put être diffusé publiquement en France, “*En français dans le texte*”, publié en Suisse en 1943, mais dont la diffusion publique en France fut interdite à l’époque.

En 1945, il fut complété par l’essai “*De l’exactitude historique en matière de poésie*”, daté de 1945.

Les poèmes de “*La diane française*” et de “*En étrange pays dans mon pays lui-même*” sont les plus connus d’Aragon, et représentent probablement le sommet de sa poésie sous l’Occupation. En cette période, ils rencontrèrent un nombre extraordinaire de lecteurs aux yeux desquels, à la Libération, il était devenu le plus grand poète de la Résistance.

Après la guerre, il continua son activité militante au sein du parti communiste, dirigeant le journal “*Ce soir*” à l’époque de la Guerre froide alors que les communistes français se sentaient marginalisés, l’intervention en Corée des Américains renforçant le climat de suspicion à leur égard. Il devint l’un des «*maîtres à penser*» de l’époque face aux existentialistes, son pouvoir étant tel qu’un mot de lui suffisait pour faire et défaire une gloire.

Mais, en contrepartie, prisonnier des durcissements de la Guerre froide, il vit injustement dérapier l’accueil de ses œuvres, continuant pourtant à produire d’autres recueils de poèmes et d’autres romans :

“Le nouveau crève-cœur”

(1948)

Recueil de poèmes

Commentaire

Le recueil reprend la veine poétique du premier “*Crève-cœur*”, mais dans un autre contexte : celui de «*la nouvelle duperie*» (dans le poème intitulé “*MCMX-LVI*”), des guerres coloniales qui renaissaient, de la Résistance qu’on oubliait, de la fierté nationale qu’on sacrifiait de nouveau à une puissance étrangère.

Un certain nombre de poèmes sont consacrés à Elsa (“*Amour d’Elsa*”), un autre, “*Le cri du butor*”, contient des éléments d’une confession poignante, annonciatrice de thèmes que d’autres recueils allaient développer largement quelques années plus tard.

Aragon termina sa série romanesque du “*Monde réel*” avec un vaste cycle en six volumes découpés chronologiquement:

“Les communistes”
(1949-1951)

Roman

Par-delà l'amour de Jean de Moncey et de Cécile Wisner, fil conducteur de la narration, sont décrits les événements que connut la France de février 1939 à la défaite militaire de juin 1940. En février 1939, le pays se berce encore des soirées champêtres de 1936, quand il se réveille devant Hitler, face aux mâchoires de la guerre. Les espérances pacifistes se sont évanouies. Puis, en juin 1940, dans ces journées brûlantes de chaleur, ces soirs lourds de septembre, les gens sont encore aux brasseries, à l'heure de l'apéro, quand c'est la cohue, l'effroi, le saisissement, les poursuites, les ombres, les rumeurs affolantes, les sacs de sable aux carrefours, les jeunes gens qui reçoivent leurs bandes molletières et leurs armes, des wagons de mobilisés qui partent vers l'Est pour aller s'enterrer dans la ligne Maginot, les politiciens désamarrés, les conversations de Daladier, les rodomontades des Croix-de-Feu, les sombres pressentiments d'intellectuels lucides, les antifascistes qui préparent la ronéo pour les clandestinités, les questions qui assaillent les communistes, au moment du pacte germano-soviétique, le roman s'attachant au destin de ce héros collectif.

Commentaire

Le roman suit le déferlement de cette foudre lente faite de stupeur, d'anxiété, de consternation, d'hébétude qui traversa la France. Il nous fait pénétrer dans les chambres, les cours de caserne, les quais de gare, les stades, les locaux de syndicalistes, les cellules du Parti, les appartements du XVI^e arrondissement, les boucheries des Halles, dans un formidable déballage d'existences humaines ballottées.

En s'opposant à l'histoire « officielle » de la Seconde Guerre mondiale, le roman visait à expliquer l'attitude du parti communiste devant le pacte germano-soviétique, mais aussi, et de façon plus convaincante, à rappeler celle d'un gouvernement plus préoccupé de traquer l'opposition que de défendre le pays.

Ce roman a eu une mauvaise réputation : on a déclaré interminable cette grande fresque réaliste où Aragon s'efforça d'intégrer les thèses jdanoviennes, nouveau credo d'un Parti communiste stalinien comme jamais ; on y a vu un travail de militant écrit sous la dictée de Thorez. Or on dévore les chapitres. Aragon croyait vraiment, quand il rédigeait cette fresque inspirée, appliquer une « *méthode scientifique du réalisme* », qui ôte cette gélatine que les historiens posent sur les événements ; mais il brouilla les cartes et construisit ses personnages principaux sur les pilotis de vrais hommes politiques et militants de l'époque. Son art, qui n'est jamais aussi bon que lorsqu'il sonne le tocsin, qu'il fait entendre le roulement de l'Histoire, est de réussir un « *montage court* », des récits croisés, un simultanésisme qui littéralement affole le récit.

Il traduisit avec finesse l'impact de l'histoire collective sur chacun des individus qu'il mit en scène. Le roman n'est donc pas un simple « roman à thèse » car, toujours plus subtil que les définitions d'école ne l'imaginent, le « réalisme » d'Aragon restitua la chair d'un temps, tenta d'expliquer le frémissement du particulier. Il prit, au sens propre, le parti des femmes, les communistes étant un terme dont il a précisé, et pas seulement par jeu, qu'il fallait l'entendre au féminin. C'est qu'il voyait dans une société de violence l'exclusion de la féminité comme valeur, dans la guerre la séparation du couple ; qu'il regrettait « l'impossibilité de l'amour ».

Le roman fut arrêté en plein vol, abandonné sur la date de juin 1940 alors que le projet initial devait couvrir toute la période de la guerre.

Il fut d'abord publié par fascicules de 1949 à 1951. Cette première version, ayant été rédigée durant la Guerre froide, ne peut se comprendre que restituée au climat de cette époque ; elle n'échappe pas toujours au didactisme ni à l'excès partisan. Mais, s'ils ont été longtemps pris en tenailles entre la louange des sectaires et un discrédit politique aussi inversement simplificateur et injuste, ‘Les

communistes” méritent mieux qu’une lecture grossièrement idéologique. Mais ils furent un semi-échec.

Cela explique en partie qu’Aragon le réécrivit en 1966. Dans la postface où il justifia cette révision, il s’attacha aux corrections littéraires, certes fondamentales, mais ne mentionna pas les retouches politiques, dont la disparition du personnage d’Orfilat, traître caricatural sous lequel on reconnaissait sans peine Paul Nizan (qui avait été voué aux gémonies par la direction du parti communiste depuis sa rupture avec lui, en 1939, sur le problème du pacte germano-soviétique). Avec quelque retard, cette modification lava la deuxième version de la polémique mensongère qui entachait la première, et en constitua un discret désaveu. Cette «affaire Nizan» ne facilita pas non plus l’approche littéraire d’un texte qui constitue pourtant, par la peinture d’une forme d’hypnose de l’Histoire ou la magistrale restitution de ce qu’est une débâcle, l’un des plus beaux romans dits historiques du siècle.

En 1952, Aragon fit un voyage en U.R.S.S. où il se rendit compte de la réalité de la dictature, sur laquelle il fit cependant silence.

Il publia :

“Hugo, poète réaliste”

(1952)

Anthologie

Commentaire

C’était un texte théorique en faveur du réalisme socialiste.

“L’exemple de Courbet”

(1952)

Essai

Commentaire

C’était un texte théorique en faveur du réalisme socialiste.

“L’homme communiste”

(1953)

Essai

Le 14 février 1953, Aragon prit officiellement la direction des “Lettres françaises”.

Il publia :

“Littérature soviétique”

(1954)

Essai

‘Les yeux et la mémoire’

(1954)

Poème

Dans cette autobiographie poétique, l'auteur évoque sa jeunesse en raccourci, mais de manière significative. À propos du surréalisme, il affirme : «*Je jure qu'au départ c'était comme une eau pure*». Son évolution politique, son adhésion au communisme («*Vois-tu j'ai tout de même pris la grande route*», dit-il au jeune homme qu'il fut) tiennent la première place. Tout naturellement, les événements du temps de la rédaction du poème entrent dans l'oeuvre, l'interrompant, comme la guerre du Guatemala («*Le 19 juin 1954*»), ou lui donnant sa conclusion poétique et politique comme les accords de Genève de juillet 1954 («*Chant de la paix*»). Et non moins naturellement s'introduit la perspective de l'avenir, comme une réflexion profondément politique, que le poète rattache aux méditations qu'avait fait naître en lui le roman d'Elsa Triolet «*Le cheval roux*», publié l'année précédente. («*Rêver de l'avenir est chose singulière. / Ceux qui n'y rêvent pas sont des briseurs de grève / ils sont les ennemis de l'avenir nombreux.*») Mais dans ce poème profondément «pensé» se font entendre des notes qui présagent une musique différente autour de thèmes analogues : «*Un jour je m'en irai sans en avoir tout dit / Ces moments de bonheur, ces midis d'incendie*». Ou encore : «*Un poème écrit à la troisième personne / N'est jamais ce cri des entrailles que l'on croit...*»

Commentaire

Dans ce poème tout entier en vers comptés et rimés (alexandrins, octosyllabes. vers de quatre syllabes, strophes de trois alexandrins et un octosyllabe), Aragon s'efforça d'intégrer les thèses jdanoviennes.

‘Mes caravanes et autres poèmes’

(1954)

Recueil de poèmes

En 1954, Aragon fut élu membre titulaire du comité central du parti communiste français.
Il publia :

“Introduction aux littératures soviétiques”

(1956)

Essai

Évoluant toujours par cassures, dynamisée par la douleur, l'oeuvre d'Aragon prit un nouveau virage après le XXe congrès du parti communiste de l'Union soviétique qui se tint à Moscou du 14 au 25 février 1956 et où, avec le rapport Khrouchtchev, fut officialisée la déstalinisation. Il défendit désormais un «*réalisme sans rivages*» apte à en interroger les pièges et ambiguïtés. Cette nouvelle manière fut inaugurée par :

“Le roman inachevé”
(1956)

Long poème

C'est une autre autobiographie poétique qui, à première vue, ne fait que reprendre et développer la trame du poème précédent, *“Les yeux et la mémoire”*. Mais c'est un poème à la première personne où, si les mêmes événements et situations revivent, ils sont cette fois ressentis à partir des sensations, des souffrances, des rêves de l'homme qui les a vécus. Violemment personnelle donc, elle aussi partielle, inachevée mais autrement, cette nouvelle autobiographie, qui ne retient de la vie de l'auteur que des morceaux dont le souvenir présent recompose un «roman», se développe comme un chant torrentueux.

Et, sans cesse, la violence du torrent fait éclater les formes et mètres utitisés. À l'octosytabe et à l'alexandrin s'ajoute maintenant un vers de seize syllabes, recréé par Aragon, après avoir été essayé au XVI^e siècle ; à d'autres moments, le récit en vers fait soudain place à la prose, ici appelée par le paroxysme poétique lui-même.

C'est un triptyque où défilent, à l'appel presque involontaire du «*Je me souviens*» qui rythme la première partie, des images plus ou moins lointaines. Voici l'enfant et sa mère, des femmes auprès de lui, et puis la guerre de 1914 où le poète imagine un moment être mort et effacer ce qui a suivi, l'occupation en Allemagne, Dada et le surréalisme. Voici, dans la seconde partie du triptyque, que réapparaît ce temps (des années vingt) où «*commence la grande nuit des mots*». Et le poète de 1956 se retourne vers ses «*amis d'alors*». Mais ces années-là sont aussi pour l'homme vieillissant qui se souvient («*Je ne réécrirai pas ma vie. Elle est devant moi sur la table*») celles de voyages et d'amours désordonnées, à Londres, en Italie, en Allemagne, du désespoir des passions qui se brisent (dans *“Bierstube. Magie allemande”*: «*Est-ce ainsi que les hommes vivent / Et leurs baisers au loin les suivent*»). La troisième partie, où revit la rencontre d'Elsa et la renaissance du désespoir, se situe davantage dans le monde de 1956 par son décor même, tandis que des fragments de conversations, un humour renouvelé consciemment des fatrasies du Moyen Âge en modulent le ton. L'homme que l'auteur est devenu rêve pour lui-même («*Ô forcené qui chaque nuit attend l'aube et ce n'est que l'aube, une aube de plus...*»): il revoit ses voyages en U.R.S.S. avec Elsa, mais aussi la guerre, la défaite, 1944, tout cela ramassé dans une partie intitulée *“Les pages lacérées”*. *“La prose du bonheur et d'Elsa”* conclut le «roman» au-dessus des tourments, des désespoirs secrets de l'homme, par l'affirmation du bonheur.

Commentaire

Dans cette autobiographie poétique, la poésie d'Aragon de la période de l'après-guerre atteint son sommet.

En 1956, dans les journées de l'intervention soviétique à Budapest, la haine à l'égard d'Aragon et d'Elsa Triolet se manifesta comme jamais.

En 1957, il reçut le prix Lénine de la paix. Mais il cessa de militer et il poursuivit son oeuvre créatrice de la façon la plus libre :

“La semaine sainte”
(1958)

Roman de 580 pages

Il s'agit de la semaine sainte de 1815, entre le 18 et le 25 mars, quand Napoléon franchit les dernières étapes du retour de l'île d'Elbe tandis que Louis XVIII s'enfuit de Paris et gagne la frontière des Pays-

Bas. C'est précisément la fuite du roi, des quelques courtisans et généraux et du peu de troupes qui l'accompagnent que le romancier suit des Tuileries à Lille. De la foule des personnages, qui vont de Louis XVIII lui-même, gras et répugnant, à un maréchal-ferrant et des ouvriers républicains de Picardie, trois ou quatre figures émergent, sur lesquelles se concentre l'intérêt et en qui se réfracte le drame des événements. Au premier plan, il y a un certain Théodore, lieutenant de la maison du roi, qui n'est autre que Théodore Géricault, peintre déjà maître de son art, fou de chevaux et de beaux corps, qui a échoué, pour ainsi dire par hasard, dans l'armée royale, alors que ses sympathies, ses amitiés, son art lui-même le porteraient plutôt de l'autre côté. Mais il a suivi le roi simplement parce que, en voyant le vieil homme sortir des Tuileries, il s'est fait en lui «*un immense trou de pitié*». En cours de route, arrêté à Poix, sur la route d'Amiens, c'est par les yeux de Théodore que nous assistons, lors d'une «*nuît des arbrisseaux*», à la réunion clandestine, dans une clairière, des membres d'une organisation secrète républicaine, à qui un délégué envoyé de Paris vient demander de prendre le parti de Napoléon, en dépit de tout, parce que, en face de la royauté et des armées étrangères, il n'y a pas d'autre choix possible. Enfin. Théodore, ayant déserté à Béthune, se retrouve nez à nez avec son ami, Robert Dieudonné, qui fait partie d'un détachement de l'armée de l'empereur lancé à la poursuite du roi, et il rentre. «*Au bout du compte, avec ou sans raisons, il avait une furieuse envie de vivre. Arrivé à cette frontière de lui-même où il faut choisir, passer de l'autre côté, étranger désormais à la vie, ou retourner vers elle et s'y plonger, voilà qu'il était pris comme d'une passion des choses à faire.*» C'est-à-dire de son oeuvre picturale, dont on sait bien qu'elle ne va pas dans le sens du conservatisme.

Commentaire

Bien que l'auteur se soit documenté pendant de nombreuses années, qu'il connaissait la couleur des uniformes des divers régiments de l'armée royaliste comme le nombre de leurs boutons, qu'il n'ait pas commis d'entorse grave à l'exactitude des faits, que son récit obéisse à des conventions héritées d'Alexandre Dumas ou des feuilletonistes du XIXe siècle, qu'il excella dans le tableau de genre, dans la peinture de la fresque, dans la composition, dans une phrase liminaire, il avertit le lecteur : «*Ceci n'est pas un roman historique.*» Sans doute faut-il entendre que l'essentiel du roman, sa substance propre, n'est pas constitué par l'événement en tant que tel, mais par la recreation ou redécouverte d'un certain nombre d'hommes et de femmes surpris dans cette tourmente et qui connaissent des conflits psychologiques vraisemblables. De ces quelques jours de la vie de Théodore Géricault se dégage bien le véritable thème du roman : le chemin sinueux, souvent à l'inverse de toute logique, que suit un être humain au milieu d'une Histoire dont le rythme s'accélère, et, du coup, non seulement la difficulté, mais le danger qu'il y aurait à le classer une fois pour toutes, à le figer dans l'attitude, la situation, peut-être apparentes, d'un moment donné. Il y a au contraire ici un immense souci de déchiffrer les personnages de la tragédie, de déceler ce qu'ils portent en eux de futur, ou, dans le présent, de meilleur que leur apparence. C'est ainsi qu'à propos d'un personnage relativement épisodique et pourtant éclairant, le colonel Fabvier, l'auteur écrit : «*Demeure-t-il le même, cet officier de l'Empire, qui a considéré de son devoir de rester dans l'armée de la France sous un roi revenu... si l'on sait ce qu'il advient de lui plus tard*» (c'est-à-dire prenant part aux conspirations républicaines, à la guerre de Grèce, à la révolution de 1830). De même, le projecteur du romancier s'arrête longuement sur la curieuse personnalité du duc de Richelieu, qui fut le créateur d'Odessa et un fonctionnaire du tsar avant de devenir, au-delà du roman, un Premier ministre français. Ou encore sur le dénouement de la vie de Berthier, passionnément attaché à Mme Visconti. mais aussi à sa patrie, et qui allait se suicider à Bamberg. «*Les hommes et les femmes, écrit encore le romancier, ne sont point que les porteurs de leur passé, les héritiers d'un monde, les responsables d'une série d'actes, ils sont aussi les graines de l'avenir. Le romancier n'est pas qu'un juge qui leur demande compte de ce qui fut, il est aussi l'un d'eux, un être avide de savoir ce qui sera, qui questionne passionnément ces destins individuels, en quête d'une grande réponse lointaine.*» C'est là, à l'intérieur même du livre, la meilleure clé du roman.

Événements et personnages sont revus et revécus par un homme du XXe siècle, qui apporte dans cette exploration ses propres hantises, ses propres préoccupations, qui, parfois, interrompt soudain la

narration et parle en son nom, livre une confession. Ainsi, dans la «*nuît des arbrisseaux*», qui est un des sommets du roman, le reflet de l'histoire contemporaine, des luttes ouvrières, de l'exode de 1940, de la Résistance, de la fuite des Allemands en 1945, de ce qui a suivi la Libération, sur le récit romanesque, est tellement évident que l'auteur le souligne lui-même à plaisir : «*Rien de tout cela n'a pu se passer en 1815, voyons. Les sources en sont évidentes. Ma vie, c'est ma vie.*» Et il inséra là-dedans un morceau de souvenir, celui de sa présence en 1919 dans un détachement français qui fut sur le point de faire feu sur des mineurs sarrois en grève. «*Plus tard, bien plus tard, j'ai eu l'impression que cette nuit-là avait pesé lourd dans ma destinée*», comme la «*nuît des arbrisseaux*» pèse sur le Géricault du roman, mousquetaire du roi et qui se sent du parti de Napoléon. S'engage aussi un dialogue entre le romancier et ce qui fait la matière de son roman, dialogue auquel «*La mise à mort*» allait donner sept ans après une plus grande ampleur.

«*Les poètes*» (1959)

Poème de plus de deux cents pages

C'est d'abord une évocation discontinue d'un certain nombre de poètes, Omar Khayyam, Hölderlin, Verlaine, Pouchkine, plus longuement Marceline Desbordes-Valmore («*Le voyage d'Italie*»), Nezval («*Prose de Nezval*»), Desnos («*Complainte de Robert le Diable*»), Carco («*Quai de Béthune*»), Maïakovski (seconde partie du «*Discours*»), Antonio Machado («*La halte de Collioure*»), Dassoucy («*Les amants de la place Dauphine*»), le surréalisme commençant («*Quatorzième arrondissement*»). Mais, plus que des poètes eux-mêmes, il s'agit du pouvoir étrange de la poésie, de son perpétuel recommencement du monde et de l'Histoire à travers l'invention des rythmes et des images, du secret de la création poétique aussi bien chez des poètes imaginaires que chez les poètes nommés, et chez l'auteur lui-même.

Dès le Prologue, il nous est dit :

*«Celui qui chante se torture
Quels cris en moi quel animal
Je tue ou quelle créature
Au nom du bien au nom du mal
Seuls le savent ceux qui se turent
Je ne sais ce qui me possède...»*

Mais la dernière partie, «*Le discours à la première personne*», nous ramène au poète du XXe siècle pris entre lui-même («*Je n'en aurai jamais fini de cet enfantement de moi-même...*») et l'Histoire d'aujourd'hui («*Dans cette demeure en tout cas anciens ou nouveaux nous ne sommes pas chez nous*»), pour s'achever par un appel à ceux qui vont venir, aux jeunes poètes (que dessine «*La nuit des jeunes gens*»), aux écrivains futurs :

*«Le drame il faut savoir y tenir sa partie et même qu'une voix se taise
Sachez-le toujours le chœur profond reprend la phrase interrompue
Du moment que jusqu'au bout de lui-même le chanteur a fait ce qu'il a pu...»*

Commentaire

Ce poème était sans précédent dans l'œuvre d'Aragon. Il marie le vers libre, les vers comptés de dix-huit à vingt syllabes, les octosyllabes, les alexandrins, les passages en prose, voire des dialogues ou des commentaires («*Je lui montre la trame du chant*») où ne manquent pas, côte à côte avec le lyrisme, l'humour et l'ironie sur soi-même.

Aragon poursuit la réflexion historique amorcée dans le renouvellement romanesque en écrivant avec André Maurois :

"Histoire parallèle des États-Unis et de l'U.R.S.S. de 1917 à 1960"
(1962)

Essai

Commentaire

Les désillusions politiques d'Aragon l'amènèrent à s'y engager contre le néo-stalinisme.

En 1962, Aragon organisa la traduction d'"*Une journée d'Ivan Denissovitch*" d'Alexandre Soljénitsyne et le lancement du livre qui, préfacé par Pierre Daix, connut un grand succès. L'opération visait à faire croire que l'U.R.S.S. avait changé, que le stalinisme avait été une déviation ou une erreur mais que le régime fondé par Lénine était foncièrement sain.

Il publia :

"Le fou d'Elsa"
(1963)

Poème

La trame repose à la fois sur les dernières années du royaume maure de Grenade qui est attaqué par les chrétiens terminant ainsi la reconquête de l'Espagne, le drame du dernier roi, Boabdil, qui est entouré de notables déjà prêts à le trahir, qui hésite à s'appuyer sur un peuple ballotté entre les factions, et sur la présence à Grenade, en ces temps troublés, d'un poète des rues, une sorte d'inspiré, Keis, qu'on appelle Medjnoun (par référence à un poème d'amour persan), et qui chante l'amour d'une femme qui n'existe pas encore, une certaine Elsa. Vouant un tel culte à une femme et non à Dieu, et encore pis à une femme future, le Fou est poursuivi et emprisonné pour idolâtrie. Et dans la prison chantent avec lui d'autres personnages plus ou moins hérétiques. Cependant, après avoir été roué de coups, le Fou est libéré. Mais la défaite, l'occupation de Grenade par les rois catholiques obligent ce vieillard malade et délirant à fuir dans la montagne où des gitans le cachent et le protègent. C'est alors que, tout espoir étant perdu pour la Grenade maure, le Fou se met à lire et chanter les temps futurs : ceux de don Juan, venu à la suite de la Croix tourner l'amour en dérision, ceux de saint Jean de la Croix, la rencontre de Chateaubriand et de Nathalie de Noailles, l'assassinat de Federico Garcia Lorca, les «*temps d'Elsa enfin*», Elsa qu'il tente d'évoquer par magie sans y parvenir. Il meurt chez les gitans, après que son fidèle Zaïd ait été arrêté et torturé à mort par l'Inquisition, entrée dans Grenade avec la reconquête, tandis que les navires de Christophe Colomb s'en vont vers l'Amérique.

Commentaire

Le thème du poème avait été annoncé dans quelques vers du recueil précédent, "*Elsa*" (1959) :

*«Il m'arrive parfois d'Espagne
Une musique de jasmin...
Ah terre de la reconquête
Pays de pierre et de pain bis
Nous voilà faits comme vous êtes
De l'Afrique à Fontarabie.»*

L'Espagne dont il s'agit est d'abord et avant tout l'Espagne musulmane et juive du Moyen Âge, avec tout ce qui fleurit en son sein d'hétérodoxe, tant par rapport à l'islam qu'au judaïsme traditionnel. De

ce fait, l'œuvre, à certains égards, tient de l'épopée et permet à Aragon de déployer une vertigineuse érudition. La chute du dernier bastion musulman est ici revécue et chantée du point de vue des vaincus, de ce qu'ils sont en tant qu'êtres humains, mais aussi de ce qu'ils représentent sur le plan de la culture. Cette redécouverte d'une culture qui a donné à l'Europe une nouvelle conception de l'amour (Aragon l'avait déjà rappelé ailleurs), lui a transmis la philosophie grecque et bien des idées et conceptions dont les gens de la Renaissance firent leur profit, le poète en avait éprouvé le besoin dans les années de la guerre d'Algérie. «*C'est sans doute par les événements de l'Afrique du Nord que j'ai compris mes ignorances, un manque de culture qui ne m'était d'ailleurs pas propre*», allait-il révéler à ce sujet dans ses '*Entretiens avec Francis Crémieux*' (1964). D'autre part, dans les factions qui déchirent Grenade le lecteur ne peut pas ne pas revoir la France de 1939-40.

Le poème mêle «*la prose et le vers, et des formes hybrides du langage qui ne sont ni l'une ni l'autre de ces polarisations de la parole*». Il comporte des chants, des poèmes rimés, d'autres en versets, d'autres qu'on pourrait dire libres, des morceaux de prose rythmée où généralement prend place l'élément récit historique, etc.. Il ne se déroule pas tout droit : comme déjà dans le roman '*La semaine sainte*', il arrive que le poète se retourne vers le passé et y intervienne, mais il arrive aussi et plus souvent que son héros lise dans l'avenir. Et le poète de 1963 de dire en son nom : «*Qui me reproche de tourner mes regards vers le passé ne sait pas ce qu'il dit et fait. Si vous voulez que je comprenne ce qui vient, et non pas seulement l'horreur de ce qui vient, laissez-moi jeter un oeil sur ce qui fut. C'est la condition première d'un certain optimisme.*»

L'optimisme est en effet un des fils directeurs de cette oeuvre complexe, de cette symphonie qui touche aux thèmes de la jalousie, du désespoir de l'homme amoureux et de l'écrivain qui recevront un plus ample développement dans le roman '*La mise à mort*'; dont un autre leitmotiv est constitué par une certaine idée de la femme («*La femme est l'avenir de l'homme*») et de l'amour, qui, de l'élan mystique de Dieu («*Je peux te le dire en face enfin que tu n'existes pas*», dit le Fou à l'heure de l'agonie) se retourne vers la femme et le bonheur terrestre, devient la fondation de la temporalité, et comme la seule promesse, au présent, de l'avenir rêvé :

«*L'amour que j'ai de toi garde son droit d'aïnesse
Sur toute autre raison par quoi vivre est basé.*»

Mais le poème est aussi une méditation lyrique sur le temps, ou plutôt les temps différents que vit l'être humain. C'est encore la mélodie de la patrie trahie et vendue.

C'est enfin le drame pathétique d'un homme, d'un roi, dont les historiens du pays vainqueur ont donné une image dérisoire, Boabdil voulant sauver Grenade et ne sachant comment, dilemme que le poète voit subsister à son époque : «*J'imagine un Boabdil en proie à ces déchirements à nous qui sommes par la chair du temps en voie de disparaître et par l'esprit appartenons déjà aux étoiles.*»

Ce monument de la poésie française, poème lyrique, historique et même psychologique, est aussi une somme philosophique.

Au cours de l'été 1963, Aragon et Elsa Triolet voyagèrent aux Pays-Bas.

En 1964, ils publièrent leurs '***Oeuvres romanesques croisées***', donnant, dans les préfaces et postfaces, une biographie critique éclatée.

La même année furent publiés ses '*Entretiens avec Francis Crémieux*'.

"Il ne m'est Paris que d'Elsa"
(1964)

Recueil de poèmes

Il rassemble les plus beaux poèmes d'Aragon consacrés à Paris, dont, à l'égal de Baudelaire, il fut l'un des plus grands poètes, voyant, au cœur de la ville, l'image de la femme aimée

Commentaire

Enrichi de documents iconographiques rarement publiés et d'une postface de Sylvie Servoise, l'ouvrage est une invitation à déambuler dans l'histoire d'une ville écrite aux portes de la légende.

“Le voyage de Hollande” (1965)

Recueil de poèmes

“Le labyrinthe bleu et blanc”

*Je suis venu par à travers le pays de nulle part
Je suis venu par un chemin de vent vide et glacé
De fatigue d'appels sans réponse et de pas effacés
De fondrières comme une étoffe tout à coup qui part*

*Une vaine forêt d'hiver un silence absent d'oiseaux
Un tournant après l'autre et ce n'est jamais le bout du songe
Les poumons brûlés par la peur les yeux que ne pas voir ronger
Le sang seul qui fait au fond de l'oreille un bruit de ciseaux*

*Je suis venu vers toi trébuchant de calvaire en calvaire
Avec des bras d'aiguilles de verre et des genoux qui crient
Colin-maillard perpétuel univers de tromperie
Où manquera toujours une marche à l'escalier pervers*

*Quel labyrinthe où c'est moi sans cesse par moi poursuivi
Comme un acteur qui ne sait que les premiers mots de son drame
Je suis venu vers toi dans la nuit sans lumière que l'âme
Sur cette scène où sans fin je crois recommencer ma vie*

*Je suis venu par les brouillards intérieurs les secrets
Les faux-pas le doute qui retourne à soi-même l'angoisse
Je suis venu vers toi dans ces joncs coupant à qui les froisse
Par la trahison de la terre et l'eau morte des marais*

*Je suis venu vers toi comme à l'aimant la sombre limaille
Comme la pierre qui n'a de loi divine que son poids
Ou ce vers ne frappant sa rime qu'à la quinzième fois
Le poisson dans le filet qui se débat contre les mailles*

*Le monde n'est qu'un lit immense et pour nous deux trop étroit
Où ne me guide vaguement que le gémir de ta bouche
Ah tu vas m'échapper par le rêve avant que je te touche
Et pourtant plus que tout je crains de t'éveiller ô ma proie*

Commentaire

« *Le labyrinthe bleu et blanc* » est d'abord celui des eaux bleues des fleuves et des canaux de Hollande sur la neige blanche. Mais une correspondance est établie entre la nature et l'âme du poète

qui est aussi un labyrinthe, celui des deux vies d'Aragon : avant et après la rencontre d'Elsa. La vie est un drame dont nous sommes des acteurs ignorants de notre rôle. Est affirmée la loi supérieure qu'est l'amour qui est comparée à celles de trois grandes attractions : le magnétisme, la gravitation, la métrique. Or, comme le révèle «*vers ne frappant sa rime qu'à la quinzième fois*», la métrique est exceptionnelle. L'absence de ponctuation provoque toute une série d'ambiguïtés. On trouve encore d'autres effets sonores : rimes, rimes intérieures, allitérations et assonances.

Commentaire sur le recueil

Dans ce recueil de sa maturité poétique, qui ne fait pas partie des livres les plus connus d'Aragon, qui est une invitation à voyager dans un pays, réel ou imaginaire, qui fascinait déjà Baudelaire, l'amour est vécu comme un exil. Comme il le fit en d'autres temps sous le nom de François-la-Colère, le poète s'élève contre un monde qui «*s'obstine à conserver et renouveler ses tares*».

Baroques, délibérément vertigineuses et indémêlables du commentaire, les dernières oeuvres d'Aragon allaient découdre ce qui apparaît comme ses trois interrogations majeures : l'art, l'Histoire, la relation ; permettre alors de comprendre à rebours l'itinéraire qu'elles déconstruisaient.

Ce furent :

“*La mise à mort*” (1965)

Roman de 410 pages

Le livre s'ouvre sur un déjeuner dans un restaurant de la rue Montorgueil (très probablement “La Grille”), vers 1937. Il y a donc là l'auteur, un écrivain appelé d'abord Antoine (et, après 1938 : Anthoine), sa compagne, Fougère, et un ami à eux, le Russe Micha. Or Antoine a perdu son image : il ne se voit plus dans la glace, les autres non plus ne l'y voient pas. Et cela s'est produit à un certain moment de son amour pour Fougère dont il évoque la naissance et la nature : «*Elle aime une image de moi qu'elle appelle Antoine*». On apprend aussi que c'est de Fougère que l'auteur «*tient l'existence des autres*». Mais voici qu'un dédoublement s'opère : car il y avait un écrivain qui s'appelait Alfred et qui aimait Fougère, et voici que d'Alfred est sorti une sorte de double, cet Anthoine, justement qui a les yeux noirs, quand Alfred les avait bleus. Et puis Alfred est jaloux, tandis qu'Anthoine ne l'est pas. Telle est la donnée initiale qui va, par d'étranges chemins de traverse, nous mener jusqu'à un jour de 1964 où Alfred, fatigué de voir Anthoine, pourtant lui-même, vivre de sa vie propre, décide de le tuer, et le fait au moment même où son double vient de retrouver son image dans la glace ; mais alors, Alfred se blesse, tombe évanoui, et le médecin, après avoir rassuré Fougère, lui dit : «*Madame, comprenez bien, il vous a aimée à la folie.*»

L'importance n'est pas ici cette trame singulière, mais le cheminement de l'oeuvre. La rêverie de l'auteur sur Fougère, sur le réalisme, sur la jalousie et les miroirs, qui se place aujourd'hui, s'interrompt dans le premier chapitre pour nous ramener à ce déjeuner de 1937, à travers lequel s'évoquent la guerre d'Espagne, des policiers français assis dans le même restaurant, la mort de Gorki en 1936, la disparition et la mort de Micha (en qui on reconnaît alors le révolutionnaire russe, journaliste et écrivain, Mikhaïl Koltsov), la Résistance, toute l'Histoire contemporaine, et l'image de l'homme qui a perdu son image prend un nouveau sens: «*Il n'y a pas que moi qui aie perdu mon image : tout un siècle ne peut plus comparer son âme à ce qu'il voit.*» Là-dessus, l'histoire s'interrompt pour faire place à une lettre à Fougère sur l'essence de la jalousie, ou l'amour absolu prend toute la place.

Mais voici qu'intervient un troisième personnage masculin, un certain Christian, dont l'auteur a jadis fait la connaissance sur une plage de Bretagne, et qui a lui aussi son secret : il est multiple (dans un

miroir à plusieurs faces, on voit trois images de lui), et les souvenirs de l'entre-deux-guerres se mêlent à l'histoire des relations d'Alfred et de Christian, qui fait aussi la cour à Fougère. La "*Seconde lettre à Fougère*" évoque, à travers le chant d'amour, leur première rencontre, la vie d'Alfred avant cette rencontre décisive. Mais Fougère intervient dans le roman qui est en train de s'écrire comme un regard critique, et la «*digression du roman comme miroir*», lui répond, avec référence à Lewis Carroll et aussi aux mémoires du sire Jean de Bueil (XVe siècle).

Là-dessus, on s'avise qu'Alfred a, dans une chemise, trois contes écrits par Anthoine, et qu'il donne comme siens à Fougère. Le premier conte : "*Murmure*", est un chant d'amour qui trouve en quelque sorte son reflet dans l'histoire pathétique des amours du ministre réformateur danois Struensee (XIIIe siècle) et de la reine de Danemark. Mais Fougère ne dit rien de "*Murmure*" et la «*digression renversée*» se joue entre Alfred et Anthoine au moment de la crise de Chypre de 1964, qui renvoie à des récits et légendes du Moyen Âge. Mais voici le second conte : "*Carnaval*", qui est en fait un souvenir de l'auteur, une histoire d'amour manqué en Alsace l'hiver 1918-1919, à la fin de l'autre guerre, mais qui s'évoque par référence avec un concert donné récemment à Paris par Svjatoslav Richter, où il joua "*Le carnaval de Vienne*", de Schumann. Mais avec "*Fougère ou Le miroir tournant*", tandis que «*l'idée de tuer Anthoine fait en moi des progrès*», le chant d'amour, de plus en plus pathétique et déchirant, renvoie aux semaines tragiques de 1940, à la vie des amants dans la Résistance, à l'après-guerre, où l'auteur rencontre le général De Lattre de Tassigny dans des circonstances curieuses. Fougère là-dessus discute du réalisme du roman contemporain, des romans d'Elsa Triolet, et reparaît la jalousie chez Alfred. Le troisième conte qui vient alors, "*Cédipe*", est une transposition ironique dans le Paris d'aujourd'hui du mythe antique, que la citation d'"*Anicet*" (1920) vient plus ou moins éclairer. Mais, avec le dernier chapitre, "*Le miroir brisé*", l'auteur, relisant son manuscrit, s'exaspère de ce jeu du dédoublement, de cet Anthoine qui se met à vivre tout seul, que Fougère prend au sérieux, et que donc il faut tuer.

Pourtant, Anthoine et Alfred ne sont-ils pas le même personnage? Oui et non. Or ce bizarre problème soulève ici tous les problèmes du roman réaliste, et voici que le livre est défini, cette fois, par l'auteur lui-même, comme «*le roman du réalisme*» (après d'autres définitions). Finalement tout se décide : «*Je n'en peux plus, Anthoine, je vais me tuer.*» C'est effectivement ce qui a lieu et qui clôt le roman.

Commentaire

À la différence des autres œuvres romanesques d'Aragon, celle-ci ne se développe pas dans une durée linéaire, mais obéit aux lois de recherches nouvelles à l'époque. Déjà dans "*La semaine sainte*", le récit était parfois coupé non seulement de réflexions et de commentaires de l'auteur, mais de souvenirs, de récits contemporains. Ici, c'est précisément la mémoire de l'auteur, ce qui continue à y vivre de l'Histoire contemporaine, éclairée souvent par des références littéraires ou historiques qui font partie de la culture actuelle, qui est l'élément central du roman, son principe d'unité. La mémoire, mais aussi les sentiments de l'auteur, tout ce qui se joue en lui, et son amour pour une femme. Mais cet amour ne nous éloigne ni de l'Histoire des années trente et quarante, à laquelle Fougère s'est trouvée tout aussi mêlée que l'auteur, ni de la mémoire, ni des problèmes propres du personnage central. Aussi bien, dans la structure très particulière de l'oeuvre, récits, souvenirs, contes, réflexions, poèmes en prose se mêlent étroitement, sans parler de nombreuses citations, commentées ou non, y compris une longue citation d'"*Anicet ou Le panorama*" d'Aragon lui-même (il a recopié le passage de l'assassinat d'Omme).

La rencontre d'Alfred et de Fougère est évidemment celle d'Aragon et d'Elsa Triolet. Et "*La mise à mort*" continuait et développait "*Le roman inachevé*", où, déjà, il se racontait et, à travers ce récit de sa vie et de ses amours, évoquait l'Histoire contemporaine dans ce qu'elle avait de plus poignant. D'un autre côté, "*La mise à mort*", publié en mai 1965, fait dans une certaine mesure écho au "*Grand jamais*" d'Elsa Triolet, publié en janvier 1965. Dans les deux livres se pose avec acuité la question : qu'est au juste un être humain? De toute façon, il s'agit du roman le plus original et le plus déchirant qu'ait écrit Aragon.

“Élégie à Pablo Neruda”
(1966)

Poème

Aragon prend prétexte du tremblement de terre qui a dévasté le Chili pour «*exhaler la grande déploration par quoi la Terre même est accusée de trahison envers les poètes*» et pour faire état de ses incertitudes politiques.

“Blanche ou L’oubli”
(1967)

Roman de 500 pages

Pour tenter de comprendre la faillite de son amour pour son épouse, Blanche, le linguiste Geofroy Gaiffier, premier narrateur du roman (auquel Aragon attribua sa propre date de naissance) construit un personnage de jeune fille, Marie-Noire, qui lui servira d’«*hypothèse*». Devenant à son tour narratrice, Marie-Noire fait donc «*changer de Dieu*» le roman afin qu’on ne puisse savoir qui, du linguiste ou d’elle, imagine l’autre.

Commentaire

Par le travail des voix narratives, la permanente intertextualité et sa mise en écho de toute l’oeuvre d’Aragon, ‘*Blanche ou L’oubli*’ procède à une déconstruction qui incarne le «*réalisme sans rivages*» de la fin de sa création. Si l’on a pu rapprocher cette dernière du Nouveau Roman, elle échappe toutefois, par la méditation poétique, au pur formalisme. «*Je ne crois pas à l’homme abstrait*» : ainsi le roman dialogue-t-il avec un structuralisme qu’il dépasse. Par le personnage du linguiste, ‘*Blanche ou L’oubli*’ peut devenir une histoire de la parole, mais sans jamais «*oublier*» l’Histoire elle-même, Aragon analysant aussi son engagement politique à la lumière tragique de la désillusion. Dans une sorte de flambée de la représentation, le roman réarticule alors les thèmes fondamentaux de l’oeuvre qu’il laisse derrière lui : dans ses rapports à une Histoire qui le broie, une parole qui lui échappe et une relation amoureuse par cela même forcément inadéquate, l’homme se constitue de son rêve et se définit dans sa cassure : «*Je ne suis que cette plaie, au bout du compte.*»

Oeuvre bilan, première version d’un testament littéraire et existentiel sur lequel ‘*Théâtre / Roman*’ allait renchérir, elle fait se déployer, dans le chatoiement musical d’une écriture surpassant tous les genres (à la fois roman, poème et essai), une ontologie de la perte où l’oubli comme emblème du néant est la morsure de la mort et la dynamique d’une existence qui, dans la destruction et le malheur, accomplit toutefois son improbable signification. Dénudé par sa position de «*survivant*», dans les années soixante, et par le désastre de ses espérances politiques, Aragon atteint l’universel à la crête du plus personnel. Le chant n’est donc celui d’une expérience que pour parvenir à l’expression de notre condition. Seul sauve alors le «*perpétuel mourir*» commun à l’amour et à l’écriture : brûlés aux «*cendres chaudes de l’oubli*», il nous faut, dit Aragon «*reconstruire le monde à partir d’une mèche de cheveux.*».

D’autre part, à travers son personnage, linguiste de profession, il s’interrogea sur la vertu particulière du langage permettant aux êtres humains d’écrire des romans, la plus haute des pratiques littéraires. La narration déroule ainsi dans son mouvement même l’art romanesque d’Aragon, pour qui l’imaginaire est la voie d’accès à la compréhension du réel ; mais elle détruit l’illusion par quoi le lecteur tend à confondre l’écriture avec le monde qu’elle éclaire.

En 1967, Aragon, pincé de n’avoir vu aucun de ses romans du cycle du “*Monde réel*” couronné, exigea pour entrer à l’Académie Goncourt une élection de maréchal, et fut élu à l’unanimité.

Cependant, en 1968, il y soutint, pour l'obtention du prix, un «*petit jeune de droite*», François Nourissier, et son roman "*Le maître de maison*", ce qui provoqua une ébullition médiatique. Mais sa manoeuvre tourna court puisque cette année-là le prix fut décerné à Bernard Clavel pour "*Les fruits de l'hiver*". Aussi, ne détestant pas les éclats, et le surréaliste en lui n'ayant jamais cessé de sortir et de ressortir, a-t-il démissionné avec fracas.

Le 21 août 1968, les armées du Pacte de Varsovie, principalement la soviétique, envahirent la Tchécoslovaquie, invasion qui signifiait la mise à mort brutale du «Printemps de Prague» et du projet de «socialisme à visage humain». Le parti communiste français condamna cette invasion. "Les lettres françaises" apportèrent un soutien actif aux artistes et écrivains tchèques. Aragon écrivit une préface retentissante pour la traduction française chez Gallimard du premier roman de Kundera, "*La plaisanterie*"; elle lui permit de crier sa colère et son désespoir devant l'écrasement du processus de démocratisation (il employa la fameuse formule : «*Je me refuse à croire qu'il va se faire là-bas un Biafra de l'esprit*», suivie de : «*Je ne vois pourtant aucune clarté au bout de ce chemin de violence*»). Cette protestation s'inscrivait dans la logique de l'aide qu'il s'efforçait d'apporter depuis plusieurs années aux écrivains et aux intellectuels du monde communiste, mais son ton véhément et dramatique devait tout aux circonstances nouvelles créées par l'invasion.

“Je n’ai jamais appris à écrire ou Les incipit”
(1969)

Autobiographie

Invité, par l'éditeur d'une collection au titre éclairant, "*Les sentiers de la création*", à s'interroger sur son propre parcours, Aragon affirme n'avoir «*jamais appris à écrire*», ce qui signifie n'avoir jamais préparé un texte ou organisé un livre, car ils se constituent d'eux-mêmes, dans le seul mouvement de leur écriture. Il exalte les '*incipit*', terme latin qui désigne les premiers mots d'un livre, en emblème de la création : à la façon du «*don des dieux*» du premier vers poétique, le roman sortirait peu à peu d'une première phrase, arbitraire au début, et déroulerait une narration visant d'abord à la justifier. Aragon parcourt alors la totalité de son œuvre romanesque en évoquant aussi ses lectures, puisque, pour lui, qui prétend découvrir son texte, lire et écrire sont désormais équivalents.

Commentaire

Le texte est rédigé dans une langue souveraine et divagante qui fait l'illustration de la thèse. Si la volonté de provocation désinvolte transforme parfois l'énoncé de cette thèse en une sorte de «mythe» de l'écriture d'Aragon, ce mythe n'en a pas moins, comme toute fable des origines, une portée explicative, éclairant par-delà l'oeuvre de l'auteur l'un des points de vue fondateurs de la modernité.

Le 16 juin 1970, mourut Elsa Triolet, la compagne de toute une vie. Aragon donna alors l'impression d'être entièrement sorti des réalités et entièrement dominé par l'idée de suicide. Sans la présence de son ami intime, le communiste Roland Leroy, qui l'accompagna dans son travail de deuil, il aurait pu se tuer.

Par la suite, cependant, il révéla un aspect plus caché de sa personnalité en affichant des relations masculines qui participaient de sa dualité fondamentale, tant affective qu'esthétique et politique. Il publia un livre rédigé de 1941 à la date d'impression :

“Henri Matisse, roman”
(1971)

Essai

À l'origine, ce livre inclassable devait recueillir les différentes études que l'écrivain avait consacrées au peintre Henri Matisse, qu'il avait rencontré à Nice durant l'Occupation, auquel il avait souvent rendu visite et avec lequel il avait entretenu une déférente amitié, même s'il n'avait rien de révolutionnaire. Le peintre avait d'ailleurs fait de lui le sujet d'une subtile variation dessinée prouvant qu'il n'était pas facile de fixer une image de l'ondoyant et insaisissable chevalier servant du communisme.

Mais le projet de ce «livre à venir» ne venant jamais à terme, l'histoire de cette impossibilité devint son propre roman. Si la remarquable illustration et la minutie de l'analyse en font l'un des plus grands livres concernant l'art du peintre (apportant, notamment avec l'“*Apologie du luxe*” et “*Un personnage nommé La Douleur*”, une véritable compréhension de la luminosité de Matisse comme défi au malheur et dépassement de la nuit), “*Henri Matisse, roman*” est surtout la mise en miroir de deux parcours créatifs. Ainsi l'étude concernant le «modèle» du peintre, dont Matisse disait qu'il était indispensable, mais pour s'en éloigner, joue-t-elle aussi comme exposé du réalisme d'Aragon. Entrelaçant les enjeux, le texte apparaît alors comme un labyrinthe, aux plans démultipliés : comme l'écriture à l'image, les notes, contre-notes, post-scriptum et ajouts s'enchevêtrent, permettant sous le désordre à la confession d'Aragon de s'exprimer de façon beaucoup moins voilée que dans des livres plus rectilignes.

Commentaire

En achevant par un véritable saut de la signification la dissolution du concept de roman dont l'étude anime l'oeuvre d'Aragon depuis le surréalisme, “*Henri Matisse, roman*” en joue une autre architecture où vient à se dire, sous le discours esthétique critiquant conjointement peinture, littérature La maquette a été conçue par Aragon lui-même.

En 1972, Aragon dut cesser la parution des “Lettres françaises” qui étaient devenues déficitaires, faute d'abonnements soviétiques et ne bénéficiant d'aucun rattrapage financier de la part du parti communiste. Ce fut la fin de ses activités journalistiques.

Il publia et fit distribuer dans les librairies avec la bande «*Mon dernier roman*» :

“Théâtre / Roman”
(1974)

Roman

Sous le jeu de miroirs des deux personnages principaux (le comédien Romain Raphaël et le vieillard énigmatique qui le frôle comme une ombre, en disant être son propre avenir), toute la création d'Aragon (et avec elle l'existence même), se réinterprète par le crible du théâtre. Construit en chapitres décrochés les uns des autres, saturé d'échos qui en font une relecture de presque toute la littérature, mêlant poèmes et proses, le roman ne cesse d'appeler et de tresser toutes les implications de sa métaphore théâtrale. Derrière la polyphonie énigmatique transparaît alors, dans l'unité d'un style, le discours du seul auteur, acharné à mettre au jour les coulisses de sa propre écriture afin de se découvrir, enfin, un visage qui pourtant n'apparaîtra jamais : «*Le théâtre est le nom que je donne au lieu intérieur de mes songes et mes mensonges.*» Dans une scintillation éblouissante, le dédoublement à l'infini de la parole et de l'identité les condamne l'une à l'autre. Obligé de se dire pour s'appréhender, mais s'égarant par là même sous les masques, l'auteur, «*cygne à terre*», apparaît

ainsi comme le héros d'une tragédie ou la parole tiendrait le rôle de la fatalité. Autour des deux personnages qui semblaient pouvoir suflire à la mise en scène de la déchirure identitaire, *"Théâtre / Roman"* fait donc circuler un discours sans origine, né d'une nouvelle «bouche d'ombre» par quoi la conscience figure sous l'image du trou du souffleur.

Par-delà cette thématique centrale, le livre donne, dans ses compositions et décompositions délibérément affolées, une représentation crépusculaire et baroque de l'existence, où le mot de théâtre vaut pour dire son flamboiement douloureux, nietzschéen et gratuit. Aussi ce dernier ouvrage voulut-il éclairer, quitte à s'en faire le bûcher, la totalité de l'homme et de l'oeuvre. Si l'on peut être irrité des références en clin d'oeil, des séquences biographiques aussitôt fardées que dites, des fausses pistes accumulées pour un palais des glaces visant au désarroi du lecteur comme de l'exhibition de certains indices d'une modernité «telquellienne» (vis-à-vis de laquelle le jeu d'Aragon est cependant moins dupe et plus ironique qu'on ne l'a cru), *"Théâtre / Roman"* doit d'abord être lu sans la naïve volonté de percer à tout prix l'énigme : en accompagnant, plutôt, cette somptueuse symphonie dans son avalanche paniquée, on peut accéder, dans le rapt et la perte, à la «leçon de ténèbres» dont Aragon faisait l'enjeu de sa dernière «mise en scène». Théâtre de la cruauté renversé, ou opéra exhibant sa propre inutilité, l'ultime roman se redonne à jouer, pour tenter désespérément de savoir *«s'il fait bleu dans l'homme à force de noir»*.

Commentaire

Dans ce livre qui coordonne toutes les figures de la fin, Aragon s'employa avec virtuosité à brouiller les différents genres littéraires. Il y écrivait : *«Tout essai de me faire dire ce que je cache m'irrite, mérite... ah, c'est trop peu dire que la mort ?»* Il demandait qu'on s'intéresse à *«l'homme mis en mots comme on dirait mis en pièces»*, à *«l'homme écrit»* ou plus fortement encore à *«la phrase que je fus»*.

En 1977, Aragon légua au C.N.R.S. ses archives personnelles et celles d'Elsa Triolet.

'Le mentir-vrai' (1980)

Recueil de vingt-huit textes

"Le mentir-vrai"

Nouvelle

L'auteur évoque sa propre enfance dans les premières années du XXe siècle en mélangeant fiction et réalité.

Commentaire

La nouvelle fut, pour Aragon, comme une sorte d'art romanesque, l'explication de l'écriture se faisant par elle-même, le discours critique animant le mouvement narratif sans l'étouffer. Se servant d'un matériel autobiographique, l'auteur, en racontant, illustre sa thèse selon laquelle, tout accès direct au réel étant impossible, il faut recourir à la pratique biaisée de l'écriture comme révélatrice de la vérité, la narration consistant dans la transformation de faits réels qu'on a gardés dans sa mémoire, dans une composition fictionnelle qui, bien que produit d'un mensonge et donc «menteuse», transporte une vérité qui s'approche plus de la réalité que la reproduction apparemment directe et immédiate de la

réalité telle quelle. Il note : «*Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne.*»

"Le cahier noir"
(1923)

Nouvelle

Commentaire

Le texte, un fragment de '*La défense de l'infini*', est écrit dans le style correct et abstrait caractéristique de la prose surréaliste.

"Le mauvais plaisant"

Nouvelle

Dans le Montmartre nocturne des années vingt...

Commentaire

Le texte fait la louange des prostituées parisiennes.

"La Sainte Russie"

Nouvelle

La révolution russe fait irruption dans la vie de Catherine, extravagante maîtresse du tsar Alexandre II, et de ses chiens.

"La souris rouge"
(1931)

Pamphlet

Commentaire

Le texte, d'une violence polémique, est acharné à la défense d'une poésie militante et engagée.

"Un roman commence sous vos yeux"

Nouvelle

"Servitude et grandeur des Français. Scènes des années terribles"
(1945)

Recueil de sept nouvelles

Dans ces textes publiés clandestinement sous l'Occupation, celle-ci influe sur la vie privée des Français et détermine leurs comportements et leurs destinées.

"Les rencontres"

Nouvelle

"Les bons voisins"

Nouvelle

"Pénitent 1943"

Nouvelle

"Le mouton"

Nouvelle

"Le collaborateur"

Nouvelle

"Les jeunes gens"

Nouvelle

"Le droit romain n'est plus"

Nouvelle

Commentaire sur le recueil

Les nouvelles montrent un réalisme sec et délibérément froid, la raideur de procès-verbal atteignant les dimensions du tragique.

"Les rendez-vous romains"

Nouvelle

À Rome, David d'Angers subit le contrecoup de la chute de Napoléon.

"Chproumpph"

Nouvelle

La tentative de putsch du 6 février 1934 trouve son écho chez le surréaliste (fictif) Jacob Duval.

"L'inconnue du printemps"

Nouvelle

"Histoire de Fred et Roberto"

Nouvelle

Le texte, dont le ressort est l'humour, enseigne comment se faire une place sur une plage noire de monde.

"Damien ou Les confidences"

Nouvelle

Commentaire

Le texte, dont le ressort est l'humour, est un cours sur les brosses à dents.

"Shakespeare en meublé"

Nouvelle

"Les histoires"

Nouvelle

"La machine à tuer le temps"

Nouvelle

"L'aveugle"
(1965)

Nouvelle

Commentaire

Le texte déploie une virtuosité faussement gratuite.

"Le feu mis"
(1968)

Nouvelle

Commentaire

Le texte déploie une virtuosité faussement gratuite.

"Prénatalité"

Nouvelle

"Tuer n'est pas jouer"

Nouvelle

Commentaire

C'est une fantaisie policière.

"Mini mini mi"

Nouvelle

C'est une description de cannibalisme érotique.

"Le contraire-dit"

Nouvelle

L'invasion de la Tchécoslovaquie par les armées du Pacte de Varsovie ébranle profondément le narrateur.

Commentaire

On trouve dans le texte la douceur et le charme de l'écriture poétique, les sauts et les associations du monologue intérieur.

"La valse des adieux"
(1972)

Nouvelle

Commentaire

Ce dernier texte constitue une sorte de ténébreux codicille où la tonalité générale des différentes nouvelles se rejoue, pour en délivrer la leçon : «*Je ne vous dis rien d'autre qu'il faut savoir regarder en*

face le malheur, et ne pas le déguiser en son contraire. [...] Je vous le dis, mêlant le rêve et la vie, pour mieux apprendre à les séparer ensuite.» Cet emmêlement est peut-être la clé du «*mentir-vrai*», qui traque la vérité pour le mensonge pour «*voir plus loin que soi*».

Commentaire sur le recueil

À la fois éclaté et unitaire, ce florilège forme un synopsis de différentes esthétiques et préoccupations. Les textes font briller toutes les facettes du style, de l'imagination, de l'humour et du drame, donnent une idée de l'écriture brillante d'Aragon prosateur.

Les nouvelles, qui embrassent presque cinquante ans d'écriture, depuis «*Le cahier noir*» de 1923, jusqu'à «*La valse des adieux*» de 1972, qui évoquent différentes époques et différents milieux, dans des images d'une grande densité atmosphérique, qui présentent de multiples facettes chatoyantes, la langue, le style et la structure changeant d'un texte à l'autre, témoignent de la pratique constante de ce genre chez un écrivain beaucoup plus connu comme poète et comme romancier. Elles vont du témoignage à une fantaisie frôlant l'esthétique de l'absurde, et de la sonatine au petit roman. Leur regroupement invite cependant à en découvrir l'unité par delà les trop évidents contrastes, car elles racontent, d'une manière ou d'une autre, l'irruption d'événements historiques dans la vie personnelle des personnages fictifs, déterminant le cours ultérieur de leur destin. Elles sont marquées par la tendresse, l'amertume et la mélancolie, par l'ironie et le sarcasme ; elles comportent aussi bien des éléments psychologiques («*Le cahier noir*»), fantastiques («*L'aveugle*», «*Tuer n'est pas jouer*», «*La valse des adieux*») et oniriques («*Le contraire-dit*») que des passages propres à scandaliser un lecteur non averti («*Le mauvais plaisant*», «*Mini mini mi*»). Et la narration se transforme en réflexion, la réflexion devient narration. On sent la présence d'un esprit qui se révolte contre les conventions des moeurs, de la langue, de la narration et dont les valeurs se nomment la liberté, l'amour, la sensualité, l'imagination créatrice.

Sont mêlés aux nouvelles proprement dites des textes critiques au lyrisme exacerbé. Le texte intitulé «*Le mentir-vrai*», qui donne son titre au recueil et qui se repercute dans «*Le contraire-dit*», témoigne d'ailleurs de la valeur explicative de ce livre pour l'œuvre d'Aragon. comme dans le titre explicite d'«*Un roman commence sous vos yeux*». Dans une architecture complexe, mais assurément calculée, le dernier texte («*La valse aux adieux*») constitue une sorte de ténébreux codicille où la tonalité générale des différentes nouvelles se rejoue, pour en délivrer la leçon : «*Je ne vous dis rien d'autre qu'il faut savoir regarder en face le malheur, et ne pas le déguiser en son contraire. [...] Je vous le dis, mêlant le rêve et la vie, pour mieux apprendre à les séparer ensuite.»* Cet emmêlement est peut-être la clé du *mentir-vrai*, qui traque la vérité pour le mensonge pour «*Voir plus loin que soi*».

«*Les adieux*»
(1981)

Recueil de poèmes

Commentaire

À l'extrême fin de son œuvre et de sa vie, Aragon désigna par ce titre un triple adieu à Elsa Triolet, à la poésie et à ses lecteurs. S'ouvrant sous le signe de la douleur avec les brèves «*écharde*» («*Plus le poème est court / Plus il entre en la chair*»), le recueil débute vraiment avec la mise en avant de la proche disparition («*Ni fleurs ni couronnes*», «*L'an deux mille n'aura pas lieu*»), sur laquelle il dresse une sorte d'inventaire de ce qui porta une vie : les poètes, l'amour vécu comme une absence, l'existence enfin toujours suspendue entre le vertige et le sentiment de son inutilité.

La part importante des «*poèmes des années soixante*» montre l'unité de la démarche poétique d'Aragon, qui dans sa dernière manière mit à sac ses anciennes tendances et ses plus profonds penchants. En effet, comme «*Les poètes*», «*Les adieux*» croisent des mètres hérissés et des vers

réguliers dont l'usage est toujours délibérément dégradé. Semblant harassée de toutes ses réussites antérieures, la rime alors grince, les mots dérapent d'un sens à l'autre, et se découd ainsi une parole lacunaire, comme vidée de substance : «*Rien sinon la neige de rien*». Dans cette perspective, «*Les adieux*» atteignent un point limite avec leurs derniers textes. Mais, si l'on peut penser que la virtuosité poétique d'Aragon travaillait désormais contre elle-même, il serait assurément faux d'attribuer le travail de désenchantement au simple épuisement de la parole, ou, plus pataudemment encore, à l'âge du poète. Régulièrement, le charme de l'ancien alexandrin vient prouver dans un texte éclaté que le bris est décidé, et que la mélodie est moins tarie que refusée. Dans une musique de dissonances et de lambeaux règne une poésie du rebut, du déchet («*Les choses n'ont pour adresse / Qu'où les met le chiffonnier*»), qui renvoie violemment à la vision, sans complaisance, du cadavre à venir. Entre chant rompu et sarcasmes, une fausse légèreté amèrement mirlitonante parvient à la plus terrible expression de la vanité. Moulinant l'ombre en attendant d'«*en toucher le fond*», le recueil ne pouvait se refermer que sur la mort réelle. Il s'achève donc (au sens propre) sur l'image torturante de son baiser de «*boue*».

Rendu inclassable par sa constante conscience d'être final, le livre ne peut sans doute s'entendre pleinement que sur la base de l'oeuvre qu'il ferme. Il constitue cependant une unité propre dans les dernières recherches poétiques d'Aragon, que la gloire de la poésie les précédant éclipsent encore un peu trop.

Close avec ce recueil, l'oeuvre apparut ainsi comme un immense poème labyrinthique, dont la seule vraie énigme réside dans sa langue, saturée de trilles, à la fois factice et efficace, où un être parvint à vocaliser son essence.

Louis Aragon mourut à son domicile, à Paris, le 24 décembre 1982.

Figure énigmatique présentant plusieurs facettes, différents avatars entre Narcisse et Protée, être mobile, multiple, qui ne ressembla à personne, il se construisit par sutures successives. Il fut à la fois un érudit doué pour les langues étrangères de façon miraculeuse, et qui en parlait en linguiste (une facette que ses amis surréalistes ignoraient totalement), un écrivain, poète, romancier et journaliste, et un homme engagé en politique car, ayant une obsession de la réalité quotidienne, de son évolution, et de ses conséquences sociales, il parla toujours du «malheur humain» de la façon la plus directe qui soit. Il n'a pas eu des «sincérités successives», mais avait en lui quelque chose d'extrême qui lui faisait toujours remettre tout en question.

Cependant, le couple qu'il forma avec Elsa Triolet fut fascinant par sa longévité et par la grande liberté qu'ils se donnaient : ils montraient une extraordinaire disponibilité, et de l'un et de l'autre, indépendamment, à l'égard de leurs amis qui n'étaient pas forcément les mêmes.

Cependant, communiste, il resta stalinien jusqu'à sa mort, dans un aveuglement qui l'empêcha d'admettre que la médaille des malheurs du XXe siècle avait deux faces : Hitler et Staline.

Mais le communiste fut aussi un dandy plein d'affectations.

Chacun trouve donc en lui de quoi le satisfaire, et cela explique sans doute sa popularité, au sens le plus large du terme. Mais là aussi est la clé de beaucoup de problèmes et de nombre de reproches qui lui ont été adressés.

Son oeuvre, immense et diverse, s'étendant sur plus de soixante ans d'un siècle où il fut de toutes les aventures littéraires et politiques, étant tour à tour surréaliste, réaliste et communiste, tenté par les recherches du Nouveau Roman et du structuralisme, car, habité d'une sorte de folie de la modernité, il tenta de dépasser toutes les formes existantes ou préexistantes à son art (ce qui a permis à Jean-François Revel de se moquer : «Aragon reprend toujours le rôle d'Aragon, avec cette inflexibilité dans l'opportunisme qui fait son charme principal.»), présente un écheveau d'apparentes contradictions qui ne peuvent se comprendre que dans leur chronologie.

Cette oeuvre fut hantée par toutes les questions qui survivent à leurs réponses :

- Où est le véritable amour, et comment faire face à l'infini du désir?
- À quelles fins l'art peut-il servir?
- Les histoires ou l'Histoire ne sont-elles que bruit et fureur?

- Quelle est cette chose insaisissable qu'on appelle «monde réel»?
- Quel est celui qu'on prend pour moi?

Placé, par les circonstances, plus que tout autre face à la question d'être soi, il aborda de front la déchirure du «Je» et du «Moi», vanta comme issue au dédoublement infini de la personne le libre déploiement de l'imaginaire, l'abandon à l'amour, l'action politique.

Quoi qu'il ait tenté, il eut toujours ce bonheur de l'expression qui lui permit de toucher au plus juste. Pour Philippe Soupault, «Sa prodigieuse virtuosité n'est comparable - toutes choses égales - qu'à celle de Hugo.» Un des grands inventeurs de la littérature française, il fut l'un des grands écrivains français du XXe siècle.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)