

## **ARAGON STALINIEN**

### **ou COMMENT RACONTER L' ILLISIBLE**

« [...] car la première question est de voir comment diable l'histoire est écrite » (Aragon, *Traité du style*, 1928).

*Aragon stalinien* : sous ce titre, je voudrais parler d'une difficulté. De la difficulté qu'on ne peut manquer de rencontrer dès lors qu'on cherche à comprendre l'œuvre d'Aragon dans son ensemble, dans sa *dynamique d'ensemble*, et qu'on s'efforce, dans une telle recherche, de faire droit à ce que Valère Staraselski a appelé, de façon très juste, « la liaison délibérée<sup>1</sup> », c'est-à-dire cette articulation voulue par l'auteur entre sa création littéraire et son activité politique, articulation où il semble effectivement que se joue sa singularité d'écrivain. Tenir ensemble l'écrivain et le politique est indispensable, si on veut que l'analyse s'affranchisse du schéma dualiste qui règle encore nombre de discours sur Aragon, en enfermant celui-ci dans la logique d'un clivage schizophrénique : d'un côté l'infâme communiste, « carpette et partisan », de l'autre « le seigneur et maître d'une écriture belle à pleurer<sup>2</sup> ». On connaît la chanson. C'est celle qui fonde la soi-disant « énigme Aragon ». Je n'y insisterai pas.

Reconnaître chez Aragon une pratique de la liaison délibérée de l'écriture et de la politique est nécessaire. Cependant cette liaison apparaît bien problématique quand on en vient à traiter de cette partie de l'œuvre qui correspond à la période de la guerre froide. Il semble qu'alors on soit conduit à enregistrer une dissolution du rapport de l'écrivain et du politique, les circonstances historiques paraissant annuler à ce moment-là toute possibilité de maintenir un écart, et donc de faire jouer un quelconque rapport entre l'écriture et la politique. Plus de distance alors entre les deux termes, plus qu'une coalescence où tout se fige. Cette situation peut se décrire à travers la métaphore de la glaciation, qui dit la fusion mortifère du moment historique et de l'œuvre. Olivier Barbarant, relisant la totalité de la trajectoire poétique d'Aragon, est ainsi amené à parler, quand il aborde cette période, de « la parole gelée<sup>3</sup> » du poète.

Quant à moi, je préfère laisser de côté la métaphore glaciaire : elle me semble faire la part trop belle à une vision mécaniste de la causalité historique. A travers l'expression « Aragon stalinien<sup>4</sup> », où malgré l'apparence je persiste à entendre la solidarité de la

---

<sup>1</sup> Valère Staraselski, *Aragon, la liaison délibérée. Faits et textes*, L'Harmattan, 1995.

<sup>2</sup> Daniel Rondeau, « L'énigme Aragon », *Libération*, 27 décembre 1982 (cité par V. Staraselski, *op. cit.*, p. 11).

<sup>3</sup> Olivier Barbarant, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Champ Vallon, Seyssel, 1997, p. 137-141.

<sup>4</sup> Pour l'emploi du terme « stalinien », on s'appuie ici sur la définition que donne le *Dictionnaire historique de la langue française*, France Loisirs, 1994. Le mot, dont l'apparition est datée de 1949, désigne d'abord un partisan de Staline et de sa politique, puis, après le XX<sup>e</sup> Congrès du PCUS, « une personne qui reste fidèle à l'esprit

politique et de l'écriture, je ne désignerai pas la période de la glaciation aragonienne, mais ce moment paradoxal de l'œuvre de l'écrivain, où la dynamique de liaison délibérée qui porte cette œuvre se retourne contre elle-même et ne se fait finalement que de se défaire. Ce moment serait celui d'un renversement de la logique productrice de l'œuvre, d'une *catastrophe*, dont l'effet, à plus d'un égard déroutant, se ramènerait – pour le dire au plus bref – à la production dans l'œuvre d'une zone proprement *illisible*. C'est cette illisibilité qui définit pour moi la difficulté que j'évoquais en commençant. Et je voudrais ici prendre la mesure de cette illisibilité, en essayant de transformer la difficulté en problème, de faire de la difficulté l'occasion d'approfondir la compréhension de la liaison délibérée que pratique Aragon.

### 1. La biographie illisible

Pourquoi parler d'illisibilité pour traiter d' « Aragon stalinien », et dans quel sens entendre cette illisibilité ?

Je commencerai par noter que s'interroger sur « Aragon stalinien » engage la question de la biographie de l'écrivain, selon les deux sens qu'on peut donner à la notion de biographie : aussi bien le récit qu'un tiers peut faire de la trajectoire de l'écrivain, que la bio-graphie que l'écrivain produit de lui-même du simple fait que toute création littéraire, au-delà du seul genre autobiographique, constitue une forme de vie, et que toute écriture véritable est une « écriture de vie<sup>5</sup> ».

Une étude récente de Philippe Olivera<sup>6</sup> permet de faire le point sur l'état de la question de la biographie d'Aragon. S'interrogeant sur les usages de l'étiquette « réaliste socialiste » chez Aragon, le sociologue montre que cette étiquette fonctionne chez l'écrivain comme « un irremplaçable argument biographique » au service de « la construction de la *lisibilité* de sa propre trajectoire littéraire<sup>7</sup> ». Mais cette construction se

---

stalinien, un communiste autoritariste ». On entendra ici « stalinien » dans le premier sens, correspondant à la période historique qui s'ouvre avec les débuts de la guerre froide et se termine avec les révélations du Congrès de 1956. Il semble qu'Aragon lui-même utilisait le terme dans le double sens que devait enregistrer le dictionnaire, quand il déclarait dans *L'Express* (numéro daté des 20-26 septembre 1971, p. 138) : « on ne peut pas dire que j'ai été stalinien, au sens qu'aujourd'hui ce mot a pris pour moi ». C'était dire, somme toute nettement, qu'il avait été stalinien au premier sens du terme – et comment aurait-il pu le nier ? – et qu'il ne l'avait pas été au sens d'après 1956, ce qu'il pouvait revendiquer non sans raisons. Ceci dit, il est évident que le phénomène historique global que constitue le stalinisme, et donc la question du rapport d'Aragon à ce phénomène ne sauraient être circonscrits à la seule période de la guerre froide. La périodisation que nous retenons nous semble néanmoins acceptable pour commencer la recherche, dans la mesure où nous choisissons de partir, sous bénéfice d'inventaire, des représentations dominantes aujourd'hui de l'histoire du Parti communiste français, ces représentations déterminant pour une large part notre appréhension du cas particulier d'Aragon. Le terme « stalinien » s'impose ainsi assez communément pour identifier le communisme français à partir de la Libération et pendant les années 50 (cf. Michel Winock, « L'âge d'or du communisme français », in *L'Histoire*, n° 223, juillet-août 1998, p. 63 : « si un mot s'impose pour identifier le parti communiste de cette époque c'est bien ce mot-là : « stalinien »).

<sup>5</sup> La formule est du poète Paul Celan. Cf. Marko Pajević, « Le poème comme *écriture de vie* », in *Europe*, n° 861-862, janvier-février 2001, pp. 151-165.

<sup>6</sup> Philippe Olivera, « Aragon, 'réaliste socialiste'. Les usages d'une étiquette littéraire des années Trente aux années Soixante », in *Sociétés et représentations*, n° 15, décembre 2002, pp. 229-246.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 242.

solderait par un échec. Ce que révèle le « caractère inaudible » de la version que Roger Garaudy a donnée en 1961 de la biographie de l'écrivain, dans son *Itinéraire d'Aragon*, alors même que le biographe s'était livré à une fidèle paraphrase du discours d'Aragon lui-même, en plaçant au centre de son entreprise le manifeste *Pour un réalisme socialiste*, qui vaut du point de vue de l'écrivain comme « une forme d'autobiographie littéraire<sup>8</sup> ». Et si on peut conclure sur le « fait que le 'réalisme socialiste' est aujourd'hui devenu un point aveugle de la trajectoire d'Aragon<sup>9</sup> », c'est que l'échec de la biographie de Garaudy n'a laissé la place qu'à la version de Pierre Daix : *Une vie à changer*, parue en 1975, abandonne le facteur de cohérence que constituait pour Aragon lui-même le « réalisme socialiste », et propose en lieu et place de l'itinéraire antérieur, fortement orienté mais illisible, non plus vraiment une histoire, mais « un simple parcours dominé par la contingence et des ruptures inexplicables<sup>10</sup> ».

Si je comprends bien Philippe Olivera, la biographie d'Aragon reste à écrire. En tout cas son étude est très éclairante, car elle nous permet de mieux comprendre ce qui rend difficiles actuellement l'entreprise biographique dans le cas d'Aragon, et partant la perception de l'intelligibilité de la globalité de son œuvre. On comprend mieux désormais que la difficulté tient à la présence d'un point d'illisibilité dans l'œuvre d'Aragon, que cette illisibilité est liée au rapport entre écriture et politique et enfin que ce trou noir de l'œuvre met en cause son unité d'ensemble. Ce qu'on peut dire ainsi au titre du « réalisme socialiste » fait évidemment écho à ce qu'on cherche à dire sous le thème d' « Aragon stalinien », même si, en prenant pour thème un moment historique circonscrit de la vie de l'écrivain, on change de perspective : l'interrogation ne vise plus alors la question de l'inscription de l'auteur dans l'histoire littéraire, mais celle du rapport que son œuvre entretient avec l'Histoire.

Sans réduire la pertinence de l'analyse de Philippe Olivera, dont le mérite tient d'abord à ce qu'elle ne sépare pas l'écrivain et le politique, on peut cependant noter ses limites, ne serait-ce que pour éviter de fermer prématurément le champ de réflexion qu'il ouvre véritablement. L'échec de l'usage de l'étiquette « réalisme socialiste » chez Aragon rend compte d'un aspect seulement de ce qui se joue sous ce signe. Ainsi, le réalisme socialiste, s'il est bien d'une certaine façon un mot vide chez Aragon, n'est pas seulement analysable comme un « marqueur d'identité littéraire ». Le terme est vide au regard de la théorie traditionnelle de la littérature, mais il est plein de ce qu'y met Aragon, et il faudrait montrer tout ce qu'on y trouve, mêlé à l'idéologie, d'authentiquement théorique, au sens d'une théorie de la pratique impliquée dans la pratique d'écriture. Mais ce n'est pas le lieu d'engager la discussion sur ce point. C'est une autre conséquence de l'approche

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.* (Ce jugement, qui met en cause la valeur de la biographie de P. Daix en tant que configuration narrative, ne saurait faire oublier la richesse documentaire de cet ouvrage, ni qu'il constitue un irremplaçable témoignage.)

sociologique qui doit pour l'instant retenir l'attention. Ce dont rend compte le sociologue, c'est du statut de l'écrivain historique, de son positionnement dans le champ littéraire de son temps, de sa recherche d'une identité sociale. Et de ce point de vue là, l'analyse est convaincante. Mais l'accent mis sur la quête de la « distinction » au sein de l'histoire littéraire ne permet guère d'intégrer cette autre caractéristique d'Aragon, que Philippe Olivera a pourtant lui-même soulignée dans une autre étude, à savoir cette « permanente tentation de l'extériorité vis-à-vis du champ littéraire<sup>11</sup> », qui rend fort singulier le statut d'écrivain d'Aragon. Cette tentation, celui-ci la revendiquait sans illusions, en 1930, dans la *Critique du Traité du style*, quand il déclarait qu'il savait bien qu'on finirait par le « faire SERVIR tout comme un autre à la sale plaisanterie de l'histoire littéraire [...] qui explique, excuse et classe tout [...]»<sup>12</sup> ». On aura du mal, selon moi, à rendre compte de cette double postulation d'Aragon – sa quête d'une place dans l'histoire littéraire et son invalidation simultanée de cette même histoire – tant qu'on privilégiera dans l'analyse l'individu socio-historique, et qu'on ne fera pas entrer dans le débat un autre acteur, celui qu'on peut appeler le sujet de l'écriture, ce sujet produit par son propre texte. C'est pourtant ce dernier qui se trouve impliqué quand on parle de la construction par l'écrivain de la *lisibilité* de sa trajectoire. La notion de lisibilité suppose la notion de texte, et c'est bien en termes de lecture qu'est raconté l'échec de la quête d'identité menée sous le signe de l'étiquette « réalisme socialiste ». C'est la question du texte qui se trouve alors soulevée, et c'est vers elle que tend, me semble-t-il, mais en l'éluant, l'approche sociologique.

Je crois que la poétique peut utilement être convoquée ici pour prolonger les résultats de l'analyse sociologique. Par poétique, j'entends la théorie et la pratique de l'invention du texte. Le point de vue de la poétique permet de situer résolument l'aventure de l'écrivain dans une relation textuelle avec nous. C'est-à-dire de viser la vie de l'écrivain, au delà des limites de la seule biographie, comme une « vie qui a un avenir du fait qu'un lecteur s'y inscrit avec sa lecture<sup>13</sup> ». La poétique considère en effet qu'une œuvre littéraire est une aventure de langage, et qu'un texte est un langage unique porté par un sujet unique. Un texte, qui répond à sa définition littéraire, agit et continue d'agir longtemps après qu'il a été écrit. Il survit à son contexte de production, parce qu'il inscrit en lui sa circonstance, au lieu d'être compris par elle. Ce qu'implique, par exemple, cette définition de « la poésie de circonstance », donnée par Paul Eluard, précisément dans ces années qui nous occupent : « La circonstance extérieure doit coïncider avec la circonstance intérieure comme si le poète lui-même l'avait produite<sup>14</sup> ». Si on tient qu'une

---

<sup>11</sup> Philippe Olivera, « Le sens du jeu. Aragon entre littérature et politique (1958-1968) », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111/112, mars 1996, p. 84.

<sup>12</sup> Aragon, *Critique du Traité du style*, in *L'Infini*, Gallimard, n°17, Hiver 1987, p. 10.

<sup>13</sup> J'emprunte cette formulation à Marko Pajevic, *art. cit.*, p. 159.

<sup>14</sup> Paul Eluard, *La poésie de circonstance* (1952), cité par Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, Gallimard, 1973, p. 142.

œuvre littéraire est un texte dans ce sens-là, on peut alors définir précisément le phénomène de l'illisibilité. Pour cette définition, je renvoie à Henri Meschonnic : « L'auteur qui est devenu illisible, ses mots n'étaient pas à lui, mais d'emprunt ; il était porté par eux au lieu de les porter ; d'où son inexistence : la mode en s'écroulant l'a enterré<sup>15</sup> ».

Il y aurait ainsi dans le devenir-texte de la vie d'Aragon un moment où se bloque le jeu créateur de la dialectique entre la circonstance extérieure et la circonstance intérieure, un moment où l'écrivain devient illisible, son langage n'étant plus *son* langage, mais celui de cette mode que constitue une idéologie politique.

C'est ce moment qu'il s'agit de lire pour pouvoir raconter l'écrivain dans l'unité de son histoire d'écrivain. Lire ainsi ce moment nécessite qu'on arrive à le concevoir, non comme une parenthèse aberrante, mais comme le passage qui mène l'écrivain, disons pour fixer les idées, de l'inachèvement des *Communistes*, en 1951, à la publication, en 1956, du *Roman inachevé*.

## 2. L'illisible comme roman

L'idée de passage prend consistance, il me semble, si on adopte « le point de vue de l'auteur<sup>16</sup> », comme dit Flaubert. C'est-à-dire si on privilégie, dans l'analyse, la pratique créatrice de l'écrivain, ce qu'Aragon appelle son « métier ». Le moment stalinien de l'auteur peut apparaître alors comme une étape, aussi problématique que possible, mais une étape qui s'inscrit dans la continuité de l'œuvre en train de se faire.

Dans cette perspective, il est indispensable de rappeler un trait essentiel de la représentation qu'Aragon se faisait de son « métier » d'écrivain. L'acte d'écrire est pour lui indissociable d'une éthique du risque. Ce qu'il exposait, avec une très grande force, en 1943, à propos du roman, dans un article fondamental, publié dans la revue *Confluences*, sous le titre « Grandeur et misère des romanciers ». Aragon pense alors les romans et les romanciers en fonction de la « mode de l'œil dans la lecture<sup>17</sup> », c'est-à-dire de la variation des façons de lire selon les époques et les milieux. Cette mode de l'œil détermine une « fragilité » constitutive du texte, dont celui qui écrit doit faire abstraction. « Je ne sais ce qu'il adviendrait de la littérature si les écrivains prenaient conscience de la fragilité de leur texte sous l'œil des lecteurs, de la variabilité de ce qui s'y lit et de ce qui s'y lira. Peut-être cela conduirait-il au silence de ceux qui sont condamnés à l'illisibilité progressive [...]»<sup>18</sup>. Mais le « romancier sérieux », « qui connaît son métier », et « qui

<sup>15</sup> Henri Meschonnic, *ibid.*, p. 136.

<sup>16</sup> Lettre de Flaubert à George Sand du 2 février 1869, citée par Pierre Bourdieu, « Le critique ou le point de vue de l'auteur », in *L'œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire ?*, recueil d'études publié sous la direction de Michel Zink, Éditions de Fallois, 2002, p. 130.

<sup>17</sup> Aragon (sous le pseudonyme de Paul Wattelet), « Grandeur et misère des romanciers », in *Confluences*, n°21-24, juillet-novembre 1943, p. 413.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 411-412.

croit dur comme fer à la grandeur et à la tyrannie du roman<sup>19</sup> » sait bien, lui, que son destin est « d'écrire même pour n'être pas lu, comme si il était soumis à une expérience, dont les éléments lui échappent, comme si il ne pouvait, lui, échapper à cette expérience, à cette aventure qui se prolonge dans le temps au delà de lui-même, et de son temps à lui, pour rien peut-être (un coup de dés, dit l'autre), une des innombrables tentatives dont deux ou trois réussiront, et c'est Stendhal, et toutes les autres iront au rebut avec les éprouvettes jetées du chimiste, qui ne pleure pas pour un précipité cent fois raté<sup>20</sup> ». A travers cette représentation de l'art du roman, du roman pensé en fonction du devenir du texte du roman, Aragon dit l'essentiel de son métier : écrire, c'est pour lui fondamentalement prendre le risque de l'Histoire. C'est peut-être là toute sa politique de l'écriture, une poétique politique fondée, le point est déterminant, sur une conception anti-fataliste de l'Histoire.

L'événement décisif que représente l'interruption du cycle du *Monde réel* se comprend mieux si on se souvient de « Grandeur et misère des romanciers ».

On sait que la rencontre d'Aragon avec ses lecteurs communistes, lors d'une soirée organisée à la Grange-aux-Belles, le 17 juin 1949, au moment où venait de paraître la première partie des *Communistes*, on sait que cette rencontre a joué un rôle déterminant dans la décision prise de ne pas poursuivre le roman au delà du sixième fascicule paru en 1951. Le triomphe apparent réservé à l'écrivain par ses lecteurs militants reposait sur un malentendu. Ceux-ci n'avaient retenu que le message idéologique du roman, le « bien » qu'y disait l'auteur « d'une certaine politique<sup>21</sup> ». « On me louait d'avoir écrit *autre chose* que ce que j'avais voulu écrire<sup>22</sup> », dira Aragon, en 1967. En fait le malentendu reposait aussi sur ce que devait être un roman écrit par un communiste. Répondant, en conclusion de la rencontre, à des critiques de militants, soucieux de rappeler à l'écrivain qu'il ne devait être qu'un porte-parole de la classe ouvrière, Aragon déclarait : « J'aurais pu écrire un autre roman qui aurait peut-être été plus conforme au désir de beaucoup de gens qui n'ont pas trouvé dans ce roman ce qu'ils désiraient y trouver. Voyez-vous, j'ai écrit un roman de moi [...]»<sup>23</sup> ». Cette revendication de sa spécificité d'écrivain, il la reformulera, avec plus de virulence, dans une autre intervention, en avril 1950, revenant sur la rencontre de 1949 : « La pure et simple soumission à la critique de masse ne relèverait pas du tout d'une humilité bien naturelle, mais simplement de la méconnaissance du rôle du métier pour l'écrivain<sup>24</sup> ».

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>21</sup> Aragon, « La fin du *Monde réel* », in *Œuvres romanesques croisées*, t. 26, Robert Laffont, 1967, p. 302.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>23</sup> Aragon, « *Les Communistes* à la Grange-aux-Belles, Aragon répond à ses témoins », in *La Nouvelle critique*, n° 8, juillet 1949 ; cité par Corinne Grenouillet, *Lecteurs et lectures des « Communistes » d'Aragon*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 2000, p. 62.

<sup>24</sup> Aragon, « Le roman et les critiques », in *La Nouvelle Critique*, n° 17, juin 1950 ; cité par C. Grenouillet, *op. cit.*, p. 63.

On voit bien que c'est la question du métier de l'écrivain qui est fondamentalement en cause à ce moment-là.

La réception des *Communistes* par ses lecteurs militants entre en conflit avec la conception de l'art du roman qui est celle d'Aragon. Méconnaître « le rôle du métier pour l'écrivain », c'est méconnaître qu'un roman est l'expérience d'un sujet unique, une « aventure », disait « Grandeur et misère des romanciers ». Et c'est cette méconnaissance du caractère expérimental du travail de l'écrivain qui enferme l'œuvre dans les circonstances de sa production, en la réduisant à un message idéologique, c'est-à-dire en fait en annulant sa capacité de véritablement intervenir dans l'Histoire, d'agir politiquement.

L'erreur de lecture des militants va conduire l'écrivain à abandonner son roman. Il expliquera sa décision en 1967 : « Je n'ai pas continué à écrire *Les Communistes*, parce qu'il aurait fallu les écrire comme on les entendait [...]»<sup>25</sup> ». Mais s'il n'y avait pas d'autre moyen de continuer le roman que de l'écrire selon le point de vue de ses premiers lecteurs, n'est-ce pas qu'aux yeux mêmes de son auteur le roman était véritablement devenu « autre chose » que ce qu'il avait cru écrire, était devenu un texte proprement illisible du point de vue même de son métier ? L'erreur de lecture n'était pas séparable d'une erreur d'écriture. Et on peut faire l'hypothèse que l'interruption des *Communistes* résulte d'abord de la prise de conscience par Aragon d'un divorce entre son art d'écrire et le produit de cet art. Dans cette perspective, ce que va écrire Aragon à la suite et dans le prolongement de l'interruption du *Monde réel* apparaît comme la recherche de cet accord perdu, la recherche du roman qu'il n'avait pas pu, pas su écrire jusqu'au bout avec *Les Communistes*.

Il est possible en effet de considérer qu'Aragon a tiré de l'échec des *Communistes* une leçon « romanesque », je veux dire une leçon découlant de sa poétique du roman et visant à la relance de l'écriture. On peut songer ici à ce qu'il disait dans « Grandeur et misère des romanciers » à propos de « la mode qui a négligé Stendhal » du vivant de celui-ci : il serait un peu simple « de prétendre que c'est pure idiotie de ses contemporains s'ils préféraient à Stendhal le Vicomte d'Arincourt. Il devait à cela y avoir des raisons parfaitement plausibles, dont la connaissance nous apprendrait sur le mécanisme humain que le roman met en jeu mille choses qu'il ne me semble pas qu'on se soit préoccupé jusqu'ici de déterminer»<sup>26</sup> ». Pour Aragon, même un roman qui n'est pas lu, ou mal lu, ou pas lu jusqu'au bout, atteste le pouvoir de connaissance du roman. Il semble bien que l'écrivain se soit préoccupé de déterminer ce qu'il y avait à apprendre, pour lui, de l'échec de ses *Communistes*.

---

<sup>25</sup> Aragon, « La fin du *Monde réel* », *op. cit.*, p. 304.

<sup>26</sup> Aragon, « Grandeur et misère des romanciers », *art. cit.*, p. 411.

Ce qu'il a appris au bout du compte, il le dit dans la « Postface » du *Monde réel* : « J'appartiens à une catégorie d'hommes qui ont tant et si bien regardé toute leur vie la lumière que parfois ils sont devenus aveugles de l'aimer [...]. Eh bien, dans ces années [...] où j'écrivais *Les Communistes* peut-être pour cela même, et encore les années tout de suite après, j'étais la proie en même temps de cette certitude qui était ma vie et d'un doute affreux, qui me venait je ne sais d'où. C'est cette contradiction qui me faisait écrire. Et voilà que, sans doute parce que la lumière était si forte, on ne voyait plus dans ce que j'écrivais que la lumière, comme si la lumière n'engendrait pas l'ombre, et pouvait être la lumière sans remuer les ténèbres<sup>27</sup> ». Aragon dégage alors très précisément la leçon que contenait l'échec des *Communistes*. Si l'écrivain écrivait *avec* et *contre* son idéologie, son texte, lui, restait *dans* l'idéologie. Le texte ne tenait pas la contradiction qui l'engendrait, et demeurait illisible comme texte, comme travail du sujet sur lui-même et sur l'Histoire, comme roman. Même s'il faut faire ici la part de l'illusion rétrospective, on ne peut négliger cette leçon, qui est une leçon de poétique, si on veut comprendre l'orientation de la production d'Aragon après l'interruption des *Communistes*, et jusqu'à l'écriture du *Roman inachevé*, où se lit ce vers bien connu, que je dirai métaromanesque, véritable formule du roman enfin retrouvé : « Je porte le soleil dans mon obscurité<sup>28</sup> ».

### 3. Le chantier de l'illisible

Quelques propositions et deux illustrations, pour terminer, en essayant de donner une idée de la façon dont on pourrait entreprendre de raconter la période stalinienne d'Aragon écrivain comme ce temps de l'illisible travaillé par la reconquête du roman.

Pour reconstruire l'histoire du travail de l'écrivain au cours de cette période, il faut porter attention aux livres que fait alors Aragon et à la façon dont il les fait. 1952 : *Avez-vous lu Victor Hugo ?* et *L'Exemple de Courbet*. 1953 : *L'Homme communiste II* et *Le Neveu de Monsieur Duval*. 1954 : *La Lumière de Stendhal, Journal d'une poésie nationale, Mes Caravanes et autres poèmes, Les Yeux et la Mémoire*. 1955 : *Littératures soviétiques*. La prose domine ; la prose critique. Maryse Vassevière a déjà montré comment certains des articles littéraires d'alors « constituent en quelque sorte les avant-textes des derniers romans<sup>29</sup> ». Mais on peut aller plus loin. La plupart de ces livres de guerre froide sont écrits à ciel ouvert, dans les journaux. Ils se construisent à partir de textes de circonstance que l'auteur prélève sur la masse énorme de sa production journalistique. Le livre s'écrit aussi parfois comme un véritable roman-feuilleton. Le passage des écrits de circonstance au livre pose à chaque fois la question du texte, celle de la construction du livre comme tout, celle de la transformation de sens qu'implique la

<sup>27</sup> Aragon, « La fin du *Monde réel* », *op. cit.*, p. 303.

<sup>28</sup> Aragon, « La nuit de Moscou », *Le Roman inachevé*, Gallimard, 1956, p. 233.

<sup>29</sup> Maryse Vassevière, « Aragon et ses modèles ou le chemin des fables », in *The Romanic Review*, volume 92, n° 1-2, Columbia University, New-York, 2001, p. 134.



réunion de textes arrachés à leur chronologie d'écriture et replacés dans la temporalité de l'espace-livre. Les ajouts, les notes, les introductions participent aussi à cette fabrication à travers laquelle Aragon cherche son roman, et n'hésite pas à multiplier les tentatives, sans craindre qu'elles finissent « au rebut avec les éprouvettes jetées du chimiste ». Ce chantier de l'illisible mérite d'être exploré. Ces éprouvettes au rebut qu'on ne lit trop souvent – quand on les lit – que comme de simples documents, il faut les évaluer comme les témoins d'une véritable recherche d'écriture. Et à chaque fois se demander comment le texte se construit et pourquoi il ne tient pas, ou trop peu, pour véritablement rouvrir à l'écrivain le champ du lisible, le champ de l'expérience du roman.

Je donnerai rapidement deux exemples pour montrer ce qu'il est possible de raconter en suivant la démarche que je propose.

Premier exemple. Le 27 avril 1951 paraît le dernier volume des *Communistes*. Le 22 novembre de la même année, Aragon publie « Courbet Grandeur – I » dans *Les Lettres françaises*. C'est le début d'une suite de textes consacrés au peintre, qui aboutira, en 1952, à *L'Exemple de Courbet*, livre qui relève apparemment de l'histoire de la peinture, mais plus sûrement du roman. Pour faire des articles un livre, Aragon ajoute deux chapitres qui font le début du texte. Le second, intitulé « L'Anti-Courbet » sert à camper Baudelaire dans le rôle de faire-valoir du peintre. Façon, dit l'auteur, de « partir de l'ombre afin de mieux atteindre la lumière<sup>30</sup> ». Baudelaire sera donc « une ombre, dans l'atelier même de Courbet, une ombre assez longtemps attachée à ses pas, et pour laquelle le peintre a gardé cette affection que l'on a pour son ombre, parce que c'est la sienne, et que les autres seuls y voient votre grimace et votre négation<sup>31</sup> ». Phrase étonnante où Aragon avoue que pour construire le personnage de l'Anti-Courbet, il lui faut impitoyablement couper Courbet de son ombre, en faire un pitoyable Peter Schlemihl. L'auteur choisit délibérément d'ignorer le point de vue du peintre, de ne pas tenir compte de l'attachement de Courbet pour Baudelaire. Son point de vue sera celui des « autres », de ceux qui s'en tiennent à une vision purement extérieure, une vision appauvrissante qui réduit le poète à n'être que la caricature du peintre, sa simple « négation ». Mais comment le biographe peut-il dévaloriser ainsi sa démarche ? A quoi bon insister sur l'attachement de Courbet pour son ombre s'il s'agit de ne faire voir au lecteur que la lumière du peintre ? Faut-il douter de l'exemplarité de Courbet ? Le texte ne répond pas vraiment à ces questions. Et voici le lecteur confronté à l'illisible. A moins qu'il s'agisse d'un roman qui raconte « l'histoire d'un homme qui a perdu son image<sup>32</sup> » ? On sait bien qu'il faudra attendre pour lire ce roman-là.

Second exemple. Où il est question encore de faire de la lumière, mais cette fois sans beaucoup d'ombre. Aragon, en 1953, place à la fin de *L'homme communiste II*, le

<sup>30</sup> Aragon, *L'Exemple de Courbet*, Editions Cercle d'art, 1952, p. 17.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>32</sup> Aragon, *La Mise à mort*, Gallimard, 1965 (volet de la première de couverture).

poème « Il revient », publié d'abord dans *L'Humanité*, le 8 avril 1953, pour saluer le retour en France de Maurice Thorez. Le poème semble devoir jouer le rôle d'un point d'orgue destiné à accuser la trajectoire d'un livre qui raconte, c'est son sujet, l'émergence de ce nouveau type humain qu'incarne l'homme communiste. En fait, le point d'orgue du livre, ce n'est pas le poème lui-même mais le commentaire qu'en donne l'auteur, dans un développement supplémentaire, intitulé « Note en marge de *Il revient* sur la lecture des poèmes et la psychologie anticommuniste<sup>33</sup> ». C'est que l'auteur tient compte de l'éreintement dont il a été l'objet dans la presse de droite quand a paru son poème, et qu'il entend bien montrer qu'il persiste et signe ici-même, dans ce livre publié chez Gallimard et donc destiné en priorité à un public non communiste. L'argumentation qu'Aragon oppose alors à ses détracteurs, et parmi eux d'abord à François Mauriac, a pour enjeu principal d'apporter la preuve de l'incompétence de ces derniers pour ce qui est de la lecture des poèmes. Et c'est bien la question du poème en tant que tel qui constitue le temps fort de la démonstration et qui fournit au polémiste, c'est du moins ce qu'il semble croire, l'occasion de disqualifier définitivement ses adversaires.

L'essentiel se joue autour d'une explication de texte. Mauriac avait fait « des gorges chaudes (cela est excellent, Monsieur, pour ce que vous avez !)<sup>34</sup> » d'un passage du poème, ces deux vers : « Il revient Les vélos sur le chemin des villes / Se parlent rapprochant leur nickel ébloui ». Mauriac avait considéré ce passage comme « la pierre de touche du grotesque<sup>35</sup> » et expliquait le cocasse par l'intention présumée d'Aragon de se « venger sur son parti » des « mésaventures politiques<sup>36</sup> » de l'affaire du portrait de Staline, affaire qu'Aragon d'ailleurs ne nomme que par allusion. C'est sur le mot *ébloui* que porte tout le poids de la dispute. Le thème de la lumière étant lu idéologiquement par Mauriac comme le symbole de l'idéologie d'Aragon. L'interprétation de Mauriac est reformulée de la manière suivante : « si je dis que le nickel est ébloui, cela veut dire qu'il l'est par Maurice Thorez. N'est-ce pas lumineux ? N'est-ce pas conforme à la conception de l'imbécillité communiste qui est aujourd'hui organique à MM. Mauriac et consorts ? Alors, vous pensez, voilà où il en est tombé, cet Aragon ! Pour lui, même le nickel est ébloui à l'idée que Maurice va revenir !<sup>37</sup> ». Aragon a beau jeu de faire valoir qu'une telle interprétation ne tient pas « littérairement ». Son adversaire n'a pas vu l'hypallage, « cette figure de style qui fait qu'on prête à un objet qui vous éblouit l'éblouissement qui appartient à celui qui regarde<sup>38</sup> ». Le « nickel ébloui » était en fait « une notation, disons : impressionniste<sup>39</sup> », une touche pittoresque dénotant les reflets du soleil sur le guidon des

---

<sup>33</sup> Aragon, *L'Homme communiste II*, Gallimard, 1953, pp. 323-332.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 326-327.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 329-330.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 328-329.

vélos. Un moyen pour le poète de peindre l'atmosphère joyeuse que provoque dans le poème l'annonce du retour de Thorez. Aragon a raison, rhétoriquement raison. Mais il a poétiquement tort, et par là même politiquement tort.

La victoire rhétorique, remportée non sans brio, masque l'échec poétique du poète : l'échec à faire passer le « sentiment national<sup>40</sup> » au-delà du public communiste. Echec qu'atteste l'existence même de la polémique, et qu'Aragon ne parvient pas ici à effacer en plaçant le débat sur le terrain littéraire. Pour l'emporter littérairement dans l'argumentation, il faudrait montrer que le poème échappe à la rhétorique. Or la démonstration de la valeur littéraire du poème par la seule hypallage du « nickel ébloui » montre précisément le contraire. Placer la valeur du poème dans une figure de style, c'est *oublier* qu'un poème signifie par les liaisons qu'il crée entre tous les mots du poème, pour faire de celui-ci un texte. Un poème est système dans le langage, langage irréductible aux figures de style.

Pour montrer qu'« Il revient » s'adresse à tous, qu'il témoigne de ce « sentiment national » qu'invoque son auteur, il faudrait montrer qu'il constitue véritablement un texte. Ce qu'Aragon ne fait pas ici, parce qu'il ne peut pas le faire. Rendre compte du poème comme texte impliquerait notamment de marquer le rôle de la rime qui relie « ébloui » à « Il revient oui », et qui crée une continuité entre la lumière et la joie provoquée par le retour de Thorez. Ce dernier, dans le poème, est véritablement la source de la lumière, parce qu'il y est le porteur de « cette aurore » du « Kremlin rose » et de « son bilan d'apothéose », dont il est question dans les vers précédents qui préparent l'éblouissement du nickel et lui donnent tout son sens. Le poète échoue dans son projet poétique et politique, qui est de dire le « sentiment national », car son poème ne peut se lire véritablement que comme une manifestation de ce qui ne s'appelle pas encore « le culte de la personnalité ».

L'échec du poème et de son commentaire peut se comprendre à partir des quelques taches d'ombre que la note laisse paraître dans toute cette lumière qu'elle agite. L'échec ne tient pas à ce que le poème ait un thème politique, mais provient du fait que le langage du poète n'est pas adapté à son expérience, à son expérience de la politique. Ce qui est à dire politiquement et poétiquement n'est pas dit : ni les intrigues à la direction du parti qui ont favorisé le retour à l'ouvriérisme dont Aragon a douloureusement vécu les conséquences au moment de l'affaire du portrait (mais dont il doit à Thorez d'avoir surmonté victorieusement l'épreuve, ce qu'il ne dit pas ici), ni les purges dont les généraux soviétiques ont été les victimes dans les années Trente, et dont l'écrivain a subi les effets dans sa propre famille. De tout cela, il est question dans le

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 328. C'est parce qu'il est incapable d'éprouver le sentiment national que Mauriac est incapable de lire correctement « Il revient ».

commentaire, mais en passant, sur le mode du déni, et seulement pour mentionner le discours anticommuniste<sup>41</sup>.

Ce que fait du poème le commentaire du poème, sa réduction à une figure de style, est une allégorie de ce que fait le poème du sentiment national : la rhétorique d'une idéologie.

Poème et commentaire sont tout entiers pris dans une polémique d'époque. Ils sombrent avec elle. Tout entiers écrits d'avance au passé, ils deviennent illisibles. Et cette illisibilité qui frappe la clause de *L'Homme communiste II*, qui met en cause ce lieu stratégique où se joue la textualité du livre, se communique à tout ce livre qui visait à devenir une sorte de roman de l'homme nouveau.

Ce que montre exemplairement ce dernier exemple, je terminerai là-dessus, c'est la source profonde de l'illisibilité d'Aragon stalinien : la politique de l'écriture est condamnée à l'échec, tant qu'elle soumet son propre sens de l'Histoire, qui suppose que l'Histoire est le lieu d'une perpétuelle variation, que rien n'est jamais acquis, tant qu'elle soumet ce sens *historique* de l'Histoire au sens téléologique de l'Histoire, celui qu'imposait l'idéologie stalinienne en faisant croire à l'utopie incarnée.

Edouard Béguin

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 327 (pour l'allusion à l'affaire du portrait de Staline), et p. 332 (« (Vous vous rappelez, l'URSS n'a pas d'armée, on y a tué tous les généraux [...]) »).