



HAL
open science

Un livre au tournant des rêves : tours et détours de l'écriture aragonienne dans "J'Abats mon jeu" (1959)

Corinne Grenouillet

► To cite this version:

Corinne Grenouillet. Un livre au tournant des rêves : tours et détours de l'écriture aragonienne dans "J'Abats mon jeu" (1959). *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 2000, 11 ("Vers une sémiotique différentielle"), pp.117-153. <hal-03147448>

HAL Id: hal-03147448

<https://hal.science/hal-03147448v1>

Submitted on 19 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Semen

Revue de sémio-linguistique des textes et discours

11 | 1999 :

Vers une sémiotique différentielle

Un livre au tournant des rêves : tours et détours de l'écriture aragonienne dans *J'Abats mon jeu* (1959)

CORINNE GRENOUILLET

Résumé

C. Grenouillet se pose le problème de l'unité d'un recueil d'articles d'Aragon réunis et publiés à un tournant de son itinéraire d'écrivain, aussi bien que de l'histoire politique où Aragon est à la fois en quête d'un lectorat plus diversifié et soucieux d'affirmer la continuité de son œuvre ; il apparaît à la fois comme écrivain, lecteur, et guide de l'interprétation de ses propres lecteurs, à travers l'inscription insistante de figures de lecteurs, frères ou ennemis. De la polémique à l'enthousiasme, C. Grenouillet analyse les formes de cette essentielle mise en scène de l'autre.

Texte intégral

- ¹ Lorsqu'Aragon, en 1959, fit paraître *J'Abats mon jeu* aux Editeurs français réunis, il était l'écrivain que *La Semaine sainte* (1958), après *Le Roman inachevé* (1956), achevait de réconcilier avec le grand public et une critique qui avait partiellement boudé *Les Communistes*, paru huit années auparavant et resté en jachère. C'est seulement à partir de la publication de *La Semaine sainte* qu'Aragon a pu vivre de sa plume : il avait déjà 61 ans. Ses deux derniers ouvrages témoignaient qu'aux temps des certitudes idéologiques succédait celui du questionnement et des remises en cause.
- ² La réédition de *J'Abats mon jeu* en 1992 au Mercure de France (coéditeur : Les Lettres françaises) met à la portée de tous un livre complexe dans ses thèmes et

ses enjeux, face auquel le lecteur d'aujourd'hui peut se sentir tout à fait perplexe.

3 La première question qui se pose immédiatement est celle de l'unité de ce qui apparaît dans un premier temps comme un recueil d'articles.

4 Examinons-en rapidement la teneur¹ : hormis le texte liminaire éponyme, *J'Abats mon jeu* comporte peu d'inédits, à peine trois sur un total de seize textes ; et ce sont des articles mineurs et relativement courts.

5 Or Aragon a conçu ce recueil comme un véritable livre ; il s'en explique dans l'introduction :

Ce livre est fait de deux parties : la première, des textes que j'ai écrits depuis que *La Semaine sainte* a paru, c'est-à-dire depuis novembre 1958, et la seconde d'un certain nombre d'articles, de paroles prononcées dans les cinq dernières années, et qui ont trait au réalisme socialiste (p. 9).

6 Le regroupement des articles en deux parties reçoit donc une double motivation, temporelle² et thématique, mais est-ce suffisant pour assurer la transformation d'un recueil en un livre ?

I. Unité et contrastes

7 On interrogera dans un premier temps la nature des articles que l'écrivain a retenus pour son ouvrage et l'organisation générale de *J'Abats mon jeu*.

1. Origine, contenu, ordre

8 Les articles proviennent, pour l'essentiel des *Lettres françaises* et des journaux du parti communiste français.

9 Six articles sont issus des *Lettres françaises*, grand hebdomadaire culturel du parti³, dirigé alors par Aragon. Des dix articles ou poèmes qu'il y fit paraître depuis novembre 1958, il en retint les trois plus longs pour la première partie de *J'Abats mon jeu*⁴.

10 Cinq autres articles proviennent de *La Nouvelle critique* (« revue du marxisme militant »), de *France-Nouvelle* (organe du comité central) et des *Cahiers du communisme* (qui avait également un caractère « officiel »). La maison d'édition qui accueillait *J'Abats mon jeu*, les Éditeurs français réunis, était liée elle-aussi au PCF, puisqu'il s'agissait d'une refonte de « La Bibliothèque Française », née pendant la guerre, et qui allait devenir les éditions Messidor.

11 La lecture de la table des matières fournit quelques indications sur la constitution du livre. « *J'abats mon jeu* » et « *Mon jeu* » assurent un effet de clôture, tandis qu'on peut d'ores et déjà opérer des regroupements autres que ceux proposés par l'auteur :

12 — au delà de la présence de la tournure infinitive une valeur illocutoire similaire se dessine dans : « Donner à lire », « Savoir aimer » et « Il faut appeler les choses par leur nom ». Ce dernier titre semble expliciter la valeur jussive des deux autres.

13 — de nombreux titres qui contiennent un verbe déclaratif ou un nom dérivé dénotent le caractère oral de l'énonciation : « Paroles à Saint-Denis », « L'auteur parle de son livre », « Il faut appeler les choses par leur nom », « Intervention au IIe congrès », « Discours d'Ivry », « Le discours de Moscou ». Dans cette catégorie prévalent immédiatement les nombreux discours d'un écrivain fréquemment orateur.

14 — « *J'abats mon jeu* », « *Secrets de fabrication* » et « *Mon jeu* » induisent

l'hypothèse d'un dévoilement auquel va se livrer l'écrivain.

15 — d'autres titres ont une valeur informative plus stricte : « L'auteur parle de son livre », « Sur Géricault », « *Elsa* », « Réalisme socialiste pas mort ».

16 Cinq grands thèmes parcourent le livre :

17 a. Les réflexions sur l'écriture de *La Semaine sainte*, grand succès éditorial de 1958, et son inscription dans la continuité d'un parcours scriptural sont au cœur d'au moins cinq articles.

18 b. Si Aragon s'efforce de donner une cohérence à son œuvre et de guider l'interprétation qu'il convient d'y apporter, il se veut aussi critique littéraire. Les articles les plus intéressants et incontestablement les plus riches du recueil sont ceux où l'écrivain « donne à lire » d'autres textes que les siens.

19 c. Liée évidemment à cet aspect critique du livre, la littérature soviétique est largement représentée : rappelons qu'Aragon la promouvait alors ; il dirigeait la collection « Littératures soviétiques » chez Gallimard et venait de publier, aux EFR, traduit par lui en collaboration avec A. Dmitrieva *Djamilia* du Kirghiz Aitmatov.

20 d. Parfois, la lecture d'autrui est pour Aragon l'occasion de revenir sur son propre parcours, non seulement d'écrivain, mais aussi d'homme. Peut-être y a-t-il là un des enjeux majeurs du livre : l'autobiographie.

21 e. Enfin, la réflexion autour du réalisme socialiste et de l'art de parti occupe surtout la deuxième partie du livre, où Aragon s'adresse pour l'essentiel aux gens de son parti : grande intervention au XIIIe congrès du PCF, discours à Moscou au 2e congrès des écrivains soviétiques et discours à l'occasion de la remise du prix Lénine.

22 Même si se dessinent des fils directeurs dans l'organisation du livre, c'est au départ une impression de disparité qui domine. Des questions subsistent quant à l'ordre réel et non affiché, adopté par l'écrivain : comment a-t-il constitué son recueil ?

23 Mon hypothèse est qu'il existe une stratégie visant à amener progressivement le lecteur à découvrir des théories qui lui sont peut-être étrangères ou auxquelles, *a priori*, il peut se sentir hostile.

24 Ouvrir le livre par « Un perpétuel printemps », qui, comme on le verra, propose une vision très personnelle et fort peu dogmatique de la lecture, n'est-ce pas une façon de conduire le lecteur non-averti (ou qui aurait sur l'écrivain des idées préconçues) vers des remarques plus théoriques sur le réalisme socialiste ? La remontée chronologique est aussi une remontée dogmatique : on passe progressivement de textes d'une liberté de ton toute nouvelle chez Aragon (du moins dans ces années-là) à des textes qui prônent une littérature de combat et un engagement politique, bref qui ne conçoivent pas la littérature en dehors du politique.

25 Inversement, le public communiste visé par la maison d'édition, heureux de retrouver les textes théoriques et politiques d'Aragon sera immanquablement conduit à lire la prose plus moderne et inventive d'« Un perpétuel printemps » ou de « Savoir aimer ».

26 Réunissant dans un même livre deux aspects de sa production théorique, l'une du côté de la « pédagogie de l'enthousiasme » et l'autre du côté du « réalisme national », Aragon cherchait probablement à prouver au lecteur, si ce n'est à lui-même, qu'il n'y avait pas de solution de continuité dans son œuvre, ainsi qu'il se plaisait à le proclamer. Tandis que littérairement avec *La Semaine sainte*, il accomplissait une sorte de virage, *J'Abats mon jeu* ressoudait en un lieu unique les différents moments de sa réflexion théorique.

2. Figures du destinataire

27 A première lecture, l'unité du livre me semblait résider dans un certain rapport qu'Aragon entretient à la fois avec son lecteur-ami potentiel, mais également avec les différents interlocuteurs-ennemis qu'il met en scène. En effet, si Aragon « abat son jeu », il le fait nécessairement pour quelqu'un. Le « je » du titre suppose un « tu », les deux instances de l'énonciation (destinateur-destinataire) s'impliquant l'une et l'autre, comme l'a noté Benveniste.

28 Ce rapport étroit au destinataire est noué tout d'abord par les marqueurs de la fonction phatique, destinés à vérifier que le « canal » est reçu : ils sont légion dans la prose aragonienne, ainsi que les différents ponctuants⁵. Les deux interpellations « voyez-vous » et « imaginez-vous » semblent particulièrement prisées par l'écrivain⁶... une abondance qui traduit certainement cette crainte de ne pas être compris, où certains lisent le moteur de l'écriture d'Aragon⁷.

29 On distinguera les textes écrits des textes destinés à être effectivement prononcés devant un public, majoritaires dans le livre (conférences, discours politiques, textes pour une émission de télévision). Ces circonstances d'énonciation particulières expliquent en partie la présence linguistique très forte du destinataire dans le discours et permettent une classification des textes selon deux critères :

- le mode initial d'énonciation, oral ou écrit
- leurs destinataires directs et indirects, à savoir :
 - les membres du parti et de l'appareil communiste, les sympathisants
 - les lecteurs des *Lettres françaises* (soit le public cultivé de gauche)
 - le public élargi de la radio et de la télévision
 - le public restreint d'une petite ville
 - des auditeurs soviétiques dans un cadre officiel.

30 Les discours oraux précisent généralement les destinataires auxquels Aragon s'adresse et s'inscrivent d'emblée dans une rhétorique particulière. Au début du « Discours d'Ivry », on reconnaît l'indication de la succession des orateurs à la tribune et la proclamation convenue de leur accord idéologique⁸. Non moins stéréotypée est la modestie affichée de cet autre incipit :

Il me faut bien accepter comme un fait que le *prix Lénine international pour le renforcement de la paix entre les peuples* m'a été décerné et, si longtemps que j'aie mis à trouver cela acceptable, au bout du compte me faire à l'idée de l'honneur qui m'écrase, et en remercier ceux-là qui ont trouvé naturel de m'en accabler (« Le discours de Moscou », p. 269).

31 Ces discours s'affichent donc comme tributaires d'un genre et d'une énonciation particuliers. Il ne s'agit pas pour Aragon de transgresser leurs lois, mais plutôt de s'y plier, afin de faire passer un message, un contenu, une démonstration.

Un « jeu » polémique

32 Si on définit la polémique, avec Marc Angenot comme un discours « agonique »⁹, c'est-à-dire qui « suppose un contre-discours antagoniste impliqué dans la trame du discours actuel, lequel vise dès lors une double stratégie : démonstration de la thèse et réfutation/disqualification d'une thèse adverse »¹⁰, force est de constater que *J'Abats mon jeu*, relève très souvent de ce type de discours. S'y réalise le dédoublement de l'allocutaire en « témoin neutre du

débat » et en « adversaire-destinataire qu'il convient alternativement de convaincre et de réfuter » (*ibid.*) et le pathos y est régulièrement utilisé à des fins de conviction.

33 C'est le cas notamment des pages d'introduction, qu'ouvre la phrase éponyme : « J'abats mon jeu », où règne une incontestable violence polémique. Aragon s'y affiche sous les traits d'un homme traqué, constamment pris à partie et critiqué. Cette attitude est sans doute en partie le fruit de la haine farouche que l'écrivain communiste a souvent suscitée, contrepartie de l'admiration excessive que d'autres lui vouaient. Hors du contexte de la fin des années 50, elle semble aujourd'hui sans objet.

34 Avant même d'entrer dans le vif du sujet, l'écrivain imagine les conséquences de la lecture de son livre et s'en défend contre une mauvaise utilisation :

Je sais qu'abattant mon jeu, je vous donne contre moi des armes. Seulement mon jeu n'est pas que le mien, car il s'est mis, lui, à *la taille du monde*. Ces armes que je vous donne, et je vous entends déjà comparant ce que j'ai dit telle année et ce que je dis, opposant mes paroles, découvrant en elles, il y en a, des contradictions d'apparence, concluant d'un article ou d'un discours, en le séparant du contexte, *et cætera*... ces armes que je vous donne, craignez contre moi de vous en servir ; elles blessent les mains qui les manient, elles peuvent se retourner contre vous (p. 9).

35 Aragon poursuit : « Ne triomphez pas de me voir dévoiler ma défense, me découvrir de mon gauche, ne triomphez pas trop vite pour un point que vous croyez marqué : car tout le monde, quand le jeu est abattu, le voit et juge des coups » et termine sur l'image des « lièvres », mot russe qui désigne « ces taches de soleil qu'envoie une vitre de la maison d'en face » : « vous ne pourrez m'empêcher de rêver à partir de ces reflets dansants. De jouer, de penser ».

36 Ces objurgations supposent que quelqu'un, le destinataire du discours, lecteur potentiel de cette introduction, veuille effectivement réaliser ce qu'Aragon redoute. Même si la crainte était justifiée en son temps (et cela reste à prouver), la lecture de cette introduction aujourd'hui nous offre l'image d'un écrivain quasiment paranoïaque face à son lectorat. Aragon s'offre en pâture à un lecteur, qui, il en est certain, n'aura de cesse de l'avoir réduit à néant. Dans le même temps, il fait peser sur lui des menaces, proches de formules magiques, à la fois fortes dans leur énonciation et floues dans leur contenu.

37 Ainsi, il semble vouloir interdire d'emblée toute activité d'interprétation de ses textes ; on se sent immanquablement concerné par l'anticipation d'Aragon, lorsque, soi-même, on a « comparé » ou « opposé » ses paroles et mis en lumière leurs « contradictions ».

38 L'herméneute est, aux yeux de l'écrivain, celui qui se trompe, celui qui juge sans avoir tous les éléments en main pour le faire, victime des « apparences » et forcément mal intentionné. Le chercheur se trouve d'emblée confronté à l'impossibilité de ne rien dire sur l'œuvre, qu'Aragon n'ait en quelque sorte prévu et avant même de commencer son travail¹¹, il est sous le coup de l'accusation (ou de la suspicion) de simplisme et d'incompréhension.

La « pédagogie de l'enthousiasme » contre l'esprit « instructeur de cellules »

39 Souvent polémique, *J'Abats mon jeu* est toujours didactique, bien qu'à des degrés divers selon les articles et les publics visés. Trois objectifs déterminent le rapport d'Aragon à son destinataire :

Faire la leçon aux intellectuels du parti.

40 Document historique plus que littéraire, le « discours d'Ivry », explique en quoi l'intellectuel doit rendre compte à son parti de son activité (p. 203). On peut certes souligner l'« ouverture » en matière d'art et de culture que constitue ce discours après les années dominées par l'ouvriérisme de Lecœur. Ce qui frappe cependant, c'est le caractère vigoureusement dénonciateur de nombreux passages. A part Lecœur, dont les « démarches aventureuses », les « déclarations autoritaires » ou « l'abus d'autorité » sont clairement dénoncés¹², ceux que les critiques d'Aragon mettaient en cause ne sont pas interpellés directement, même s'ils ne devaient pas manquer de se reconnaître¹³. Aragon dénonce aussi l'état d'esprit d'un groupe, notamment « le caractère autoritaire de certains camarades qui portent dans les organisations de masse l'esprit très particulier et la pratique de ces « instructeurs de cellule », que notre Comité central a justement critiqués et condamnés » (p. 207).

41 Le combat d'Aragon en faveur d'un dogmatisme moins prégnant s'écrit donc dans un style qui relève d'une rhétorique foncièrement autoritaire et cassante, où règnent en maîtres allusions et accusations¹⁴. Tandis qu'il est mandaté par la hiérarchie du parti, sa position à la tribune d'un congrès permet à l'écrivain de faire la leçon à ses collègues ou aux membres du Parti en général¹⁵ et de tenter de définir un art partisan ; signalons qu'Aragon parvient surtout à décrire ce que celui-ci n'est pas, montrant bien ainsi l'aporie d'une définition en ce domaine¹⁶.

42 Cette démarche à la fois pédagogique et dénonciatrice ne reste pas circonscrite au discours militant *stricto sensu* ; on la retrouve dans tous les autres textes.

Lutter contre l'étroitesse d'esprit du militant et se défendre d'une lecture sectaire.

43 Devant le public des jeunesses communistes de la Mutualité (« Il faut appeler les choses par leur nom »), Aragon convie indirectement ses auditeurs à plus d'ouverture d'esprit en matière de littérature, puisqu'il admet que chaque homme (et non chaque communiste) « possède une part, variable, sans doute, de la vérité, et qu'[il] n'atteint point » (p. 139). Par conséquent, « rien ne [lui] paraît plus sot et plus déraisonnable que de ne s'intéresser qu'à ce qui correspond en tous points à notre propre pensée » (*ibid.*). Aragon essaie d'imposer une conception élargie du réalisme socialiste, défini ici négativement comme le fut l'art de parti en 1954 : ainsi, le réalisme socialiste ne doit pas être de fait de « belles images », il « n'est pas une conception de l'art fixée une fois pour toutes, qu'on peut apprendre, qui répond à des recettes » (p. 140), il ne doit pas être « dogmatique », pas plus qu'il ne doit « faire triompher un style » (p. 143) etc.

44 Si la mise en garde contre le sectarisme dans la lecture ou l'art constitue un des thèmes majeurs de ce discours, elle est présente dans d'autres articles, sous des formes diverses : le dialogue imaginaire avec un intellectuel communiste réel, par exemple. Dans « Savoir aimer », Aragon dialogue avec André Wurmser, critique littéraire communiste, réticent à *L'Homme d'avril* d'Emmanuel Roblés. L'écriture mime alors l'oral et l'interaction verbale, comme dans cette exclamation : « non, non, mon cher ami » (p. 118).

45 C'est par l'ironie que dans « Un Perpétuel printemps » Aragon condamne le refus sectaire d'*Aurélien* de certains de ses « amis » communistes : « On me disait déjà d'*Aurélien*, AVEC CE VISAGE OFFUSQUÉ DES GENS QUI SAVENT ET VIVENT HORS DU PÉCHÉ, mais comment comment avez-vous pu écrire *cela* de 1941 à 1943 ? [...] on voulait dire que dans *Aurélien* la lutte des classes ne tient pas la place qu'il lui revient » (p. 37)¹⁷. Le discours de la Mutualité est très caustique face aux « gens qui sont nés avec la vérité dans leur berceau » (p. 137). « Quand ils mourront, écrit plus loin Aragon, qu'on écrive donc sur leur tombe : *il a toujours eu raison...*, c'est ce qu'ils méritent, et rien de plus » (p. 138).

46 Convaincre le lecteur communiste borné va souvent de pair avec l'attitude défensive évoquée plus haut : si Aragon, dans le texte liminaire se montre comme une victime offerte au martyr d'une lecture mal informée et malveillante, cette mauvaise lecture devient, dans le premier article du livre, le fait de « ceux de [ses] lecteurs qui se croient sur [lui] des droits idéologiques » (p. 16), claire allusion aux membres du parti, qui imaginent avoir droit de regard sur le travail de l'artiste communiste.

47 Convaincre et lutter contre le « silence noir » de la critique bourgeoise.

48 « Savoir aimer », en revanche, épingle plus nettement le lecteur « bourgeois » car Aragon ne s'adresse pas aux seuls communistes. Cet article met en scène un interlocuteur fictif autour duquel se tisse l'écriture¹⁸. Publié dans *Les Lettres françaises*, il vise manifestement un autre lecteur que celui régulier de l'hebdomadaire. L'allusion à Govy, qui « a eu justement le Renaudot comme vous et moi » (p. 113) en circonscrit de façon plaisamment étroite le destinataire : l'intelligentsia littéraire du pays, et notamment les critiques. Mais ce destinataire peut varier au fil du texte, puisqu'on a vu qu'Aragon s'adressait aussi aux siens, en la personne d'André Wurmser.

49 Aragon cherche donc à convaincre, en impliquant constamment son interlocuteur dans son texte. A titre d'exemples, on glânera, au fil du texte, ces interpellations au lecteur-destinataire :

Tenez (p. 108) [...] J'ai parfois des amours malheureuses [...] que vous ne ratifiez pas [...] Si vous saviez la pitié que j'ai de ceux qui n'aiment point (p. 111) [...] croyez-moi (p. 113) [...] imaginez-vous (p. 114) [...] je ne sais comment vous avez la tête faite, et de quoi elle est peuplée (p. 116) [...] excusez-moi (p. 118) [...] imaginez-vous (p. 119) est-ce que vous avez lu *Anicet* ? (p. 123) [...] Quoi ? vous me faites observer que ce livre ne ressemble pas du tout à mes œuvres de jeunesse ? (p. 126) [...] J'ai été un jeune homme, vous savez (p. 126) [...] Imaginez-vous que je les comprends, ces jeunes gens (p. 127) [etc.].

50 La fin de l'article s'adresse plus clairement au lecteur non (voire anti) communiste :

Ah, comme je voudrais que vous ayez déjà lu ces trois livres, pour qu'on puisse vous en parler ! Comme je voudrais que, de ces trois livres, vous sortiez une leçon de caractère général, qui vous évite de vous prendre au piège politique des arguments tout faits, aux pensées préfabriquées dans les officines où travaillent les Alexis Vassiliévitch Stellovski¹⁹ ! Mais je suis sans pouvoir sur vous : encore voulez-vous bien me croire si je vous dis que le roman de Philippe Sollers est beau [...] si je vous parle d'un Kirghizh ou d'un Tchèque, tout de suite, vous pensez que je vous trompe, que je veux vous tourner la tête. Mon Dieu, mais ne savez-vous donc pas ce que c'est que la musique [...] (p. 133).

51 L'ultime paragraphe, consacré à *La Saison des consciences* de Pierre de Lescure est un appel direct cette fois-ci à « ceux qui font et défont les réputations » (p. 136). Aragon venait de déplorer l'« étrange silence noir », fait autour de ce livre, un « joli silence concerté » (p. 135)... deux expressions qui renouaient avec la thématique proprement communiste du complot. « Réalisme socialiste pas mort » s'adresse, avec le même ton, aux « liquidateurs » du réalisme socialiste, leur enjoignant de lire Polevoï « même pour le combattre » (p. 238). C'est accuser implicitement la partie adverse d'ignorer, par pur parti-pris politique, « la littérature d'un sixième du globe » (p. 237). Mais Aragon ne se cantonne pas à ce registre face aux non-communistes et préfère parfois le mode de la prière à celui de la dénonciation. Ainsi, dans « Mon jeu », le dernier article du livre, Aragon demande comme « une faveur » à ceux qui « croient en lui » de lire *Djamilia* de Tchinghiz Aïtmatov : dès lors, il fonde son argumentation moins sur la démonstration politique ou le reproche de mauvaise foi que sur l'enthousiasme partagé.

52 Les adresses et leurs modes sont donc multiples dans *J'Abats mon jeu* : Aragon

se place toujours en position de modifier son interlocuteur. Il dénonce, accuse, mais également plaide et s'enthousiasme. La volonté de convaincre et l'accusation se nouent en une constante dialectique. Peut-être est-ce dans cet incessant combat que se joue l'unité du recueil ?

53 En dépit d'une présence fortement structurante du destinataire, la démarche argumentative suivie par Aragon s'avère en fait profondément différente d'un article à l'autre.

3. D'une rhétorique stalinienne à la libre digression

Les poncifs d'une intervention à Moscou

54 Il n'est pas dans notre objectif de réduire Aragon et sa prose à une rhétorique aujourd'hui datée et dans laquelle il a su tremper sa plume. Encore faut-il pour apprécier la grandeur et la beauté de certains articles du livre, comparer leur écriture à la démarche parfois lourdement didactique des écrits de combat de la période « stalinienne », tels qu'ils apparaissent dans *J'Abats mon jeu*. On retiendra comme exemplaire de cette dernière rubrique l'« Intervention au 2e congrès des écrivains soviétiques » qu'Aragon prononça à Moscou en 1954.

55 Dans cette conférence, consacrée à la poésie et à sa possibilité d'être réaliste, Aragon poursuit le combat qu'il mène depuis quelques années, enrichissant une réflexion, qui aujourd'hui, avec le recul, peut nous sembler désuète.

56 Se réclamant de Gorki et de Jdanov, argument d'autorité liminaire, Aragon réaffirme le lien entre les questions artistiques et les questions politiques, et, ce qui est plus original, entre le réalisme socialiste et les formes nationales de la littérature.

57 Poésie et réalisme peuvent aller de pair, et les grands poètes français ont tous été d'une façon ou d'une autre, impliqués dans l'histoire de leur pays. Aragon réclame donc « l'héritage intégral de notre peuple » (p. 190) et convoque sous la bannière du réalisme des auteurs aussi différents que Péguy, Béranger ou Molière.

58 Le texte qui se veut démonstratif et pédagogique est polémique dans le ton comme dans la forme et n'échappe pas aux poncifs de l'écrit idéologique²⁰. Pour preuve l'extrait suivant, dont le lyrisme est imprimé du sceau rhétorique de l'écriture communiste :

Nous autres pour qui la poésie est grande justement en fonction de ce qu'elle contient de réalité, nous pouvons réclamer l'héritage poétique du peuple français sans l'amputer, et nous le réclamons contre les falsificateurs, sachant qu'à la lumière d'une idéologie de parti, et à cette lumière seule s'expliquent, se classent les contradictions historiques qui opposent apparemment les poètes français et, à cette lumière, clair et haut, pour tout notre peuple et les hommes de demain, s'élève le chant national, la poésie qui résume et exprime l'homme, ses rêves, ses espoirs et sa grandeur.

59 On y retrouve en effet, à la fois l'affirmation d'une communauté représentante légitime du peuple, la fustigation de l'ennemi sous les traits du « falsificateur », et la métaphore lumineuse si fréquente à l'époque dans ce type de prose.

60 Dès le début du texte, une conception « ennemie » de la poésie est maintes fois reformulée dans les syntagmes les plus dévalorisants. Elle prend d'abord le visage de l'ennemi intérieur, qu'il convient de chasser, soit : « ceux là qui [voient] un exemple dans le réalisme socialiste » mais qui pensent qu'en France, où la

révolution n'a pas eu lieu, cette doctrine ne peut recevoir d'application. Or, s'insurge Aragon : « le réalisme socialiste [est] possible en pays capitaliste » (p. 186). C'est ensuite et essentiellement « la conception déclarée de l'art pour l'art » (p. 191) de Baudelaire et de ses épigones ; l'auteur des *Fleurs du Mal* devient « l'insulteur de Molière et de Béranger, le négateur de tout réalisme, le fournisseur patenté en ce domaine des arguments ignominieux, qui servent jusqu'à aujourd'hui d'exemple et de justification aux critiques falsificateurs » (p. 190). Contre le désengagement du poète, Aragon prône une « poésie réaliste », nourrie aux sources nationales (la tradition du vers et de la rime), et par là, à même de « parler au lecteur » et d'assurer la reconquête (ou la défense) d'une souveraineté nationale menacée ; la poésie est donc une « arme » dans le combat de la lutte des classes et de la lutte pour la paix, alors grand thème du communisme international.

61 Si Aragon ne s'écarte pas dans la forme des poncifs du réalisme socialiste, il établit de façon relativement originale une continuité historique entre la poésie de la Résistance et le réalisme socialiste. Lier poésie et histoire, reconnaître la valeur combative du vers traditionnel, en tant qu'il porte la voix du peuple français et le soude, n'est pas une démarche nouvelle chez Aragon, puisqu'elle était au cœur de ses réflexions théoriques de la période de la Résistance intellectuelle avec des textes comme « Arma Virumque Cano », préface aux *Yeux d'Elsa*, paru en 1942. Ce qui est plus spécifique à la période, c'est l'inféodation de cette démarche au réalisme socialiste.

62 L'écriture de ce discours est fortement tributaire des circonstances de sa production. Un vocabulaire hyperbolique et convenu marque la déférence obligée par rapport à l'auditeur soviétique : « les essais de vos critiques ONT DONNÉ RAISON à cette thèse [faire sienne l'idéologie de la classe montante ...] c'est encore un encouragement et une aide PUISSANTE que vous nous avez apportés là dans notre combat » (p. 187). La volonté pédagogique est toujours présente²¹ et l'usage du *nous* envahissant : Aragon parle au nom des poètes engagés, et indirectement au nom de son parti. Enfin, l'anaphore qui structure certains passages, rappelle qu'un discours de ce type doit susciter enthousiasme et applaudissements : la proposition « nous sommes quelques-uns » est répétée plusieurs fois (p. 190) et à la fin, le syntagme « la véritable poésie » l'est à quatre reprises (p. 199).

63 Ces quelques remarques s'appliquent également à l'écriture des autres discours d'Aragon réunis dans *J'Abats mon jeu*²², qui aujourd'hui ont un intérêt davantage historique (histoire culturelle du PCF) que proprement littéraire.

64 Au premier texte de la seconde partie, nous voudrions opposer le premier de la première partie : « Un perpétuel printemps ». Cette progression, inverse de celle retenue par Aragon permettra de confronter deux genres, deux énonciations, deux moments de l'œuvre de l'écrivain (avant et après *La Semaine sainte*, selon la ligne de fracture définie par l'écrivain lui-même), deux revues, un texte célèbre et un qui ne l'est pas. La démarche aura pour effet de mettre en évidence les contrastes, plutôt qu'insister sur les ressemblances.

65 Le lecteur moderne qui suivrait l'ordre du livre, peut être déçu de n'y pas trouver jusqu'au bout des textes aussi remarquables que celui qui l'ouvre.

Une écriture en spirale

66 Sa démarche, son architecture générale et sa progression font d'« Un perpétuel printemps » un grand morceau de prose aragonienne, et non plus un discours alimenté de stéréotypes « communistes ».

67 Le terme d'« argumentation » semble *a priori* mal convenir pour en définir le

style. Aragon s'y montre certes absolument convaincant et en cela, l'effet perlocutoire d'une argumentation semble bien atteint : il nous donne (ou m'a donné) l'envie de lire les livres dont il parle, objectif qu'un critique littéraire cherche sûrement à atteindre ; or c'est ce rôle qu'il emprunte ici. Paradoxalement, c'est donc dans les textes où Aragon cherche apparemment le moins à convaincre qu'il atteint le plus justement ce but.

68 Cet article est encore aujourd'hui dans les mémoires, car il a contribué, avec un papier de Mauriac dans *L'Express*, à lancer littérairement un jeune homme de 22 ans qui allait occuper une place de premier plan dans l'intelligentsia littéraire du pays : Philippe Sollers. Or, à y lire uniquement un éloge de Sollers, on oublie que ce long texte (de 33 page dans notre édition) parle de bien d'autres choses et de nombreux autres écrivains (voir annexes).

69 Tout l'art d'Aragon, opposé à la pesante démarche didactique de l'intervention du deuxième congrès des écrivains socialistes, consiste à éviter le plus longtemps possible son sujet, tout en le désignant constamment comme « centre » de son propos. Il parvient ainsi à susciter l'attente du lecteur et peut-être est-ce la raison pour laquelle on s'en souvient comme d'un article à la gloire d'*Une Curieuse solitude*.

70 La digression est le terme qui semble le plus approprié pour définir sa démarche : « endroit d'un ouvrage où l'on traite de choses qui paraissent hors du sujet principal, mais qui vont pourtant au but essentiel que s'est proposé l'auteur ». Le *Gradus* souligne ici que cette apparente stratégie d'évitement relève du détour et du contournement.

71 Placé sous le signe du vertige, l'article égrène tout d'abord les phrases qui font se « perdre » Aragon : celle de Valmore ou de Dryden. Première digression qui au bout du compte aboutit à la justification du titre même de l'article. L'écrivain évoque ensuite *Les Amants* de Louis Malle : « Je me disais tout ceci, l'autre soir, au cinéma, ramené perpétuellement à Dryden : on donnait *Les Amants* ». La liaison opérée entre la digression « Louis Malle » et le reste du texte procède plus de l'écriture romanesque que d'une écriture argumentative.

72 Après un blanc s'ouvre un deuxième « bloc » textuel²³, où l'écrivain prétend ne pas réussir à faire ce qu'il avait prévu : « Je voulais parler du roman. Voilà comme je suis. Qu'on ne s'y trompe pas, ceci est écrit à propos d'un roman, d'un roman auquel je pensais, mais dont je me suis mis à écrire, ayant déjà un peu dérivé de lui » (p. 15). Les règles d'écriture de l'article sont alors posées : « Il est plus simple de dire tout de suite que ceci est parti d'une *Curieuse solitude* de Philippe Sollers. Comme cela, je pourrai n'importe quand, et sans artifice, y revenir » (p. 16).

73 Dérive et retour sont donc deux termes clefs pour décrire cette progression thématique : l'écriture obéit à une spirale, qui métaphorise le vertige de la lecture, autant que celle de l'écriture. Elle se plaît à exhiber avec humour son mode de fonctionnement et n'hésite pas à digresser à partir d'une digression : ces parenthèses dans la parenthèse, si fréquentes dans la prose d'Aragon de la dernière période, perdent littéralement le lecteur dans les méandres d'un cheminement laissé au gré des associations d'idées, comme on peut le constater dans les blocs suivants.

74 Après avoir critiqué le manque de crédibilité du roman de Michel Zérafra, *Les Doublures*, Aragon s'est adressé à ses « amis » qui jugent le roman et l'art d'après leur « révolte », pour les inviter à une plus grande ouverture d'esprit (p. 18). De ce refus d'interpréter le roman en fonction d'opinions politiques étroites, il en vient ensuite à l'importance de l'innovation formelle dans le roman contemporain (bloc 3). Or, voici quelle proposition inaugure le quatrième bloc : « Puisque c'est du roman en général qu'ici je suis supposé parler [...] » (p. 20). Le

détour par la critique du livre de Zérafra a donc infléchi le cours de la démonstration et oblige le lecteur à réajuster son attente ; maintenant, il s'agit moins de parler de Sollers en particulier que du roman en général.

75 Le jeune auteur n'est pourtant pas entièrement oublié : une pirouette à la fin du quatrième bloc accomplit le retour à Sollers : « Encore un sujet à développer, mais qui m'écarte de Philippe Sollers ». Or, à peine est-il évoqué que le nœud de l'article est éludé, pour laisser place à de nouvelles digressions. Les allusions à Sollers s'apparentent dès lors à des ponctuations rappelant au lecteur que l'auteur, sinon son discours, ne perd pas de vue son sujet²⁴. Aragon a beau déclarer : « Non, ceci ne m'écarte pas de Philippe Sollers, mais m'y ramène » le jeune écrivain et sa *Curieuse solitude* s'apparentent de plus en plus, au fil du texte, à une arlésienne. Et c'est au moment où le lecteur abandonne tout espoir de voir Aragon s'emparer de son sujet, que celui-ci se décide, à partir de la page 30, à mener une véritable analyse du roman. Certes, elle n'est pas exempte de nouvelles digressions, une très longue parenthèse notamment sur *Aurélien* et une autre sur la définition du théâtre bourgeois... sans compter qu'Aragon cite abondamment, en préliminaire à son analyse, *Graziella* de Lamartine, en regard de quoi il présente un long extrait du livre d'*Une Curieuse solitude*. Ce dernier détour permet à l'écrivain d'insister sur le style de Sollers, son « art du banal » (p. 42), sa syntaxe rimbaldienne ou son amour des citations²⁵...

76 Tout est ici matière à digressions, à commencer par les métaphores : l'écriture engendre elle-même son propre développement, comme page 22, où le lecteur est décrit comme un voyageur qui pénètre dans l'église d'un village, pour y découvrir « un art inconnu ». Aragon glisse alors de cette métaphore au souvenir d'une visite réelle de l'église de Saint-Martin de Vésubie, tandis que la poursuite immédiate de l'article est laissée au hasard : « Et, ouvrant AU HASARD *La Barre de Corail*, je TOMBE SUR cette phrase que je recopie » (p. 23).

77 Si la lecture est bien un voyage²⁶, l'écriture de l'article prend de plus en plus l'allure d'une promenade, avec des haltes imprévues dans des livres de passage. L'image de la spirale, voyage et éternel retour, revient à l'esprit.

78 A la fin de son article Aragon se prend à « rêver » sur deux vers de Dryden, auteur mentionné au début et cette nouvelle citation provoque un indéniable effet de clôture ; sous les apparences de la dérive, l'article « retombe sur ses pieds » et semble avoir été soumis à une construction d'ensemble soigneusement organisée. Or, c'est là plutôt un effet de l'ultime enchaînement microstructurel²⁷ que d'un réel souci d'organisation de la macro-structure.

79 Cette écriture digressive anime également « Savoir aimer », dans les méandres duquel nous n'entrerons pas. La locution *de fil en aiguille*, analysée par Nathalie Piégay-Gros comme symbole de l'écriture d'Aragon²⁸, en révèle le principe d'enchaînement : « Et voilà, Mariannosch [héroïne de la première nouvelle de *Flora d'Amsterdam* de F.-R. Bastide] m'a mené DE FIL EN AIGUILLE à ce livre que F.-R. B..., en 1952, quand parut *La Jeune fille et la mort*, projetait d'écrire, mais sous le titre de *Choralita Brichs*, et qui devint *Les Adieux* ». Particulièrement fréquente dans les textes tardifs d'Aragon, elle signale l'éclatement et la modernité d'un discours qui s'auto-génère.

80 Dérives et détours sont aussi les principes organisateurs de « Savoir aimer », où avec le même brio et le même détachement apparents, l'écrivain par ses commentaires méta-énonciatifs guide la lecture d'un texte construit sur un autre patron que celui de la critique littéraire traditionnelle : « Au vrai, tout ce qui précède, je l'ai écrit moins pour ce que je viens de dire, que pour créer le climat de ce qui suit » (p. 120). La dimension perlocutoire de cette annonce est indéniablement l'attente suscitée une nouvelle fois chez le lecteur, espoir d'une révélation ou d'un dévoilement ; le plus important est toujours encore à dire.

L'écriture met en scène son propre happement et entraîne le lecteur dans une constante fuite en avant.

81 Contrairement aux discours de la seconde partie du livre, dont la rhétorique convenue sert la démonstration idéologique, « Un perpétuel printemps » et « Savoir aimer » ne sont pas orientés vers une conclusion et ne constituent pas à vrai dire des argumentations.

82 Ces deux textes bâtis sur la digression exhibent leur mode de fonctionnement et en jouent, avec légèreté et non sans un certain humour.

83 J'ai d'abord comparé la construction du premier article à une spirale, je serais tentée d'y voir maintenant une énorme fleur, dont chaque pétale constituerait une nouvelle digression. Le passage constant au centre (Sollers) en marque aussi le point de fuite, rattrapé en fin d'article. Faux centre constamment éludé, le livre de Sollers ne serait-il pas d'abord un prétexte à la digression, et notamment à la réflexion biographique et aux métacommentaires sur l'œuvre ?

II. Aragon lecteur-interprète de ses romans

84 D'un livre qui porte le titre « J'Abats mon jeu », le lecteur attend le dévoilement d'un jeu tenu jusqu'alors secret. Du présupposé contenu dans la détermination définie, Aragon joue lorsqu'il fait intervenir sous la forme du discours direct l'interrogation : « Vous jouez donc ? ».

85 Le présent de l'énonciation a valeur de performatif : énonçant qu'il abat son jeu, l'écrivain accomplit une promesse, dont la lecture du livre permettra de vérifier la réalisation. Et il met en place un contrat de sincérité en affirmant dans son texte liminaire que « Rien ne sera bâti sur l'annonce » ; j'interprète cette expression, issue du bridge, comme « je ne blufferai pas »²⁹, ce que confirme le deuxième membre de la phrase : « il n'y aura pas de coup de poker » (p. 8).

86 L'écrivain s'engage à nous dire la vérité, mais quelle vérité et sur quel objet ?

1. Le jeu de la transparence et de la vérité

87 L'ensemble du texte liminaire file la métaphore, de façon très complexe.

88 Complexe parce que « Jeu » recouvre des acceptions très différentes en langue³⁰, et que l'écrivain exploite largement cette polysémie.

89 Opposant d'abord le jeu de l'enfant au « jeux de société » de l'adulte, il donne au terme le sens de position de l'intellectuel dans le monde, de son engagement social et politique : « Je joue. Oui. Dans un monde où toutes les cartes sont faussées un monde [...] où je suis du côté de ceux qui perdent toujours » (p. 8). Le « jeu d'écrire », loin d'être coupé du monde, participe à la lutte sociale : « Mon jeu est le leur » (p. 8). Ultérieurement chez Aragon, la métaphore du jeu de cartes se spécialisera pour désigner l'œuvre en train de se construire. Elle est capitale dans *Théâtre/Roman* comme l'a montré Nathalie Limat³¹.

90 Pour l'heure, le jeu renvoie à un combat politique qu'il faut gagner et dont le réalisme socialiste est une « condition » essentielle (p. 9). Hors le texte liminaire, la métaphore ressurgit de façon éparse dans le livre, notamment dans « Le Tournant des rêves », où elle est une image de la bourgeoisie : « Bien sûr, dans la démocratie bourgeoise, les choses perdent ce caractère d'évidence, car LES CARTES SONT BROUILLÉES. BROUILLER LES CARTES, c'est précisément ce que la bourgeoisie appelle la démocratie. Affaire de définition » (p. 265), tandis que dans « Savoir

aimer », le terme désigne plus spécifiquement l'anticommunisme, thème du livre de F.-R. Bastide³².

91 Le « jeu » est donc l'image de la lutte politique, d'où la présence à ses côtés d'un autre champ lexical, celui de la guerre. Le mot « armes » ne revient pas moins de six fois dans les deux premières pages du livre, tandis qu'apparaissent à deux reprises « guerre » et une fois « défense ». D'emblée, le texte métaphorise donc la position de l'écrivain-militant.

92 Dans ce jeu de société, l'écrivain intervient en produisant des textes et en révélant leurs « secrets de fabrication ». Le texte liminaire s'emploie à développer l'idée de la transparence de la démarche : « DÉVOILER ma défense », « je veux la gagner à VISAGE DÉCOUVERT [...] en montrant LE DESSOUS des cartes » (p. 8) « gagner par ÉVIDENCE » (p. 8) forment un champ lexical qui s'oppose à « diplomatie SECRÈTE » (p. 10), « cartes FAUSSÉES » ou « BROUILLANT LEURS CARTES » (p. 8). Cet antinomie se retrouve dans le troisième texte du recueil, où Aragon dévoile les coulisses de sa création à Gilbert Gil. A la remarque de son interlocuteur à propos de l'invention d'un personnage romanesque (« Cela ressemble à un jeu de cache-cache... ») Aragon répond : « Un cache-cache où comme vous le voyez, je ne demande qu'à ABATTRE LES CARTES » (58).

93 Au cartes brouillées et au « jeu de massacre »³³, Aragon oppose son « jeu », à savoir les littératures soviétiques. D'une métaphore de l'écriture (le « jeu d'écrire » du texte liminaire), on glisse dans le dernier texte aux livres à défendre. Aragon ne fait pas de différence entre ses deux activités de lecteur-critique et d'écrivain ; abattre son jeu revient autant à parler de sa propre écriture que des livres aimés ; dans les deux cas, l'écrivain est lecteur.

94 Voyons maintenant quelle lecture il propose de ses propres œuvres.

2. Comment lire mes romans ?

Une théorie du mensonge romanesque

95 *J'Abats mon jeu* développe une théorie du mensonge romanesque³⁴ qu'Aragon prolongera avec les nouvelles du *Mentir-vrai* en 1964.

96 *La Semaine sainte* porte une épigraphe³⁵ qui fut souvent commentée, parce qu'elle semblait la dénégation du contenu d'un roman de la plus scrupuleuse exactitude historique ; *J'Abats mon jeu* répond à sa manière aux interrogations des critiques et des journalistes de l'époque face à cette apparente contradiction. Aragon y prône le droit au mensonge, moteur de l'invention romanesque, et s'élève implicitement contre l'idée répandue dans les rangs communistes qu'un bon roman doit être « vrai », ce qu'on a pu dire des *Communistes* notamment.

97 Certains articles ont donc l'allure de manifestes en faveur de la liberté de créer : abattre son jeu revient à clamer haut et fort, le droit, pour l'écrivain de mentir et d'inventer.

Le Roman de La Semaine Sainte

98 « Secrets de fabrication » et « Il faut appeler les choses par leur nom », les textes les plus longs du livre (respectivement 26 et 39 pages), ont pour objet principal l'interprétation de *La Semaine sainte* en particulier et de l'œuvre en général. Quant à « Paroles à Saint-Denis » et « L'auteur parle de son livre », ils ont également un rapport très étroit avec *La Semaine sainte*.

99 Aragon jette un regard rétrospectif sur l'ensemble de son œuvre romanesque. *J'Abats mon jeu* fait ainsi le bilan du *Monde Réel*, dont se démarque l'histoire de la fuite du roi en 1815. Curieusement, Aragon fait toujours autre chose que ce qu'il prétend faire, et que le lecteur croit qu'il va faire : ainsi plutôt que de s'en tenir strictement à *La Semaine sainte*, Aragon évoque les liens qui l'unissent aux *Communistes*, et s'élève contre l'idée qu'on puisse opposer ces deux romans au plan de l'objectivité (voir « L'auteur parle de son livre »).

100 Comme l'a montré Mireille Hilsun³⁶, il s'agit pour lui de réhabiliter son précédent roman. « Il faut appeler les choses par leur nom », centré sur *Les Communistes* et non sur *La Semaine sainte*, sera fragmentairement repris comme préface à ce dernier roman dans les *Œuvres romanesques croisées*. Chassé-croisé entre les romans et leurs paratextes, par quoi l'écrivain amorce l'interprétation de son œuvre.

101 Ce qui semble tout à fait remarquable dans la lecture qu'Aragon propose de son œuvre en 1959, c'est l'insistance sur son unité. Il ne cesse de répéter qu'une même démarche est à l'origine de tous ses textes, qu'il a toujours été « objectif », notamment là où on le soupçonne de ne l'avoir pas été (dans *Les Communistes*) et que tous ses romans relèvent d'une même méthode : le réalisme socialiste.

102 La tentation est donc forte pour un chercheur de partir des allégations d'Aragon pour reconstituer soit la genèse de son œuvre, soit pour en éclairer le sens.

103 Pourtant, cette mise en parallèle de l'activité d'auto-commentaire génétique et de l'œuvre cautionnerait les brouillages opérés par l'écrivain ; les auto-commentaires où il s'explique sur son écriture correspondent en effet plus à un « roman du roman » qu'à un véritable dévoilement de secrets d'écriture. L'invention du personnage de Simon Richard en est un exemple³⁷. Ce qu'Aragon raconte dans *J'Abats mon jeu*, c'est comment il a fait correspondre la biographie d'un personnage fictionnel (Simon Richard) à un pilotis historique (Octave de Ségur). Or, E. Béguin montre qu'Aragon dissimule, dans sa genèse en partie imaginaire de Simon Richard, l'invention d'un autre personnage, Céleste Durfort.

104 On ne saurait donc prendre comme argent comptant les déclarations de l'écrivain sur son propre travail, au risque de se trouver soi-même pris dans une nouvelle fiction. Aragon veut guider de main ferme l'interprétation que le lecteur fera de son œuvre, d'où son souci vétilleux des critiques.

Aragon et les critiques

105 Quand Aragon mentionne des noms de critiques littéraires connus (Gabriel d'Aubarède, p. 144 et p. 91, Émile Henriot, p. 144 ou Jean d'Ormesson, p. 91), c'est la plupart du temps pour contester leurs analyses. Sa sélection privilégiée de critiques de la presse de droite est sans doute le signe qu'après avoir été célébré uniquement dans la presse du parti, il apprécie d'être reconnu dans un cercle plus large. Il remet pourtant en cause leur analyse de son engagement politique, et leur façon de lire *La Semaine sainte* en l'opposant à ses autres romans.

106 D'Aubarède trouve grâce à ses yeux parce qu'il a souligné le lien entre son engagement communiste et son roman³⁸, tandis que ne peut être reçue l'opinion de Jean d'Ormesson « pour qui il ne subsiste rien, dans *La Semaine sainte*, ni du surréalisme, ni du communisme, pas même à l'état de trace » (p. 91). Celui-ci voit en effet des ruptures, là où Aragon souligne une continuité. Ce thème est au cœur des auto-commentaires critiques de l'écrivain dans ces années 1958-1959, où il entame avec *La Semaine sainte*, ce que Pierre Daix nomme sa « troisième carrière ». Au moment précisément où bascule sa conception du roman, il

s'acharne à prouver que rien n'a changé et qu'on l'a simplement mal lu... « Il n'y a pas de solution de continuité dans mon œuvre » déclarait-il à cette époque à un journaliste.

107 Lire ses romans selon la perspective d'Aragon reviendrait à établir de multiples passerelles, entre *Aurélien* et *Les Communistes*, entre *Les Communistes* et *La Semaine sainte* etc. et à démontrer qu'il a toujours été fidèle à lui-même. Il s'agirait de voir en quoi *Aurélien* est une « préparation de la toile des *Communistes* » (p. 147) tandis que ce même roman est « l'aboutissant des quatre romans qui précèdent, la différence y [étant] seulement de l'expérience acquise à les écrire » (p. 146). L'interprétation immanente du roman isolé n'a pas lieu d'être. Et c'est bien une interprétation totalisante qui gouverne l'affirmation : « TOUS mes romans – sauf *Anicet* et encore ! – sont historiques, bien qu'ils ne soient pas *en costume* » (p. 90).

108 D'ailleurs, Aragon s'instaure directeur de critiques (comme l'on dit un « directeur de thèse ») lorsqu'ayant souligné « l'étroite interdépendance des *Communistes* et des quatre romans antérieurs », il propose à ses auditeurs de « réfléchir » sans lui, sur ce « mouvement » qu'il ne fait qu'« esquisser ». Plus loin, il note la parenté thématique entre *Les Communistes* (volume 5 et 6) et *La Semaine sainte*, deux romans de la débâcle : « Que l'on rapproche les textes, on verra que la méthode documentaire, que la méthode d'expression, le style d'écriture, sont ici singulièrement proches, qu'il y a d'un livre à l'autre un rapport de cause à effet » (p. 153).

109 En fait, il indique des sujets qui ne sont pas encore étudiés, met en évidence la présence dans son roman de personnages non communistes, chrétiens ou camelots du roi, généraux de l'armée française, vision parcellaire qui passe sous silence des personnages plus stéréotypés, comme Raoul Blanchard, l'ouvrier communiste pétri de certitudes politiques, ou Orfilat, le renégat, qui ne songe qu'à abandonner le parti au moment de la signature du pacte germano-soviétique ; beaucoup y avaient reconnu l'odieuse caricature de Paul Nizan.

110 Enfin, il signale le type de critique qu'il attend et reconnaît comme seule valable :

Il n'y a eu à ma connaissance sur ce sujet [le caractère historique des *Communistes*] qu'un seul article sérieux, dans une revue des Ardennes, par un critique non professionnel, lequel a refait patiemment derrière moi le chemin parcouru par moi dans sa région, et retrouvé un à un les hommes et les femmes auprès desquels j'étais, de village en village, venu me documenter. Cette critique au fond aura été la seule, à l'époque, à étudier scientifiquement ce qu'il y avait de scientifique dans la méthode employée pour écrire *Les Communistes* (p. 153).

111 On voit donc qu'Aragon réduit la critique à n'être que pure décalque érudit de sa propre démarche créatrice : donner sens au roman ou mettre en rapport l'œuvre et l'engagement politique sont des démarches soit contestées, soit ignorées par l'écrivain.

112 Je ne crois pas que l'écrivain ait jamais été satisfait des critiques. Est-ce parce qu'il ne reconnaît pas son œuvre dans telle ou telle lecture particulière ? Ou cet agacement provient-il d'un sentiment de frustration devant la nécessaire « pauvreté » de la critique face à l'œuvre, polysémique, ouverte, offerte à mille lectures ?

113 Dans tous les cas, l'écrivain se veut maître du sens des livres qu'il a écrits. Une double stratégie gouverne le recueil : se dévoiler, livrer des « secrets de fabrication », au demeurant démarche ancienne chez Aragon³⁹, et dans le même temps, s'ériger comme le seul lecteur légitime de son œuvre.

III. Lire les livres des autres

1. De l'éclatement du réalisme socialiste à la primauté du goût

114 Le réalisme socialiste est dans *J'Abats mon jeu* une notion qui passe par un certain nombre de redéfinitions et il est frappant de voir combien Aragon l'« ouvre » jusqu'au point d'en faire une coquille vide de sens⁴⁰.

115 On a vu son insistance, dans le « discours d'Ivry » ou « dans l'intervention au deuxième congrès » sur l'idée d'héritage littéraire national, russe ou français. A partir de là et à rebours de la tentation de la table rase, l'écrivain inclut dans la filiation du réalisme socialiste des auteurs aussi surprenants que Molière. Ainsi, le concept s'infléchit peu à peu vers la notion de réalisme national, et ce faisant, vers celle de littérature nationale tout court.

116 Dans la période 1957-1958, le réalisme socialisme d'Aragon se veut ensuite « critique » : « Le Tournant des rêves » exprime cette nouvelle exigence par rapport à la littérature soviétique. Le « vernissage des personnages » est mis en cause, tandis que s'énonce dans une parenthèse la fissure de la croyance politique⁴¹. Bien qu'il relativise la valeur littéraire des œuvres soviétiques, Aragon n'abandonne toutefois pas le système de références qui est le sien depuis plusieurs années. Mais pour la dernière fois apparaissent dans son œuvre les noms d'Ostrovski, de Fourmanov ou de Gladkov⁴².

117 Le réalisme socialiste reste donc une idée à défendre, comme en témoigne le titre « Réalisme socialiste pas mort ». Et on l'a vu, Aragon retrouve les accents polémiques les plus violents pour stipendier les « liquidateurs » du réalisme socialiste, figure idéale de l'ennemi à combattre (voir p. 237 ou 239 ou encore p. 144). Si l'écrivain manifeste de manière si virulente son attachement au réalisme socialiste, c'est qu'on a lu, à juste raison, *La Semaine sainte* comme un abandon du dogme (voir p. 144-145). Or Aragon n'a de cesse de clamer son indéfectible attachement au réalisme socialiste, tandis qu'il accuse ceux qui disent le contraire d'en avoir une conception étroite.

118 « Un Perpétuel printemps » et « Savoir aimer » parachèvent la désagrégation théorique de la notion ; sauf à considérer le couple d'adjectifs « réaliste socialiste » comme synonyme de « romanesque », on admettra sans peine que les écrivains célébrés dans ces deux articles n'ont rien de réalistes socialistes (Simon, Butor, Sollers etc.). De façon tout à fait significative, la notion se voit confinée aux marges de l'article, au sens propre du terme, puisque page 132, c'est une note qui suggère : « Qu'on rêve un peu au fait que tous les livres dont je viens de parler sont des livres « réalistes » »⁴³. La perspective « réaliste » (et non plus « réaliste socialiste ») survient ici par raccroc et le verbe « rêver » connote la lâcheté des liens qui unissent la notion et le propos.

119 Alors que se marginalise la théorie à laquelle Aragon rattachait ses choix de lectures, se développe dans le livre une apologie du goût personnel que traduit bien le titre « Savoir aimer ».

120 Cet article pose la liberté d'aimer au principe de la critique littéraire. Or, non seulement « la faculté d'aimer est très peu répandue de nos jours », mais il y a « chez ceux qui font métier d'orienter le goût des autres, moins la peur, après tout honorable de se tromper, qu'une sécheresse du cœur, une absence assez affreuse de tempérament » (p. 109).

121 Cette profession de foi surprend dans le contexte idéologique des années 50 : la rupture s'affirme avec le dogmatisme stalinien, même si, bien sûr, Aragon n'a pas

attendu le XXème congrès pour aimer ce qui lui plaisait.

- 122 L'écrivain met en avant implicitement ses capacités à *lui* d'aimer, révélant ainsi une sorte d'inavoué de la critique littéraire. Le droit à la critique émane d'un tempérament, de l'expression d'un moi intime ou du (bon) goût, et non d'une connaissance ou d'une « spécialité » universitaire. Il s'agit moins de juger de la valeur littéraire d'un texte que de faire partager un coup de cœur ; la critique se veut « une pédagogie de l'enthousiasme » (p. 110) et Aragon de confier : « j'aime *Une curieuse solitude* et cela sans l'ombre de justification « sociale » » (p. 40)⁴⁴.

2. Le rêve d'une lecture-écriture et la présence de l'autobiographie

- 123 Or, dans ces textes où Aragon défend une conception de la lecture basée sur le goût personnel, j'ai été frappée par la récurrence d'une métaphore, celle du rêve.
- 124 Notons tout d'abord que *rêve* et *rêver*, signifiants qui recouvrent des signifiés très différents au fil des textes, mettent sur le même plan l'écriture et le politique.
- 125 Ainsi, dans le « tournant des rêves », l'article d'*Europe*, le mot « rêve » est le terme fédérateur pour désigner aussi bien les grands mythes littéraires qui ont animé les songeries humaines (Achille ou Werther, mais aussi Ovide ou Virgile, Pétrarque ou Nerval), les religions (Brahma, Confucius ou le Christ) que l'espoir révolutionnaire d'après 1917. Il devient ainsi métaphore de l'idéal politique, et de la production littéraire soviétique.
- 126 Ailleurs, le terme décrit les sensations du lecteur devant un bon livre. Car Aragon décrit la lecture comme en d'autres lieux il décrit l'écriture : la création, elle aussi, s'effectue comme on rêve.
- 127 Le « rêve » autour des personnages de *La Semaine sainte* est abondamment évoqué dans les « Secrets de fabrication ». Le titre même de cet article dit la part d'ombre et de mystère qui préside à l'invention romanesque ; mais si un « secret » peut-être percé, en est-il de même du rêve ? L'image révèle la pierre d'achoppement de cette tentative d'élucidation des énigmes de la création – pour le lecteur et pour l'écrivain lui-même.
- 128 Comme l'a montré Patricia Principalli⁴⁵, la part des rêves des personnages occupe une place tout à fait nouvelle dans l'univers romanesque d'Aragon (si l'on s'en tient à la période « réaliste »). Ils sont le lieu de cristallisation d'un certain nombre d'angoisses récurrentes, comme celle d'être égorgé (Géricault), l'angoisse morbide d'être étouffé (Céleste Durfort), le vertige et la peur de la chute.
- 129 Aragon désigne sous le syntagme « stéréoscopie des rêves »⁴⁶ (p. 51) la composition « simultanéiste » des passages de son roman consacré aux rêves des personnages.
- 130 Mais le verbe « rêver » désigne aussi une activité essentielle de l'écrivain. Il s'intègre alors de façon relativement inhabituelle dans les descriptions des explorations urbaines préparatoires à l'écriture (car Aragon à la manière de Zola s'était livré à une enquête sur le terrain avant d'écrire *La Semaine sainte*). L'écrivain qui vient de narrer ses visites dans le 9e arrondissement, quartier où Géricault avait son atelier et « où était la maison du 18 Brumaire » poursuit : « quand j'avais bien RÊVÉ, il n'y avait pas de mal à revenir piquer un autre « pilotis » pour LA RÊVERIE PROLONGÉE, il n'y a pas loin de mon marché Saint-Honoré à la Nouvelle-Athènes » (p. 66). Le rêve est alors lié à la déambulation du piéton de Paris dans les lieux qui l'inspireront. De là, la possibilité d'une injonction, qui conjugue le verbe *rêver* avec un verbe modal inattendu : « VOUS POUVEZ ALLER RÊVER, mon livre à la main, dans tous les endroits décrits » (p. 67).

131 Pour Aragon, l'invention littéraire procède toujours du monde réel, ce qui est conforme au dogme du réalisme socialiste, mais aussi à la configuration du rêve selon Freud, qui s'appuie sur les images du réel : « ON NE RÊVE BIEN qu'à condition d'avoir pour point de départ un paysage réel, tout un entourage, même inutile, d'associations d'idées » écrit Aragon page 62, à propos de la description du n° 6 de la rue de la Michodière. Dans un café de ce quartier se réunissaient les membres de la «Conjuration des Égaux» et ce détail « a été le point de départ d'UNE TOUTE AUTRE RÊVERIE, celle qui dans mon roman, fait revenir le mardi 18 mars au-dessus du cimetière de Poix un ancien compagnon de Babeuf et le fils d'un de ses amis ». Le mot «rêverie» est bien ici synonyme de création romanesque.

132 Aragon revendique indirectement le rêve comme espace de liberté de l'écrivain. Lieu où hors de lui-même, il est aussi hors de l'atteinte des critiques, des normes ou de l'institution.

133 Ainsi, lors du commentaire du texte de Sollers (Aragon s'y compare au Philippe de *Curieuse solitude*), l'écrivain feint de ressaisir un texte qui échappe aux lois de la critique littéraire traditionnelle. : « Voyons. Tout cela est bien subjectif. Ce n'est pas une façon de parler d'un livre. A vrai dire, je n'en parle pas encore. JE RÊVE AUTOUR. Et déjà quelle vertu, quelle force d'incantation dans ces mots parcourus, s'ils ont cet effet de me ramener à mon propre printemps » (p. 26). Le lieu du rêve est celui de la pure subjectivité, où règne en maître l'écrivain ou son inconscient. Lieu où, idéalement, tout peut se dire.

134 Car si la littérature est ce qui fait que « l'on rêve encore [...] » (117), au-delà, elle peut être ce qui entraîne dans une spirale vertigineuse :

Je n'ai jamais rien demandé à ce que je lis que le vertige : merci à qui me fait me perdre, et il suffit d'une phrase, d'une de ces phrases où la tête part, où c'est une histoire qui vous prend. Aucune règle ne préside à ce chancellement pour quoi je donnerais tout l'or du monde. J'ouvre un livre, et je tombe sur deux lignes qui l'anéantissent, car, après cela, qu'en entendrais-je ?

135 Dans cet incipit d'«Un perpétuel printemps », le champ lexical du rêve cède le pas à un champ lexical voisin : *vertige, me perdre, la tête part, chancellement, l'anéantissent*. La lecture provoque une sorte de dépossession de soi ; passif, le lecteur est réduit à une « tête » qui « part » seule, il est «pris» par une histoire (*cf* plus loin : « les auteurs qui peuvent me garder », le « je » est objet, non sujet). Dépossession de soi dans une activité sans règle (« Aucune règle ne préside à ce chancellement »), donc sans «jeu». L'incipit de cet article semble contredire le titre même du recueil, où le «je» est actif, dans un «jeu» qu'il domine.

136 L'image de la « perte de pied », fréquente chez Aragon dans *Le Roman inachevé*⁴⁷ décrit l'émoi du lecteur du *Lion* de Kessel : « J'avais ces jours-ci, avec un peu de retard lu un livre qui a peut-être cette année le plus grand succès authentique de lecture : je veux dire pour la faim du ventre, pour lui-même, pour le besoin qu'on a de le traverser, le parfum dont il vous envahit, LA PERTE DE PIED, L'EAU PROFONDE » (p. 121), tandis que l'image du trou est sollicitée dans « Un perpétuel printemps » : « Cette phrase est de celles qui font un trou dans un livre » y lit-on à propos d'un livre de Zérafra (p. 16).

137 Le rêve métaphorise donc sous la plume d'Aragon, autant l'état de celui qui crée que de celui qui lit. Deux activités complémentaires, voire similaires pour un auteur qui a déclaré non «écrire» ses romans, mais les lire.

138 L'activité de lecture touche ce qu'il y a de plus intime de l'être, au même titre que l'écriture, autre versant d'une activité unique. Les souvenirs d'enfance sont d'emblée liés aux lectures effectuées par le jeune Aragon. Dans « Donner à lire », on découvre un enfant «dévoreur» de livres, tandis que dans « Savoir aimer »,

Barrès, Peter Ibbetson, *Les Misérables* et *L'Éducation sentimentale* sont cités comme éléments constants d'un paysage intérieur, constitué dès la première communion (p. 116).

139 Ainsi, dans un premier temps, le souvenir des lectures anciennes donne prise à l'autobiographie. Mais c'est surtout dans les digressions des deux grands textes de *J'Abats mon jeu*, que l'écrivain s'attache à revenir sur son passé.

140 La nature de deux romans de Sollers et Bastide a pu en partie déterminer les incursions autobiographiques : *Une Curieuse solitude* se présente comme une sorte d'éducation sentimentale et sexuelle d'un jeune homme prénommé Philippe, où l'on devine Sollers lui-même ; le roman de F.-R. Bastide, pour n'être pas directement autobiographique, n'en est pas moins fondé sur une narration homodiégétique.

141 Mais surtout, l'âge des deux auteurs est prétexte à la dérive autobiographique : François-Régis Bastide a 33 ans tandis que Philippe Sollers en a à peine 22. Cette jeunesse ne manque pas de renvoyer Aragon à la sienne propre : à 61 ans, l'écrivain se sent au soir de sa vie, à l'heure d'un bilan que *Le Roman inachevé* a accompli. Ce qui le retient tout d'abord, c'est la parenté entre ces jeunes écrivains et lui-même. De Bastide, « un homme de trente ans, un enfant de trente ans » (p. 125), il parle comme d'« jeune frère qui recommence tout cela par quoi l'on a passé » et de Sollers, il écrit : « Est-ce que je m'intéresse vraiment à ce Philippe de seize ans qui ressemble à l'auteur comme un frère, ou à moi-même, à cette enfance de moi-même ? » (p. 26).

142 Dans « Savoir aimer », la date et le lieu de naissance de l'auteur des *Adieux*, le 1er juillet 1926 à Biarritz, déclenche l'association d'idées suivantes : « En juillet 1926, je devais me trouver par là avec Drieu et Berl, si je me souviens bien. J'avais déjà écrit *Le Paysan de Paris*, et crié *vive Abd-El-Krim !* à la fenêtre de la closerie des Lilas au banquet de Saint-Pol Roux » (p. 123). Aragon s'amuse ensuite à comparer la biographie de Bastide à la sienne et à relever des coïncidences de parcours. L'exclamation « mais ne nous égarons pas » (p. 124) a autant une valeur de fermeture de la parenthèse autobiographique qu'elle est une mise en lumière ironique de la digression.

143 De la même façon, la lecture de Sollers renvoie Aragon à sa jeunesse : « au fond, ce n'est pas sa jeunesse, ici, que je me prends à suivre, mais la mienne » (p. 25). « Tout ce que l'on dit des jeunes gens d'aujourd'hui, pour peu que j'oublie en quoi réside l'admiration vraie ».

144 Ce lieu du rêve où s'accomplit la fuite devant l'objet même de l'article devient donc l'espace du souvenir. « Je n'en parle pas encore ». Le sens profond de l'article «sur» Sollers est peut-être bien là, dans ce refus de parler de l'objet qui l'occupe, dans cette limite repoussée, où peut s'écrire autre chose, peut-être l'essentiel : l'autobiographie.

Conclusion

145 Agaçant par certains côtés, *J'Abats mon jeu* ne laisse pas d'être un livre attachant, où se révèlent les multiples facettes d'un écrivain engagé dans le combat politique et qui se plaît à réfléchir et à interpréter son œuvre.

146 Nous nous sommes heurtée à la difficulté d'avoir une «lecture» centrifuge de l'œuvre ; en dépit de l'unité temporelle et thématique, d'interpellations récurrentes au lecteur destinataire et/ou ennemi, ce livre reste éclaté et contradictoire. Aragon lui-même en devait être conscient, comme en témoignent ses efforts pour le structurer par des titres ou par une progression qui devait amener le lecteur à lire des textes «engagés». Le procès d'intention du texte

liminaire dénonce ceux qui voudraient se «servir» en mauvaise part de ces contradictions.

147 La volonté de convaincre habite l'ensemble des articles : elle se tourne vers les deux «bords» politiques, puisqu'Aragon, enfin reconnu du grand public, a vu s'accroître une audience dont il entend profiter. Il s'agit aussi bien de persuader les anti-communistes de lire la prose réaliste socialiste, que d'inviter ses amis du parti à plus d'ouverture d'esprit en matière d'art et de littérature.

148 Quant à son œuvre personnelle, l'entreprise de l'écrivain semble être ici d'en verrouiller le sens et de faire admettre à son lecteur qu'il en est le seul et unique détenteur.

149 Le livre touche à des points névralgiques de l'œuvre d'Aragon : l'intertextualité généralisée qui irrigue la plupart des articles, les nombreuses digressions, la mise en équivalence de l'écriture et de la lecture, la théorie du mensonge romanesque, mais également la relecture du passé, tout cela annonce l'écriture des grands romans à venir.

150 Ce polygraphisme et cet éclatement marquent sans aucun doute le tournant des rêves communistes après le XXe congrès du PCUS. Le désir obsessionnel chez Aragon de resserrer unitairement son parcours n'est-il pas le signe que l'écroulement de l'utopie l'a fait éclater ?

Annexe

J'Abats mon jeu, 1959, Les Editeurs Français réunis, réédition 1992, Les Lettres françaises⁴⁸, Le Mercure de France.

Textes qui composent le recueil :

- *J'Abats mon jeu* (6 p.) in *J'Abats mon jeu* 1959.
- Un perpétuel printemps (33 p.) *LLF* 748, du 20 au 26 novembre 1958.
- Secrets de fabrication (26 p.).

Texte enregistré pour *Prétoria* dans la « Collection littéraire des archives du monde sonore du Monde », interview par Gilbert Gil.

- Donner à lire (7 p.).

Discours, 13 décembre 1958, Bibliothèque de Stains. Publié dans *La Nouvelle Critique*, XI, n.s. 102, janvier 1959, pp 3-7.

- Paroles à St Denis (11 p.).

Discours, 28 février 1959, soirée en l'honneur d'Aragon et Elsa Triolet organisé par la section de St Denis du PCF.

Publié dans *La Nouvelle Critique*, XI, 105, avril 1959, pp 89-95 et dans *L'Un ne va pas sans l'autre*, Lyon, Armand Henneuse -Les Ecrivains réunis.

- L'auteur parle de son livre (7 p.).

Revue bilingue *Two Cities*, 15 avril 1959, propos recueillis par Jean Grobla.

Repris ultérieurement dans la préface à *La Semaine Sainte* (Œuvres Romanesques Croisées, Robert Laffont, 1967).

- Sur Géricault (9 p.).

Texte écrit au début 1959 pour la TV française. Publié ultérieurement dans *France-Nouvelle* 713, 25 juin 1959, pp. 30-31.

- Savoir aimer (31 p.) *LLF* 768, du 9 au 15 avril 1959.
- Il faut appeler les choses par leur nom (39 p.) Conférence, Mutualité, 25 avril 1959, soirée organisée par les Jeunesses communistes.

Publié dans :

- a. Maurice Thorez, *Problèmes de notre époque, conférence à la jeunesse*, édité par le PCF, avril 1959

b. *LLF* 771, 30 avril 1959

repris fragmentairement dans :

c. « L'auteur parle de son livre », préf. à *La Semaine Sainte* (Œuvres Romanesques Croisées, R. Laffont, 1967).

— Elsa (7 p.).

Discours, 7 mai 1959, bibliothèque pansoviétique à Moscou.

— Intervention au 2e congrès des écrivains soviétiques (13 p.) Moscou, décembre 1954.

Publié dans :

a. *La Nouvelle Critique* VII, n. s. 1962, février 1954, pp. 37-46

b. *Literatournaja Gazeta* n° 161, 30 décembre 1954, Moscou.

— Discours d'Ivry (16 p.) XIIIe congrès du PCF, juin 1954.

Publié sous le titre « Intervention de Louis Aragon » dans *Les Cahiers du communisme* XXX,-6/7, juin-juillet 1954, p. 834-848.

sous le titre « L'Art de parti en France » dans *La Nouvelle Critique* n° hors série, VI, n. s. 57, juillet août 1954, pp 8-29.

— Réalisme socialiste pas mort (29 p.) *LLF* 673, 30 mai 1957.

— Le tournant des rêves (29 p.) N° spécial *Europe* XXXV, n° 142-143, oct-nov.1957, pp 5-21.

Repris dans *LLF* 695, 7 novembre 1957, p. 1 et p. 4.

— Le discours de Moscou (11 p.) Kremlin, 28 avril 1959.

Publié dans *LLF* 721, 8 mai 1958, p. 1 et p. 5.

— Mon Jeu (5 p.).

Réponse à Robert Mallet pour l'émission radiophonique *Belles-Lettres*, 1959.

Notes

1 . La liste des textes qui composent le livre est donnée en annexe.

2 . Les articles se font parfois l'écho de cette proximité temporelle : dans « Il faut appeler les choses par leur nom », conférence à la Mutualité, Aragon évoque son discours à Saint-Denis du 28 février 1959 (p. 173).

3 . Désormais *LLF*, suivi du numéro.

4 . Aragon n'a conservé ni les textes d'hommages, à Guillaume Apollinaire (*LLF* 727, p. 12), à Léger (*LLF* 766 et *LLF* 778) et à Machado (*LLF* 762), ni la « Lettre à Lucienne Julien-Cain » où il évoque le souvenir qu'il a de Valéry (*LLF* 749), pas plus que l'extrait d'*Elsa* paru dans *LLF* 755.

5 . Du type « tenez », « n'est-ce-pas ? » etc. Cette remarque pourrait être élargie à l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain.

6 . Qu'on relise dans cette optique « Savoir aimer » entièrement structuré autour du dialogue avec l'allocutaire (cf *infra*), et « Sur Géricault », où un même paragraphe (p. 99) égrène : « Ah, voyez-vous », « songez que [...] » et « croyez-moi ».

7 . Voir par exemple la fin de l'article de Simeon dans *Faites entrer l'Infini* n° 17, p. 21. Compte-rendu de la publication du *Projet d'histoire littéraire contemporaine* d'Aragon, en 1994.

8 . « Camarades, je veux, dès les premiers mots, dire mon accord profond avec le discours par lequel le camarade Jacques Duclos a ouvert le XIIIe Congrès de notre parti » (p. 201).

9 . D'autres parlent plus banalement de « discours argumentatif ».

10 . Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982, p. 34.

11 . Les précautions liminaires de Renate Lance dans son article sur *La Semaine sainte* montrent à quel point il est nécessaire et délicat de s'affranchir des discours de l'écrivain sur son œuvre — « J'ai dû réécrire cette partie du roman treize fois de fond en comble ». *Histoire/Roman, La Semaine sainte d'Aragon*, Université de Provence, 1988, p. 72.

12 . Ce treizième congrès entérinait la rétrogradation de l'ancien secrétaire général. Il était assez habile de la part de l'appareil, de charger Aragon des questions de l'art dans le parti, lui qui avait été humilié par Lecœur au moment de l'affaire du portrait de Staline.

13 . Quand Aragon évoque le manque d'assiduité des intellectuels communistes aux organisations de masse", en particulier « l'absence non légitimée, sans lettre d'excuse, sans délégation de vote, de plusieurs des écrivains communistes les plus connus, à la dernière assemblée générale du C.N.E., notamment d'un membre du Comité central et

d'un député de notre Parti » (p. 206), on convient volontiers qu'il adopte ici ce ton de « surveillant général » qui lui fut parfois reproché.

14 . Laquelle n'est d'ailleurs pas l'apanage du communisme stalinien, mais peut-être bien de toute communauté politique.

15 . Voir les allusions distillées au moyen du syntagme « certains camarades ».

16 . Entrer dans les détails de la question dépasserait le cadre de ce travail. Lire pour plus amples informations, les travaux de Jeannine Verdès-Leroux : *Au Service du Parti : Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard-Minuit, 1983.

17 . C'est moi qui souligne ainsi que dans les autres citations.

18 . La même remarque pourrait être faite au sujet d'un « Perpétuel printemps ».

19 . Personnage anti-communiste du roman de F.-R. Bastide *Les Adieux*.

20 . Publiée dans *La Nouvelle Critique*, cette intervention au 2e congrès des écrivains soviétiques est bien conforme au style de la revue.

21 . Par exemple : « je ne voudrais aucunement créer une confusion dans l'esprit de mes auditeurs soviétiques : quand je parle du vers traditionnel, régulier, cela ne suppose pas une forme fixée une fois pour toutes comme le vers racinien ou l'iambe de Pouchkine » (p. 194).

22 . Le discours d'Ivry, consacré à l'art de parti présente lui aussi une anaphore du syntagme « Un grand art national » (six reprises, p. 218).

23 . Terme préférable à celui de « partie », en ce qu'il renvoie simplement à un découpage typographique. Dix blocs constituent l'article.

24 . « Bon : mais Philippe Sollers » lit-on par exemple à la fin du sixième bloc.

25 . Curieusement, Aragon n'insiste pas sur une des caractéristiques de l'écriture de Sollers, dans son premier roman : une certaine propension à la parenthèse précisément...

26 . On retrouve la métaphore du voyage dans « Savoir aimer », lorsqu'Aragon évoque une littérature qui « prend le large, comme une voile blanche vers l'avenir ».

27 . A cet égard, il serait sans doute intéressant d'explorer plus à fond l'utilisation des connecteurs argumentatifs chez Aragon. Ils ne servent pas toujours la cohérence logique, mais assurent plutôt la cohésion énonciative. C'est le cas du *donc* qui inaugure un paragraphe de « Savoir aimer » : « Donc, samedi, j'aurai ces trois-livres-là devant moi... » (p. 134). Même s'il donne le sentiment que le paragraphe antérieur est orienté vers l'énoncé d'une conclusion, ce connecteur n'indique nullement ici une relation de conséquence, mais il marque simplement une transition vers les préoccupations matérielles de l'écrivain (et premières).

28 . Nathalie Piégay-Gros, « Aragon, de fil en aiguille », *Recherches Croisées Elsa Triolet/Aragon n°4*, Annales de l'Université de Franche-Comté (désormais *RCAT* suivi du numéro), 1992, pp 147-166.

29 . Cette affirmation est toutefois ambiguë ; en effet, selon le *Petit Robert*, l'annonce est la déclaration, par chaque joueur, de ses cartes marquantes ou du contrat qu'il se propose de remplir. Si Aragon ne veut rien bâtir sur l'annonce, cela pourrait donc dire qu'il désire éviter tout accord préalable avec son lecteur.

30 . Par exemple dans les expressions : brouiller les cartes, jouer sa dernière carte, avoir plus d'une carte dans son jeu, jouer cartes sur table, connaître le dessous des cartes de quelqu'un, construire des châteaux de cartes.

31 . « Présentation d'un manuscrit en abyme : *Théâtre/Roman* », *RCAT n° 1*, pp 33-83.

32 . L'anticommunisme y est « l'étrange JEU qui va des *Anciens Combattants de Gallipoli*, à la Gestapo dans Paris Occupé, en passant par la disparition du général Koutiéïev ou de son ombre fantastique » (p. 129).

33 . Qui désigne dans « Savoir aimer » l'effondrement des gloires littéraires (p. 107).

34 . Voir p. 49, p. 67

35 . « Ceci n'est pas un roman historique. Toute ressemblance avec des personnages ayant vécu, toute similitude de noms, de lieux, de détails, ne peut être l'effet que d'une pure coïncidence, et l'auteur en décline la responsabilité au nom des droits imprescriptibles de l'imagination »

36 . « La question du seuil dans le paratexte aragonien » dans *Histoire/Roman*, La Semaine sainte d'Aragon, Université de Provence, 1988, pp 293-311.

37 . Voir l'article d'Édouard Béguin, « La genèse de Simon Richard d'après le dossier manuscrit de *La Semaine sainte* : problèmes et hypothèses » (*RCAT n° 2*, p. 68).

38 . Dans un entretien avec ce critique des *Nouvelles littéraires*, Aragon affirmait qu'il n'aurait pas écrit ce livre s'il n'avait été communiste.

39 . Qu'on se reporte aux textes théoriques de la période de la guerre, où l'écrivain explique les techniques d'écriture de sa poésie qui renouait avec la tradition des formes fixes.

40 . Voir l'article de Reynald Lahanque, « La question du réalisme des *Communistes à La Semaine sainte* », dans *Histoire/Roman : La Semaine sainte d'Aragon*, Université de Provence, 1988, pp 47-57.

41 . « Il nous suffit plus que tout soit beau, qu'on nous raconte. Nous demandons à y croire. (Vous ne le demandiez pas ? me dira-t-on. Mais si, ou plutôt non : nous ne le

demandions pas, *nous y croyions* tout simplement). » (p. 261)

42 . Cités dans *J'Abats mon jeu*, respectivement pour Fourmanov : p. 236, 237, 242, 254, 260 ; pour Gladkov : p. 256, 257, 260, 262 ; pour Ostrovski : p 236, 237, 242, 243, 258, 260.

43 . De nombreux auteurs viennent d'être évoqués dans « Savoir aimer », d'Emmanuel Roblès à Tchinguiz Aïmatov.

44 . Cf dans « Savoir aimer », il est question de lire « sans justification politique » Simon ou Butor (p. 111).

45 . «*La Semaine sainte* d'Aragon, un roman du passage». Thèse de doctorat, Paris VIII, 1995.

46 . Belle formule où se trouvent réunis le rêve et un terme technique et scientifiquement connoté. Le mot *stéréoscopie*, qui date de 1856, désigne un procédé permettant l'impression en relief. Le principe est l'observation de deux images simultanées prises par deux objectifs parallèles (dont la distance est voisine de cette des yeux) et c'est ce qui donne la sensation de la profondeur et du relief aux images.

47 . Voir les figures de la chute dans *Le Roman inachevé* et la description de la création de *La Semaine sainte* « qui ne va pas sans une certaine perte de pédales ».

48 . LLF

Pour citer cet article

Référence électronique

Corinne Grenouillet, « Un livre au tournant des rêves : tours et détours de l'écriture aragonienne dans *J'Abats mon jeu* (1959) », *Semen* [En ligne], 11 | 1999, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 04 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/semen/2869>

Auteur

Corinne Grenouillet

Articles du même auteur

Le Jardin des Plantes et La Route des Flandres [Texte intégral]

Remarques sur la reformulation chez Claude Simon

Paru dans *Semen*, 12 | 2000

Droits d'auteur

© Presses universitaires de Franche-Comté

OpenEdition

- OpenEdition Books
 - OpenEdition BooksBooks in the humanities and social sciences
 - Books
 - Publishers
 - Further information
- OpenEdition Journals
 - OpenEdition JournalsJournals in the humanities and social sciences
 - Journals
 - Further information
- Calenda
 - CalendaAcademic announcements
 - Announcements
 - Further information
- Hypotheses
 - HypothesesResearch blogs
 - Blogs catalogue

- Newsletters
 - NewsletterSubscribe to the newsletter
- OpenEdition Freemium

the journal

in OpenEdition

Search

- Informations

- Title:

Semen

Revue de sémio-linguistique des textes et discours

- Briefly:

Revue de sémio-linguistique des discours et des textes

- Publisher:

Presses universitaires de Franche-Comté

- Medium:

Papier et électronique

- E-ISSN:

1957-780X

- ISSN print:

0761-2990

- Access:

Open access Freemium

- Read detailed presentation

- DOI / References

- Cite reference

-

- By the same author

- By the same author in this journal

- Corinne Grenouillet

- *Le Jardin des Plantes et La Route des Flandres* [Full text] Published in *Semen*, 12 | 2000

- Twitter
- Facebook
- Google +