

Au seuil de l'indicible est sous-titré « journal de lecture » et c'est très juste : les études ici réunies sont reproduites dans l'ordre chronologique de leur parution, ce qui permet un idéal ancrage historique. Mais ces articles ne font pas simplement date ; ils témoignent d'un véritable élan lyrique. À la question *comment est-on poète ?* Bousquet répond : « Je crois que le poète est avant tout prédestiné à percevoir ce qui demeure à travers ce qui passe. » Aussi simple que cela.

Mathieu JUNG

Suzanne RAVIS-FRANÇON : Temps, mémoire et histoire dans l'œuvre d'Aragon (L'Harmattan, 27 €).

Que lit-on aujourd'hui d'Aragon, que connaît le grand public ? Peut-être surtout les poèmes, peut-être grâce à leur mise en musique, comme récemment *L'Affiche rouge* chantée par Feu ! Chatterton lors de l'entrée au Panthéon de Missak Manouchian et de son groupe. L'ouvrage de Suzanne Ravis-Françon est une invitation à lire ou à relire l'œuvre dans sa complexité, dans sa variété qui bouscule les distinctions génériques — *Le Roman inachevé* est-il un roman ? *Le Fou d'Elsa* est-il un poème ? — et dans son évolution, scandée par les événements historiques et leur retentissement sur la vie de l'auteur. Et son fil conducteur est celui d'un apparent paradoxe : comment Aragon, après son refus du temps comme contrainte, dans sa période surréaliste, en est venu à élaborer une œuvre qui, d'emblée et jusqu'à la fin, met en fiction (en texte) la question du temps et de l'histoire. En effet, dès avant le premier *Manifeste du surréalisme*, Aragon avait rejeté les contraintes temporelles, « faux dieux » dont le langage a rendu l'homme esclave, et la fiction dans ses formes diverses devait servir à saper ces conventions. Mais, on le verra, l'œuvre « joue un jeu très neuf à partir d'anciennes cartes ».

La lecture proposée par Suzanne Ravis-Françon n'est pas chronologique, fidèle en cela aux chronologies internes des œuvres, qui « s'adosse[nt] peu aux grands repères objectifs du temps collectif ». Elle n'est pas pour autant thématique, méthode dont la faiblesse est « d'opérer des reconstructions intemporelles ». Ni biographique, qui ne procure qu'une illusion d'explication. Non, elle nous conduit au cœur de l'exploration textuelle, où il s'agit d'« éclairer ces récits en passant “par le chemin des fables” (*Blanche ou l'oubli*) ». C'est ce chemin des fables que le lecteur est invité à emprunter, en suivant ses méandres, ses étrangetés, ses retours.

Car s'il y a une évolution dans l'œuvre, elle n'est nullement linéaire, mais les points de rebroussement, les retours, sont révélateurs d'une structure imaginaire fondamentale, même s'ils « n'occupent pas une place immuable dans l'économie interne des textes ». Comment rendre compte de la trajectoire qui va du *Paysan de Paris* ou d'*Anicet au Monde réel*, et de là au *Fou d'Elsa* en passant par *La Semaine sainte* ou *Théâtre/Roman* ? Et faut-il croire sur parole le poète quand, à partir de 1930, il affirme s'être écarté de « l'empire des songes », de ce qu'il appelle des « nuées », alors qu'en fait les songes ne se laissent pas bannir, à preuve l'évolution qui affecte la fin des *Voyageurs de l'impériale* et plus encore le dernier tiers de *Aurélien* ? L'infléchissement qui se fait avec *La Semaine sainte* réévalue la place de l'imaginaire dans la vie et dans l'écriture.

Or, comme le souligne à juste titre Suzanne Ravis-Françon, à partir de *La Semaine sainte*, qui représente en effet un tournant de l'écriture romanesque, la série des romans *Le Monde réel* s'est trouvée reléguée dans l'oubli, ou vouée à des analyses simplificatrices. Ces romans méritent pourtant mieux. *Les Cloches de Bâle* ou *Les Beaux Quartiers* ne serait-ce que par leur usage des collages (discours cités, sources, altérations, commentaires...) ne seraient-ils pas un (lointain) écho des pratiques surréalistes ? Suzanne Ravis-Françon « sauve » également *Les Voyageurs de l'impériale*, qui n'est pas, comme l'a affirmé Aragon lui-même, une

« entreprise de liquidation de l'individualisme ». À l'époque, Jean-Richard Bloch, co-directeur avec Aragon du quotidien communiste *Ce Soir*, parle ironiquement des « problèmes de la conscience en régime capitaliste », et le protagoniste des *Voyageurs* tomberait assurément sous le coup de cette critique. Mais Aragon choisit comme personnage central un « individu », alors qu'il avait pourfendu « l'individualisme, ce monstre ébouriffé que je rencontrais alors [...] comme l'adversaire têtue, l'inconscient barreur de routes ». Il faisait ici allusion au CVIA (Comité de vigilance et d'action antifasciste) né en 1934, et aux dissensions internes qui en ont plombé l'action. C'est dire qu'au-delà des aventures pathétiques de Pierre Mercadier, les enjeux politiques et historiques se font jour, mais en filigrane.

Autre roman qui fait encore partie de la série du *Monde réel*, *Aurélien*, auquel Suzanne Ravis-Françon consacre plusieurs analyses qui lui rendent justice. Y a-t-il un lecteur, ou une lectrice, qui ne se soit désolé de voir Aurélien, cet amoureux transi et malchanceux, si mal tourner dans l'épisode final ? Il aimait Bérénice, mais comme une morte : « elle n'offre pas les surprises d'un être autonome, qui pense et se rebelle », et celle qu'il retrouve à la fin, c'est Bérénice vieillie, mais vivante, engagée, le contraire de la France fossilisée de Vichy à laquelle l'ancien combattant Aurélien a fini par adhérer. Car l'évolution du personnage est caractéristique de l'inflexion que le romancier impose au texte. Une lecture historique s'impose peu à peu, « sans l'annuler tout à fait, elle refoule la lecture poétique initiale, celle que l'on pourrait dire mythique ». Mais « la contestation consciente qui en est faite [de cet univers imaginaire, du mythique] ne l'atteint pas essentiellement, comme si la réponse [...] devait être sans cesse remise en jeu dans les textes à venir. » *Blanche ou l'oubli* joue avec le même référent : dans la scène canonique de « dernière entrevue » où sourd le souvenir de la dernière scène de *L'Éducation sentimentale*, « Aragon fait vaciller la confiance dans la fiction en affichant, à l'origine de l'aventure racontée, un texte », celui de Flaubert. La récurrence des motifs ne signifie donc pas une permanence hors de l'Histoire, mais la possibilité de transformation d'un même motif selon le contexte historique.

La Semaine sainte représente un tournant, mais qui est loin d'être simple. Tout en restant convaincu que la prétendue « liberté » de l'individu est enserrée dans le déterminisme social, Aragon reconnaît « le rôle dynamique, et non pas seulement trompeur, de l'imaginaire ». Le sujet apparent est historique (la fuite du roi en 1815), mais Aragon déclare d'emblée : « Ceci n'est pas un roman historique. » Serait-il moins historique que les romans du *Monde réel* ? 1815 est le miroir de la débâcle de 1940, mais plus encore l'écho de la « révélation des crimes de Staline » — la rédaction a été entreprise en 1957, après le XX^e Congrès. Livre « déchiré », « dialogue de ténèbres », remise en question d'autant plus profonde qu'elle plonge dans une histoire encore plus ancienne, témoin le personnage, apparemment secondaire, d'Eloy Caron le tourbillon, « écho d'un très long débat sur la jouissance des près communaux » : la question des communs, relancée aujourd'hui avec l'anthropocène, les menaces sur le vivant et la question de la propriété privée... Livre « orienté vers l'avenir », Aragon fait dire à ses personnages : « mourir sans avoir vu la chose sur ses rails », et « on ne meurt pas, puisqu'il y a les autres ».

À partir de *La Mise à mort*, les textes sont « libérés du “principe de crédibilité” », et élaborent une tentative d'union des contraires, retrouvant ainsi une affirmation du *Premier Manifeste* : « tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire [...] cessent d'être perçus contradictoirement ». Dans les romans coexistent un temps romanesque et un temps tragique : le temps romanesque avance, il est « finalisé », le temps tragique est régressif, tout est toujours déjà joué. « Le temps ne ferait que “révéler”, au sens photographique, le déjà-là. » *Le Fou d'Elsa* vit un « double temps » « avec l'angoisse des événements du XX^e siècle, parallèles à ceux de 1492, comme le pogrom de la nuit de

Safar ». S'être ainsi libéré de ces contraintes permet sans doute à l'auteur d'affirmer plus frontalement une écriture autobiographique, mais n'était-elle pas présente dès la période surréaliste ? Comme l'affirme *Anicet* : « Si nous écrivons, nous nous écrivons ».

Le Roman inachevé est-il « autobiographie en vers » selon les critères de Philippe Lejeune, ou « grand œuvre d'évitement de l'autobiographie » comme l'analysent Jacques et Éliane Lecarme ? Aragon lui-même l'a présenté comme autobiographie : c'est « à peu près tout ce que j'ai écrit de directement autobiographique ». « Le puzzle allusif reconstitué dessine la carte d'une vie, avec cependant des zones blanches » : ces zones blanches, ce sont le journalisme, la carrière littéraire, les activités politiques, ce qui n'est pas rien. Mais le texte tend à « éclairer et opacifier l'itinéraire et les sentiments actuels », ne serait-ce que par sa composition, qui redistribue les différents éléments indépendamment de leur date de rédaction. Éclairer, et / ou opacifier ?

Enfin *Le Fou d'Elsa*, déjà évoqué pour sa mise en question des limites temporelles, est à nouveau envisagé comme carrefour générique (roman, poème, théâtre, chronique) et « carrefour des cultures d'Orient et d'Occident ». Il est sans équivalent dans la littérature européenne, même si Aragon lui-même a estimé, se référant à Goethe, que « les jours nouveaux nécessit[ai]ent un tout autre *West-Östlicher Divan* ». Sa nouveauté réside dans le point de vue : à l'opposé de très nombreux « voyageurs d'Orient », Aragon écrit de l'intérieur de la civilisation arabo-persane. Il chante la fin du royaume de Grenade, en 1492, après huit siècles de présence arabo-berbère en Espagne, et la légende de Medjnoun et Leila (attestée en arabe, en persan, en turc, sous forme de poèmes, récits, films, bandes dessinées...). L'histoire d'amour entre le poète du XV^e siècle et « une femme d'outre-temps à venir » présente « la réalisation du couple comme cellule accessible, sinon déjà réalisée, de la société future vraiment humaine ». Mais leur rencontre est le miroir d'une rencontre des cultures. Dès 1955, dans *Littératures soviétiques*, Aragon avait mis en valeur des littératures de minorités d'Asie centrale et du Caucase, Azerbaïdjan, Arménie, Daghestan... En 1956, date du projet du *Fou d'Elsa*, date aussi de l'envoi du contingent en Algérie, Aragon met en cause sa méconnaissance de la culture du Maghreb, de l'Orient en général, et entreprend de vastes lectures, en traductions de l'arabe et du persan vers le français mais aussi l'anglais et le russe. Il est intéressant de noter que *Le Fou d'Elsa* a connu un retentissement considérable dans les pays arabes et en Iran, traductions, adaptation théâtrale, recherches universitaires... Suzanne Ravis-Françon, avec beaucoup de précision et de finesse, rend compte de l'extrême complexité de l'œuvre dans ses multiples niveaux, tout en faisant apparaître, discrètement, les liens avec le temps historique, et, citant Jamel Eddine Bencheikh, y montre « la projection dans un Orient poétique des questions et des espoirs qui hantent l'auteur ».

Le livre se clôt sur un rapprochement qui pourra surprendre : entre *La Semaine sainte* et *Le Monument* d'Elsa Triolet, dont les rédactions sont contemporaines, et dont les héros sont des artistes : Géricault pour *La Semaine sainte* et, pour *Le Monument*, le sculpteur Lewka, inspiré par l'histoire véridique d'un artiste de Prague, suicidé après avoir, sur commande, exécuté un monument à Staline qui s'avère « hideux ». Composés après 1956, après les événements de Hongrie, ils en témoignent, mais différemment. Suzanne Ravis-Françon montre que le roman d'Elsa Triolet reste tributaire, sinon du réalisme socialiste, du moins de « l'ombre portée de son usage dogmatique à l'Est ». Celui d'Aragon, tout en restant fidèle au même terme, s'emploie à « tracer la voie d'un art où l'artiste, en pleine possession de sa liberté, est disponible pour l'invention ». S'agirait-il d'une évasion hors du réel ? « Comme le disait à peu près Aragon en 1958 à ceux qui parlaient de fuite dans l'art, peindre, c'est le contraire de fuir, pour un peintre. »

Anne ROCHE

Sophie COSTE : *Gestes de femmes* (Éditions Philippe Rey, 20 €).

Commençons peut-être par les infinitifs : on pourrait voir dans la table des matières, « Broder », « Tricoter », « Laver »... l'ébauche d'un dictionnaire, mais alors qu'est devenu l'ordre alphabétique ? C'est donc un dictionnaire tout à part soi que se donne Sophie Coste quand elle convoque tel ou tel verbe selon l'ordre qu'elle a choisi et qui compose une esquisse de récit : on commence par les « travaux d'aiguille », puis, autour de celle qui s'y livre, on aborde les activités d'intérieur, avant de sortir de la maison. Il y a ici un personnage qui souvent parle en première personne et fait ce qu'il dit — qui tricote, qui range, qui cueille au dehors, selon une suite que les transitions soulignent. Mais c'est un personnage sur les marges, maître des intervalles et des passages. À l'intérieur des chapitres apparaissent d'autres figures ; c'est que l'infinitif est certes de l'ordre de l'action plus que de l'état et d'une action sans cesse en train de se faire, mais c'est une action dont le sujet est encore indéterminé comme les compléments : broder, oui, mais qui brode et quoi ?

Place d'abord est faite à la mère, même si c'est par des réticences que le lien se manifeste : « elle s'irritait quand je lui demandais de me transmettre un peu de ce savoir féminin ». C'est toute une lignée pourtant que convoque Sophie Coste : « je regrette de ne pas avoir gardé les vêtements brodés de ma grand-mère ». Mais ces figures familiales sont des instances de médiation qui font venir à elles toute une lignée de femmes qui filent, tissent, brodent, lavent et celles-ci reçoivent des noms : fileuse, tisseuse, lavandière... Et avec les noms les activités se précisent, on leur donne des compléments : on brode son trousseau, on lave le linge, on range sa maison. Il y a tout un ensemble qui accompagne le verbe à l'infinitif et lui donne un entour et une valeur concrète, localisée et parfois datée.

Ce n'est pas tout : à côté de ces combinaisons cohérentes il faut noter le poids et la force des associations ; qu'elles soient libres ou provoquées elles ont pour effet de compliquer ce qui paraissait assez simple, font passer par exemple de tisser à ourdir (un complot ? une « machination » ?) ou de coudre à « en découdre ». Mais c'est tout le bonheur et le danger des associations, elles entraînent et peuvent entraîner loin, l'auteur le dit bien : « je risque de m'y perdre ». Et si elle ne s'y perd pas *in fine* c'est qu'elle ne se donne pas pour tâche de seulement recevoir les associations, elle les provoque, les guide dans ce qui relève bien d'une quête : il s'agit « d'approcher le secret » et l'association libre reçoit l'imprimatur seulement quand elle est assumée : « oui, il y a cela » (et on retrouve ici et là dans le livre ce « oui » qui permet d'avancer). Donc un secret, et quelque part un « cela », mais secret de quoi et où cela ? On l'a compris ce qui est en jeu dans le livre ce n'est pas vraiment l'histoire ou l'encyclopédie. Tout est fondé sur « les mots » et ils ne sont pas des outils neutres dont on pourrait faire usage sans « danger », ils sont des énigmes, des « nœuds » qu'il faut savoir dénouer avec patience... et la compagnie de quelques fidèles « copains de génie » (on connaît la formule d'Henri Michaux) comme les poètes parfois : Ponge, comme il se doit, est souvent invité.

Mais il faut prendre garde, si les mots ne sont pas simplement ce dont il faut tenir compte, s'ils sont souvent l'objet de la quête, ce n'est pas pour faire disparaître choses et personnes, et l'hommage aux « sœurs », ces compagnes que le livre fait vivre ou revivre, ne s'efface pas devant eux. Si cette coexistence, non, plutôt cette complicité entre mots et activité, est possible, c'est grâce à un suite de rapprochements, qui voient le fil comme une ligne, le textile comme un texte, ou *cueillir* comme *lire*. Le livre semble parfois tenir sa force de ce « comme » (la préposition fêliche de Michel Deguy, je crois bien) qui bien souvent ne se contente pas de mettre des parallèles entre les domaines de sens, et préfère installer des continuités : « la