



HAL
open science

Quarante ans après : une “ boîte devant le miroir ”

Josette Pintueles

► **To cite this version:**

Josette Pintueles. Quarante ans après : une “ boîte devant le miroir ”. Revue des Sciences Humaines, 2021, Cavallaro Adrien dir., “Aragon polémiste” (343), pp.133-150. 10.4000/rsh.508 . hal-04597143

HAL Id: hal-04597143

<https://u-paris.hal.science/hal-04597143v1>

Submitted on 4 Jun 2024

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.

Quarante ans après : une « boîte devant le miroir »

Josette Pintueles |

[U]ne chose est de se donner les gants de cette boîte devant le miroir, une tout autre de regarder simplement et bien droit dans les yeux sa propre vie¹.

Les années 70 sont pour Aragon celles de la fin de rassemblement de ses Œuvres complètes, sans ses écrits critiques toutefois : pas de réédition du *Traité du style*, ni des recueils polémiques des années 50 devenus en partie « illisibles ». C'est non seulement dans les paratextes, préfaces et commentaires, mais dans la construction même des œuvres complètes, comme un nouveau *medium* où faire jouer commentaires au présent et écrits antérieurs, que l'écriture critique, et souvent autocritique, est présente. Au sein de *L'Œuvre poétique*, vaste et ultime entreprise de rassemblement de ses œuvres poétiques complètes par l'auteur, de commentaires annoncés comme devant éclairer les circonstances des œuvres et suscitant chez beaucoup de lecteurs l'espoir de lire enfin des mémoires, voire des confessions ou des aveux politiques, Aragon semble progressivement s'adonner à cet exercice de « boîte devant le miroir », en dépit de la distinction qu'il effectue en 1975 dans le tome v.

En général, les années 30, de la rupture d'avec le surréalisme à la définition d'un réalisme, socialiste ou non, sont celles qui ont été les plus étudiées, ne serait-ce que parce qu'Aragon lui-même n'a cessé de les relire et de les réinterpréter sous toutes les formes possibles, au sein des romans eux-mêmes, dans ses articles, ses préfaces des *Œuvres romanesques croisées* et ses commentaires de *L'Œuvre poétique*.

Le tome vii, consacré aux années 1936 et 1937, paru en 1977, tranche avec les précédents par la quasi-absence de poésie. Du moins de poèmes signés par Aragon, car le volume démarre par le compte rendu d'une soirée qui a fait connaître en France des poètes soviétiques venus lire leurs poèmes, et c'est par un tour de force qu'Aragon insère dans ce tome, dans le récit des événements de 1936 « quarante ans après », un poème dont il explique longuement lui-même qu'il date probablement de 1932 ou de 1934. Les commentaires y nouent littérature et politique de manière problématique sur quatre plans au moins. Comme récit tardif des événements de 1936, d'abord : la confrontation avec la réalité de la Terreur stalinienne autour de la mort de Gorki, de plusieurs arrestations, dont celle de Primakov, mari de Lili Brik et donc beau-frère d'Elsa Triolet et du voyage d'André Gide en URSS — ce traitement du « vertige soviétique » est lui-même d'autant plus enchevêtré que, comme l'auteur lui-même le souligne, il doit composer avec des passages de ses

¹*L'Œuvre poétique. 1930-1933*, Paris, Livre Club Diderot, 1975, t. v, p. 16 (*L'Œuvre poétique*, est paru en quinze volumes au Livre Club Diderot, entre 1974 et 1981).

œuvres, dont les romans, qui l'ont déjà abordé — ; comme récit des responsabilités politiques d'Aragon dans les revues et les organisations d'écrivains et artistes, rythmées par les divers congrès et comités (Association des artistes et écrivains révolutionnaires et Défense de la culture) de l'URSS à la Guerre d'Espagne ; enfin comme rétrospection quarante ans après, mais dans un contexte où Aragon, qui évoque les conséquences du Front populaire, s'adresse à un lectorat communiste et multiplie des clins d'œil vers l'actualité de rédaction de *L'Œuvre poétique* et le Programme commun de la gauche. Enfin, pour compléter la part de l'auteur même, tout ce qui, dans les rapports entre politique et littérature, concerne la configuration de ses œuvres pour une réception future. Sur ces plans, Aragon se montre à la fois offensif et sur la défensive sans que le lecteur puisse toujours en saisir les raisons : l'auteur se défend de reprendre de vieilles polémiques, dont certaines sont tombées dans l'oubli, dit-il, mais le montage des documents et du récit les accompagnant, entre allusions et grande précision, entre ellipse et excès, l'insistance sur sa volonté de respecter exactement la chronologie et le pédantisme de certains commentaires, démentent toute volonté d'apaisement et instaurent une impression polémique diffuse, suscitant l'herméneutique, la circulation dans les œuvres et les déclarations précédentes, mais aussi parfois la déception de ne pas y trouver de révélation définitive, ce qui lui a été plusieurs fois reproché.

Quarante ans après

En relisant ses écrits de circonstance à quarante ans de distance (« Quarante ans après – Prélude à l'an 36 de ce siècle » ; « Tout ceci est, en effet, de mémoire, écrit quarante ans plus tard² ») surtout ses articles de *Commune*, mais aussi d'*Europe*, *Soutes* ou *Inquisitions*, Aragon semble réévaluer et tenir à distance les polémiques des années 30 — « Je n'éprouve ici aucunement le besoin, l'envie, le désir [...] de polémiquer ici avec *Misère de la poésie*³... » — sur le plan littéraire : « Que nous importent aujourd'hui les livres introuvables avec lesquels je croyais bon, à l'époque, de polémiquer ? *L'actualité poétique* d'alors a perdu tout son sens⁴... » — comme sur le plan historique : « Mais s'il faut ici en noter l'existence, l'histoire n'en concerne pas vraiment ces livres-ci, et relève bien plus naturellement d'un ouvrage politique consacré au *Front populaire* et à ses origines⁵... »

Simple prétérition ou démarche logique dès lors qu'il s'agit de rassembler des œuvres poétiques, et alors qu'au tome VII, pour 1936, il n'a publié aucun poème ? Il paraît défendre sans cesse ses choix :

²*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, Paris, Livre Club Diderot, 1977, t. VII, respectivement p. 9 et p. 123.

³*L'Œuvre poétique. 1930-1933*, éd. citée, t. V, p. 311.

⁴*L'Œuvre poétique. 1934-1935*, éd. citée, t. VI, p. 374.

⁵*Ibid.*, p. 35.

« Je ne raconterai pas ici », « je ne vais pas raconter ça⁶ »..., mais les multiples activités dont il rend compte croisent sans cesse querelles « poétiques », au sens large de « création », comme Aragon le précise, et « politiques ».

Après avoir fait son *mea culpa* au sujet de « Front rouge » (« Ce poème que je déteste »), de son gauchisme inapproprié à la nouvelle ligne thorézienne du parti, il caricature certains débats esthétiques d'alors, réduits à des chicanes lilliputiennes : les « petit-boutiens⁷ » ou tenants des formes brèves contre le roman, alors même que la menace fasciste se précise. La satire en ressort d'autant mieux que l'exemple de Brecht suggère une méthode de contrebande promise à un bel avenir. Le choix de *Commune*, revue de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, dont les numéros rythment le récit chronologique, ainsi que l'atteste le manuscrit du volume⁸, fait nécessairement ressortir les débats politiques et esthétiques. En 1936, Aragon intervient dans tous les domaines culturels du Front Populaire : musique, théâtre d'agit-prop et projet de représentation de *14 juillet* de Romain Rolland, cinéma avec la commande de *La vie est à nous* à Jean Renoir ; à quoi il faut ajouter les périodiques et ses interventions de passeur culturel entre Union soviétique et France, voire dans la littérature mondiale, ce dont il est fier⁹. Ses biographes insistent sur la multiplicité étourdissante des tâches d'Aragon, qui se démène partout, journaux, réunions et discours, romans du *Monde réel*... La poésie disparaît alors et Aragon se peint dans *L'Œuvre poétique* en Quichotte se battant « contre des moulins ». Cependant, Pierre Juquin montre que, dès 1935, il passe sous silence des attaques acerbes et retient les critiques élogieuses qui le posent en défenseur de la nouvelle ligne d'unité préparant l'avènement du Front populaire¹⁰. Le biographe insiste sur sa finesse politique, malgré les dénégations d'Aragon. Sur ses articles littéraires, Yves Lavoine a démontré leur teneur très politique en analysant les mécanismes d'emprunt de masques, notamment à propos d'Eugène Dabit et des écrivains prolétariens : Aragon feint de critiquer les critiques, pour donner des conseils aux auteurs¹¹. Yves Lavoine souligne aussi des stratégies différentes selon les journaux : une ligne plus critique dans *L'Humanité* que dans *Commune*. Il forge là les stratégies durables de sa critique journalistique, que

⁶*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 184 et 186.

⁷*L'Œuvre poétique. 1930-1933*, éd. citée, t. V, p. 359-362.

⁸Josette Pintueles, *Aragon et son « Œuvre poétique ». L'« Œuvre » au défi*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2014, p. 64.

⁹*L'Œuvre poétique. 1930-1933*, éd. citée, t. V, p. 374 : « jusqu'à ces temps-ci avec les Nazim Hikmet, les Pablo Neruda, les Yannis Ritsos... pour m'en tenir là. »

¹⁰Pierre Juquin, *Aragon, un destin français. 1897-1939*, Paris, La Martinière, 2012, t. I, p. 658.

¹¹Yves Lavoine, *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage (1933-1953)*, thèse de doctorat sous la direction de Michel Mansuy, Université de Strasbourg, 1984, p. 182 et suivantes.

l'on retrouvera en grande partie dans *Les Lettres françaises* et jusque dans la construction de son *Œuvre poétique*.

Aragon, en relisant ces articles, veut éclairer les circonstances de son œuvre. Malgré la prétention, la trame des pages consacrées à 1936 suit les jalons du Front Populaire. Pour s'en tenir au début : publication du programme et discours de Thorez¹² ; célébration des 70 ans de Romain Rolland¹³, d'où la place symbolique du récit de sa visite au grand écrivain pour un entretien qui paraîtra dans *Les Cahiers du Communisme* et accompagnera la parution d'extraits de son journal¹⁴.

Or, le récit de la visite à Romain Rolland est étrange : c'est un moment étiré, une scène de roman, de visite au « grand écrivain » par un journaliste quasi-débutant¹⁵, avec ses prétentions, ses détails et dates embrouillées, des passages mimant le langage parlé (points de suspension, familiarité, interpellation du lecteur parfois agressive : « Ça n'est pas inventé, il y en a des photos, je vous dis... », la photographie qui l'illustre commentée, le leitmotiv d'une question posée par Aragon sur « l'idéal de paix »...). Il s'en dégage pour le lecteur l'impression de manquer de « clefs » et que ce récit lacunaire prépare celui du voyage d'Aragon et d'Elsa Triolet pour voir Gorki, l'autre grand écrivain, qu'il l'anticipe en mentionnant, sur le thème du voyage en URSS, celui des Rolland en 1935 : « J'en connaissais des anecdotes par la conversation de Koltsov » et « Romain Rolland savait que Gide était pour l'été invité en URSS avec une compagnie d'amis, écrivains et autres, que j'allais vraisemblablement rencontrer. Que nous allions... je veux dire¹⁶ ».

Que suggère Aragon ? L'article de dix pages paru le 15 mars 1936, dans *Les Cahiers*¹⁷, sous le titre « Une entrevue avec Romain Rolland, l'ingénieur des âmes », est lui-même fait d'un montage complexe de questions préparées par Aragon et de longs développements de Romain Rolland ne respectant pas leur ordre. Dominique Massonnaud précise qu'on a reproché à Aragon son sous-titre. Le lecteur peut se demander si le ton d'Aragon vient de reproches politiques sur le pacifisme ou sur le sous-titre stalinien, ou encore s'il vise le contexte de 1976 et la politique d'union de la gauche...

¹² *L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 47 et p. 51.

¹³ Voir le dossier rassemblé et commenté par Dominique Massonnaud, *Correspondance Aragon-Romain Rolland, Les Annales de la société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 17, 2015, p. 199-322. L'article même se trouve p. 265-275.

¹⁴ Cet anniversaire marque, selon Michel Winock, le début du Front Populaire : voir la notice « Romain Rolland » dans *Dictionnaire Aragon*, dir. Nathalie Piégay et Josette Pintueles, avec la collaboration de Fernand Salzman, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 852.

¹⁵ Il se présente ainsi, sans doute à tort.

¹⁶ *L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 57.

¹⁷ *Correspondance Aragon-Romain Rolland, op. cit.*, p. 265-275.

D'autant que Rolland avait plaidé pour la responsabilité de l'écrivain dans l'affaire de *Misère de la poésie*, contre les surréalistes et contre « Front rouge ».

Retouches au portrait de Gide et quelques autres

Plus documentée, l'affaire du *Retour de l'URSS*, publié en novembre 1936, donne lieu dans *L'Œuvre poétique* à une atténuation ambiguë de ce qui avait été considéré alors comme une trahison majeure de Gide et qui avait aggravé les polarisations chez les écrivains ; Aragon insèrera au tome VII notamment l'article d'accusations qu'il regrette, « Vérités élémentaires », paru après les *Retouches à mon « Retour de l'URSS »* de Gide.

Il procède d'abord à quelques retouches au portrait de Gide dont il faut expliquer les raisons, qui ne sont peut-être pas seulement liées au temps qui adoucit les polémiques car le portrait demeure négatif. Aragon, certes, donne à penser au lecteur que les polémiques sur Gide ont perdu de leur vigueur. Il se corrige, par exemple, en scénarisant les défaillances de sa mémoire, le « caractère abrégatif du souvenir », avec un avertissement encadré où il dit avoir retrouvé son article d'août 1936 dans *Europe*¹⁸ : il avoue avoir déformé, dans le récit de la mort de Gorki, la réaction de Gide arrivé trop tard, puisque son groupe était reparti voir un jardin d'enfants et non « un camp de pionniers ». Il dit aussi avoir oublié la présence Koltsov à l'autopsie.

Et de fait, si on reprend les précédentes versions des actions de Gide en URSS en 1936, outre les pages de *La Mise à mort*, soit notamment « Les jeunes gens¹⁹ » et « Les Clefs²⁰ », on constate un adoucissement du langage : en 1976, il n'est plus question des « conneries » de Gide. L'essai « Les jeunes gens », inclus dans *Littératures soviétiques* en 1955, accable Gide. Aragon y accuse surtout le contraste, non seulement avec la figure de Gorki, mais aussi avec celle d'Ostrovski, l'auteur héroïque de *Et l'acier fut trempé*, paralysé et borgne, que Gide tient à visiter à l'été 1936, le tenant pour « un saint » et chez qui il pleure. Aragon écrit qu'Ostrovski s'est senti trahi après la lecture du *Retour de l'URSS*, s'appuyant aussi sur la préface de Rolland à la réédition du roman d'Ostrovski. La critique par écrivains interposés s'explique peut-être en pleine Guerre froide, mais en 1976, Aragon ne mentionne plus Ostrovski, qui a perdu de son « actualité ». Quant à Gorki et Rolland, leur aura a faibli.

En 1964 et dans *Les Lettres françaises*, la liberté de ton qu'Aragon a gagnée lui permet, non seulement de critiquer la mode littéraire des autobiographies, mais aussi de dénoncer, par contrebande, une sorte de censure du *Journal d'une jeune fille ordinaire* de Nina Kosterina, témoignant que c'est tout le

¹⁸*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 123.

¹⁹Aragon, *Littératures soviétiques*, Paris, Denoël, 1955.

²⁰*Les Lettres françaises*, n° 1015, 6 février 1964.

peuple russe qui se trouve trahi par Staline. Dans « Les Clefs », après l'intertitre « Pour brouiller les cartes », Aragon joue des mots, sur le ton d'une conversation complice avec son lecteur avant de mentionner gravement les purges, Toukhatchevski et Primakov. Pour situer l'action :

Cela commence en juin 1936. C'est-à-dire au temps où Gorki est mort, où sur la demande d'André Gide, je corrigeai le petit discours que le père de Lafcadio s'apprêtait à prononcer du Mausolée de la Place Rouge, pour qu'il ne dise pas trop de conneries et ne fit pas trop voir qu'il ne connaissait pas plus Marx que l'anglais (ce qui n'est, après tout, pas nécessaire pour traduire Shakespeare²¹).

Dans *L'Œuvre poétique*, Gide semble crédité d'un enthousiasme sincère pour l'URSS, discours à l'appui, et les critiques mêmes du *Retour de l'URSS* sont modérées, pour mieux souligner le caractère collectif de l'erreur sur Staline : en effet, si Aragon inclut ses propres textes de 1936 sur Gorki, annoncés sous une double « amertume » — le jeu avec le surnom de l'écrivain, l'« Amer », est récurrent et suggère une identification —, il prend le lecteur à témoin de la généralisation du culte de la personnalité : « ... même si je me dis qu'il n'a pas été que *mon* erreur, puisque des millions d'hommes et de femmes ont partagé cette erreur-là²² ... ». Il nuance ensuite : « En un temps, voyez-vous, où tout laissait encore croire que l'auteur des *Faux-Monnayeurs* partageait comme du bon pain avec nous nos erreurs, et celles des peuples soviétiques²³. »

Gide y est pourtant encore dépeint comme irresponsable et égocentrique : Aragon suggère que le fait que Staline « n'ait pas poussé l'amabilité jusqu'à le saluer ou lui serrer la main » serait un facteur du revirement de Gide sur l'URSS²⁴ et pointe que, non seulement il a insulté son hôte Dimitrov en le quittant avant le dîner²⁵ — Elsa Triolet présente comme traductrice —, mais qu'il se plaindra dans son essai de n'avoir rencontré aucun personnage important du régime. Aragon évoque aussi le mépris de Gide pour l'accompagnatrice du groupe, Bola, que lui-même connaissait comme traductrice de Malraux en 1934, et sans doute ensuite d'autres hôtes français ; les propos ironiques que Gide aurait tenus²⁶ deviennent tragiques, quand il évoque la déportation de Bola par Staline et qu'il associe son nom à celui d'autres victimes, Boukharine et Primakov²⁷. Aragon fait donc de Gide un autre aveugle et laisse à penser au lecteur que bien d'autres précisions sont laissées dans l'ombre, notamment sur le

²¹*Ibid.*

²²*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 124.

²³*Ibid.*, p. 127-128.

²⁴*Ibid.*, p. 126.

²⁵*Ibid.*, p. 181-184.

²⁶*Ibid.*, p. 178-179.

²⁷*Ibid.*, p. 196.

sort des intermédiaires en URSS. Par exemple, qu'en est-il du voyage des Rolland, dont Aragon avait eu un compte rendu par Koltsov ? Sophie Cœuré et Rachel Mazuy ont montré que tous leurs interlocuteurs ont été tués ou déportés par Staline²⁸.

D'autres procédés contribuent à l'éreintement de Gide, centrés sur ses discours et ses écrits, censés révéler son ignorance des usages : son éloge funèbre de Gorki corrigé par Aragon, comme le long télégramme flagorneur au gouvernement de Géorgie²⁹ cité et commenté ironiquement jusqu'à la chute : Gide ne l'a pas inclus dans son essai ; façon, pour Aragon de paraître plus sincère, lui qui inclut dans ses « Proses pour Gorki » des pages tout aussi grandiloquentes ? Avec l'emploi répété du mot « smala³⁰ » pour désigner les amis de Gide, l'allusion au goût pour « les jeunes gens » — même si Aragon ne mentionne pas les plaisirs des uns et des autres pendant ce voyage³¹ — et l'épisode de la maladie et de la mort de Dabit, Aragon semble opérer, dans ce portrait-charge de Gide, un glissement de la faute politique vers les défauts personnels. Il dessine ainsi en creux un autoportrait d'intermédiaire fiable, averti, ayant le sens des responsabilités, auquel il associe Elsa Triolet. Il insiste sur leur familiarité avec le pays, sa langue et ses usages, pays où ils se sentent comme chez eux, en famille, pour mieux traiter les autres en « voyageurs », terme répété qui suggère ainsi un lien avec le titre du roman qu'il commence à écrire, sans cesse interrompu par Koltsov à cause de Gide, *Les Voyageurs de l'impériale*³².

Plus généralement, les pages consacrées à 1936 interrogent sur toute une galerie de portraits, ses choix et ses omissions. Du côté des amis de Gide, Aragon charge aussi Pierre Herbart « qui se mêlait de tout ce qu'on disait » et feint d'ignorer Louis Guilloux. Seul Dabit trouve grâce à ses yeux (« Le seul de ses compagnons que j'aimais bien était Eugène Dabit »). D'autres énigmes surgissent à propos de Rolland, de Koltsov, d'Ehrenbourg³³ — évoqué à propos du sort de Babel en 1937 — et du silence sur la polémique entre Gide et Guéhenno, démissionnaire en 1936 de la direction d'*Europe* au profit de Jean Cassou³⁴... Pierre Juquin souligne avec raison combien les événements de 1934 à 1936 et la manière de les rapporter doivent aux rivalités au sein de la « république des lettres », par exemple, le

²⁸Sophie Cœuré et Rachel Mazuy, *Cousu de fil rouge. Voyages des intellectuels français en Union soviétique*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

²⁹*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 187.

³⁰*Ibid.*, p. 178.

³¹Voir Sidonie Rivalin et Luc Vigier, « Aragon et Gide : regards croisés sur 1936 », *Recherches croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 11, 2007, p. 115-128.

³²*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 187-190.

³³Pierre Juquin, *Aragon, un destin français. 1897-1939, op. cit.*, t. I, p. 645-662 (chap. 46 : « Si tous les écrivains du monde »).

³⁴Paul Phocas, *Gide et Guéhenno polémiquent*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences » 1987, p. 43-61 (chap. 3 : « Querelles et ruptures »).

rôle primordial que les soviétiques ont fait jouer à Malraux au premier Congrès à la place d'Aragon, ce qui peut expliquer des remarques acerbes disséminées dans *L'Œuvre poétique* et ailleurs.

Dans les années 70, à l'heure d'un bilan testamentaire pour Aragon, demeure implicite la question de sa place en tant qu'intellectuel, responsable politique communiste et directeur de revue, et donc de son rapport au pouvoir³⁵. Car, s'il « avoue » à plusieurs reprises combien 1936 a été pour lui une « césure », il suggère seulement quelle place de passeur de culture il a ambitionnée, entre la France et l'URSS, mais aussi dans la république des lettres, en France comme à l'international. Et ce, non seulement dans les années 30, mais aussi par la suite, en anticipant parfois sur ses activités ultérieures, dans la Guerre d'Espagne ou dans ses articles littéraires, comme à propos de Nazim Hikmet. *L'Œuvre poétique* suggère cependant à quelles figures il s'est mesuré, avec quelles figures il espère qu'on le fera dialoguer à l'avenir : Maïakovski rappelé en début de tome, Gorki, bien sûr, mais aussi Rolland, un peu oublié dans les années 70 ; et quels ont été ses rivaux : avoués comme Gide ou Ehrenbourg, partiellement occultés comme Malraux.

Dans le miroir

À la grande question à laquelle Aragon est confronté, après avoir « avoué » son aveuglement volontaire, mais qu'il ne pose pas en ces termes, celle de son autonomie, de sa liberté de poète ou de romancier, voire de journaliste, il a toujours répondu par la « volonté de roman » et par l'inclusion croissante au fil des écrits de l'autoréférence méta et intertextuelle, tous genres confondus, comme variantes de la critique ; pour le style, ce que Daniel Bournoux³⁶ a appelé art de la « fugue » ou de l'« arabesque » et ce qu'Emmanuelle Cordenod-Roiron analyse comme « dérive³⁷ ». Les commentaires de *L'Œuvre poétique* n'y échappent pas.

Curieux procédé, en effet, au tome VII, d'où la poésie est quasiment absente, mais où Aragon inclut nombre d'articles et d'essais sur le roman, citant longuement *La Mise à mort*, explicitement *déromancé* — en insistant sur la transposition Elsa-Fougère de manière plus que redondante puisque lui-même précisait dans le roman que c'est « un jeu que tous les lecteurs savent jouer » et que sa postface affichait avec ironie la citation du magazine *Elle* : « J'avoue, oui, Fougère, c'est Elsa Triolet »

³⁵Voir en particulier Gisèle Sapiro, *Les Écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 181-199 (« L'engagement contraint des écrivains communistes »).

³⁶*Aragon, la parole ou l'énigme*, dir. Daniel Bournoux, Paris, Éditions de Bibliothèque publique d'information, coll. « Paroles en réseau », 2005.

³⁷Emmanuelle Cordenod-Roiron, « Aragon derrière l'emblème politique : où en est-on ? », dans *Écrivains communistes français*, Itinéraires, 2011/4 [mis en ligne le 1^{er} décembre 2011 : URL : <http://itineraires.revues.org/1380> ; DOI : 10.4000/itineraires.1380].

— et ajoutant, enfin, une analyse et un extrait du *Monument* d'Elsa Triolet, roman sur les pièges que le pouvoir autoritaire tend à l'artiste³⁸. Il exhibe donc sa liberté de créateur.

De fait, une partie du commentaire, « Juin commence », se lit comme un roman³⁹. Méandres et digressions retardent l'aveu promis, le malaise lors de l'enterrement de Gorki ou de la nuit du 20 juin, retard mimétique de celui des voyageurs auprès de Gorki⁴⁰. Le lecteur a entre les mains un de ces romans faits de parenthèses, récits insérés, commentaires internes et intertextualité, conforme aux mises en garde de la nouvelle « Le Mentir-vrai » : refus de l'autocritique — « une chose est de se donner les gants de cette boîte devant le miroir... » —, nécessaire autocensure de l'écrivain réaliste au XX^e siècle, pratique de montages complexes et enfin avertissement : « Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. [...] Je crois me souvenir, je m'invente⁴¹. »

Au-delà de la problématique des Mémoires⁴², Aragon aiguille toujours le lecteur vers le « roman », mais la construction sous-tendue par l'argumentation plus ou moins explicite, ou plutôt par plusieurs fils argumentatifs tressés, doit plutôt être mise en relation avec ses recueils critiques polémiques, où règne la diversité générique : montages de discours, articles et prose où l'autobiographique fait souvent irruption. La notion même de recueil⁴³, chez Aragon, privilégie la circonstance et non l'homogénéité générique, règle suivie par *L'Œuvre poétique*.

Les circonstances : un conflit entre récit ordonné et argumentation

Le conflit entre fil chronologique du récit et fils des démonstrations est incessant dans *L'Œuvre poétique*. Entorses et condensations chronologiques y sont fréquentes, à l'image de ce qu'Aragon pratique tôt dans ses articles, comme Yves Lavoine l'a montré. Or, *L'Œuvre poétique* est bâti sur la scénographie du respect strict de la chronologie, d'où des titres comme « 1937, dans le miroir généralement appelé chronologie ».

³⁸ *L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 152-155.

³⁹ Voir en particulier Mireille Hilsum, « "Armand, inutile Armand" ou la défaite du héros politique », dans *Lire Aragon*, actes du colloque du centenaire de la naissance d'Aragon de décembre 1997, dir. Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 175-187.

⁴⁰ Josette Pintueles, *Aragon et son « Œuvre poétique ». L'« Œuvre » au défi*, op. cit., p. 65.

⁴¹ « Le Mentir-vrai » [1964], *Œuvres romanesques complètes*, éd. Daniel Bougnoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, t. IV, p. 1323.

⁴² Josette Pintueles, « Aragon antimémorialiste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 69, mai 2017, p. 237-253.

⁴³ Josette Pintueles, « Recueil », dans *Dictionnaire Aragon*, op. cit., p. 830-831.

Aragon revient sans cesse au respect obsessionnel de la chronologie et aux circonstances de l'écriture, comme lors du récit de sa visite à Romain Rolland avec ses incises agressives⁴⁴ : il répète la situation d'énonciation, « ici », « ici, maintenant (1976) », « février 1976⁴⁵ », « Je relis ce livre fin février 1977 », « au moment où ce livre s'écrit [...] août 1976 à Toulon », apostrophant son allocutaire, interpellant souvent le lecteur ou Jean Ristat, mentionné pour la première fois. Comme dans ses articles critiques, il inscrit une situation de dialogue ; par exemple, à propos de *Soutes*⁴⁶, après des questions et hésitations adressées à lui-même :

Mais la poésie elle-même ? Croyez-vous tout à fait que je l'oublie ? [...] Et puis, s'il est d'une époque ou d'une autre, ce n'est pas le même, il peut bien signifier une chose ou en signifier une autre... Croyez-vous que Gutenberg était le même avant ou après l'invention de l'imprimerie⁴⁷ ?

Aragon souligne que le sens peut varier avec les circonstances, « quarante ans après », en suggérant un parallèle « du Front Populaire au Programme commun pour marquer les bornes du temps sur le long chemin⁴⁸ », qui sert d'avertissement politique lorsqu'il évoque les dissensions un mois après le début du Front Populaire, sa querelle avec Soustelle et l'allusion à l'évolution de celui-ci, tout comme il prévient des dangers du gauchisme. Les pages mentionnent avec véhémence des moments décisifs qui restent implicites et l'intention polémique est difficile à décrypter : « mais ne comprenez-vous pas que c'est cela qu'il faut jeter en pleine lumière, pour qu'on comprenne *l'histoire* avec ou sans majuscule⁴⁹ ? »

Difficulté aggravée par l'importance des anniversaires, des superpositions de dates, qui, comme chez Victor Hugo, font toujours sens et viennent feuilleter les circonstances et compliquer la construction des commentaires et des volumes : ainsi, les mois de 1936 marquent l'anniversaire politique de février 1934 ou celui du Congrès des Écrivains à Paris en 1935⁵⁰; en particulier la nuit du 20 juin où Crevel se suicide, ce qui éclaire une allusion sibylline. Avec ces incises et parenthèses, Aragon doit donc « recoudre l'étoffe », métaphore filée très présente, pour achever la « confection » du tome.

Aussi, dans le dispositif paratextuel qui accompagne les documents pour en orienter l'interprétation, les « seuils » occupent une place majeure, par exemple, les ajouts de « préludes » et « ouvertures »,

⁴⁴ *L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 52-55.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 150 et 152.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 48-52.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 105-106.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

en expansion dans ce volume, l'un des plus travaillés, selon le témoignage de Jean Ristat et le manuscrit. Ce sont des manières de mesurer le « temps traversé » et les changements de circonstances comme autant de paratextes explicatifs pour guider (et perdre) le lecteur. Le titre ouvrant le tome VII, « Quarante ans après – Prélude à l'an 36 de ce siècle » fait écho au « Prélude au temps des cerises » de *Persécuté persécuteur*, poème se terminant par l'éloge de la Guépéou et rejeté pour outrage, au « Prélude à un autodafé », qui au tome IV ouvre l'insertion d'un apocryphe sur la destruction du manuscrit de *La Défense de l'infini*, aux « Préludes au Congrès de Paris » en 1935⁵¹... Tout « prélude » relève d'une lecture *a posteriori*, historique.

Comme ce prélude à « l'an 36 » annonce la soirée sur la poésie soviétique à Paris, il rappelle le « Prélude à une introduction à la littérature soviétique », discours du 6 décembre 1950 à la Mutualité, pour une soirée d'amitié franco-russe, qui ouvre le recueil *Littératures soviétiques* de 1955, en pleine Guerre froide. Par-delà la différence des contextes, la comparaison de la construction du recueil, autour de son essai central, « Petit essai en marge du deuxième congrès des écrivains soviétiques », et du tome VII est intéressante : « double ouverture » pour le recueil — « Prélude à une introduction à la littérature soviétique » de 1950, puis l'article des *Lettres françaises*, « Voyage sentimental dans la littérature soviétique », essai placé sous le signe de sa rencontre avec Maïakovski 25 ans auparavant, jour pour jour, à La Coupole⁵² — et pour *L'Œuvre poétique*, après une double illustration, « Quarante ans après – Prélude à l'an 36 de ce siècle » est suivi de « L'année 1936 » qui commence par « Janvier », où paraît le numéro de *Commune* citant la promesse trompeuse de Staline sur Maïakovski, sa mémoire et ses œuvres, encadrée et commentée avant le dossier des textes consacrés à la poésie soviétique à Paris. Le procédé similaire ancre les débats dans les circonstances du présent, un « ici » dont on mesure l'éloignement par rapport à un moment mémorable et qu'on rend solennel par la mention d'une figure d'autorité, Maïakovski. Même si, dans les deux ouvrages, les développements sur la littérature soviétique sont marqués par des contextes politiques différents, la question de la fortune des œuvres et de leurs auteurs demeure centrale : la diffusion des œuvres et leur inscription dans l'histoire littéraire, qui sont au centre de l'essai et de la partie « Les jeunes gens », comme sans doute du projet de *L'Œuvre poétique*, ce qui explique en partie la manière dont Aragon interpelle le lecteur, le prend à témoin ou l'apostrophe avec véhémence.

⁵¹*L'Œuvre poétique. 1934-1935*, éd. citée, t. VI, p. 283.

⁵²*Les Lettres françaises*, 6 novembre 1953, dans *Littératures soviétiques*, *op. cit.*, p. 19-32.

Encore des clefs⁵³

Dans ces dédales à la fois chronologiques et thématiques, qui dispersent le propos en feuilletant sans cesse les circonstances, en hybridant les genres et en brouillant la notion d'« œuvre », qui n'est plus distincte du commentaire critique, Aragon navigue entre excès et ellipses : excès de relectures et de variantes dans les commentaires, excès et diversité des documents, mais aussi ellipses laissant un goût d'inachevé à ses explications, au-delà des difficultés réelles de la mise en œuvre du volume, qui « a pris du temps » comme il le souligne, de sa fatigue et de la douloureuse confrontation avec son passé, qui fera qu'au tome suivant, pour 1938, il passera la main à Jean Ristat.

Les chercheurs se sont attachés à démêler les biographèmes récurrents dans l'œuvre d'Aragon et leurs variantes, d'un genre à l'autre : roman, article, poème, paratextes, entre excès d'autoréférences accumulées au fil des relectures et commentaires de leur auteur, et ellipses qui offrent autant d'énigmes à résoudre et suscitent l'herméneutique. Les axes politique et littéraire noués, le communisme et le réalisme⁵⁴, ont souvent été étudiés, notamment dans les pages consacrées à juin 1936.

Les stratégies participant à une dialectique du dire et du taire autour de l'aveu d'un aveuglement volontaire face à la terreur stalinienne, malgré l'arrestation de Primakov, sont ainsi rendues visibles. À propos du rôle joué par Michel Koltsov, par exemple, Corinne Grenouillet⁵⁵ a comparé les confidences et les silences partiels d'Aragon sur Koltsov, soutien sincère de Staline à son tour victime après la Guerre d'Espagne. Mireille Hilsum a analysé ce que les images disent aussi du deuil de Koltsov dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou « Les Incipit »*⁵⁶. Aragon est resté elliptique sur le destin de celui qui fut un ami et comme un double : alors qu'il a été réhabilité en 1954, lors du Congrès des écrivains soviétiques⁵⁷, Aragon ne le mentionne pas en 1955 dans « En marge du deuxième Congrès » (*Littératures soviétiques*) et au tome VII, le rôle de Koltsov pendant la Guerre d'Espagne reste bien trouble⁵⁸. Sur le récit de la maladie et de la mort d'Eugène Dabit, Sidonie Rivalin et Luc Vigier ont

⁵³ « Les Clefs », *Les Lettres françaises*, n° 1015, 6 février 1964.

⁵⁴ Pour les pages sur Gorki, voir Dominique Massonnaud, « L'esthétique réaliste de la chanson grise dans la production romanesque d'Aragon (1936-1967) », dans *Contraintes et dérives d'écritures. Hommage à Jacqueline Bernard*, dir. Jean-François Louette, *Recherches & Travaux* (Grenoble), n° 59, 2001, p. 79-106.

⁵⁵ Corinne Grenouillet, « Lecture du stalinisme dans *La Mise à mort* d'Aragon : Michel Koltsov et la Grande Terreur des années 36-38 en URSS », *Recherches croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 9, 2004, p. 63-89.

⁵⁶ Mireille Hilsum, « Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit* d'Aragon », dans *L'image dans le récit, Textimage*, n° 4, printemps 2011 [en ligne : https://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum6.html].

⁵⁷ Voir « Koltsov », notice de Corinne Grenouillet et Elena Galtsova, dans *Dictionnaire Aragon, op. cit.* p. 506.

⁵⁸ *L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 220-221.

montré⁵⁹ ce que le récit de la réaction de Gide contient de transposition probable, par Aragon, de sa propre attitude lors de l'arrestation de son beau-frère, Primakov.

Les stratégies narratives, dans ce qui relève du témoignage testamentaire, doivent autant à la mémoire de l'auteur qu'aux circonstances historiques de rédaction et à la forme éditoriale. C'est pourquoi on ne peut que s'interroger sur l'opacité des allusions incessantes à la césure de la nuit du 20 juin 1936, cette « heure noire », et au leitmotiv du vers de la *Cantate à trois voix* de Claudel, « Cette heure qui est entre le printemps et l'été », dont Aragon dit seulement qu'il le hante : si on écarte une raison éditoriale visant à inclure à tout prix un peu de poésie dans le volume — comme l'entorse faite à la chronologie pour y inclure « Le Songe d'une nuit d'été » —, on constate l'omniprésence de la polyphonie intertextuelle dans le commentaire, comme dans *La Mise à mort*, où c'est *Tête d'or* qui est cité pour dire un autre abîme, une autre perte ou altération de la « conscience ».

Le pédantisme, masque du polémiste

La substitution de la poésie au récit relève d'un déplacement que l'on retrouve dans les derniers romans, justifié « poétiquement » par Aragon au tome VII, dans « De la prose et du vers (parenthèse) » :

Le temps me semble enfin venu, où, bien moins que de défendre ma poésie ou mes silences, il m'est enfin possible de considérer comme un seul immense domaine la haute parole humaine, qu'elle serve de tambour ou de violon, pour être, ailleurs, plus près comme plus loin, dans la tempête, entendue⁶⁰...

Cependant, les commentaires de *L'Œuvre poétique* en général et du tome VII en particulier, font de la question de la chronologie des poèmes un prétexte à déployer un pédantisme proprement polémique. Aragon insiste sur les raisons d'insérer « Le Songe d'une nuit d'été⁶¹ » en 1936, au prétexte que le numéro 2 de *Soutes* ne paraît qu'en février 1936, tout en précisant sous son titre « Écriture de date incertaine », en ajoutant dans le commentaire assez ironique qui suit que le poème est daté de 1932 dans la revue mais qu'il daterait plus probablement de 1934, ce qui est plus vraisemblable puisqu'il figurait dans le projet avorté de recueil *Les communistes ont raison*⁶². Il

⁵⁹Sidonie Rivalin et Luc Vigier, « Aragon et Gide : regards croisés sur 1936 », *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 11, 2007, p. 115-128.

⁶⁰*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 327.

⁶¹*Ibid.*, p. 59-66.

⁶²Voir notre notice consacrée à ce projet dans *Dictionnaire Aragon*, *op. cit.* p. 198.

s'attache à expliquer en détail son propre texte, en insistant d'abord sur l'éloge ambigu d'une « Elle » portant un nom de « quatre lettres », qui peut être l'URSS comme Elsa, selon la date ; le lecteur se trouve renvoyé à la contrebande dans l'œuvre d'Aragon et au mythe d'Elsa dans sa poésie, mais aussi à l'ironie de l'aveu affiché dans la postface de *La Mise à mort*. Aragon se livre en outre à une analyse inquisitrice de la ponctuation rétablie puis supprimée dans son texte.

Le procédé n'est pas sans rappeler l'affaire du poème « Il revient », saluant le retour de Thorez en France en avril 1953⁶³ : il avait déclenché le sarcasme chez les critiques littéraires, notamment François Mauriac dans *Le Figaro* ; Aragon avait répondu par une « Note en marge de "Il revient" ». Sur la lecture des poèmes et la psychologie anticommuniste », publiée dans un dossier accompagnant le poème dans *L'Homme communiste*, analysant des points stylistiques contre le pédantisme de Mauriac⁶⁴.

La leçon de littérature et l'explication de texte détaillée semblent souvent fonctionner chez Aragon comme indice de contrebande : Aragon rappelle qu'il faut savoir lire, pendant la Guerre, même froide, et en général.

La pensée tue

Dans la dialectique du dire et du taire, la substitution de la référence à Claudel au récit de la nuit du 20 juin, son « heure entre le printemps et l'été » et le déplacement du « Songe d'une nuit d'été » soulignent des ellipses. Dans le commentaire ironique de ce dernier, Aragon compare l'absence de ponctuation à la disparition de « ... la signalisation des silences : une fois pour toute détraquée, comme à tous les coins de rue la jonglerie rouge et verte supprimée, s'établit une circulation *non-stop*, qui ressemble à celle de la pensée tue⁶⁵ ».

De quel monologue intérieur, de quelle pensée s'agit-il ? L'aveu de ce mélange de la politique et de l'érotique, signalé notamment par Daniel Bournoux⁶⁶, qui lie dans un même vertige l'URSS et Elsa, et de manière sous-jacente, l'image renvoyée par la fable de la pièce de Shakespeare, celle du

⁶³Aragon, *Mes Caravanes, Œuvres poétiques complètes*, éd. Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, t. I, p. 1142-1144, et « Notice », p. 1607.

⁶⁴Voir Édouard Béguin, « Aragon stalinien, ou comment raconter l'illisible », *Recherches croisées Aragon Elsa Triolet*, n° 11, 2007, p. 23-35 (voir en particulier « Le chantier de l'illisible »).

⁶⁵*L'Œuvre poétique. 1936-1937*, éd. citée, t. VII, p. 64.

⁶⁶Daniel Bournoux, *Aragon, la parole ou l'énigme, op. cit.*, p. 6 (« Introduction »).

cauchemar d'un personnage qui découvre avec horreur qu'il a aimé un âne ? La même image du désarroi hante *Théâtre/Roman*, écrit à la même période que *L'Œuvre poétique*⁶⁷.

On peut aussi rapprocher cette « pensée tue » du procédé de « La Valse des adieux », texte qu'Aragon a publié en 1972 dans le dernier numéro des *Lettres françaises*⁶⁸. Aragon choisit en effet de ne pas y parler directement de la mort de son journal, mais de procéder par collages et une intertextualité complexe⁶⁹, de commencer par le récit d'une promenade dans les Halles et Paris éventré, où Mireille Hilsum a lu une métaphore du roman *Les Beaux Quartiers* ou même de toute son œuvre⁷⁰. Le texte se trouve encadré par deux mentions du silence. Au début, il est causé par l'isolement de la vieillesse : « Il y a diverses façons de se taire. Il y a diverses façons d'être seul. » À la fin, c'est le silence imposé par la douleur :

... je vous dirai que, de cette vie gâchée qui fut la mienne, je garde pourtant un sujet d'orgueil : j'ai appris quand j'ai mal à ne pas crier.

Cela m'a beaucoup servi ces jours-ci.

Aragon y prend sans cesse son lecteur à partie, anticipe ses objections et lui délivre une leçon finale sur la valeur des rêves.

À l'heure d'un bilan, *L'Œuvre poétique* s'écrit aussi dans le deuil des *Lettres françaises*⁷¹, de cette tribune où Aragon a pu exercer un magistère et se sentir libre de certaines critiques à la fois littéraires et politiques, dans un jeu complexe avec ses lecteurs, analysé notamment par Philippe Olivera⁷², jeu qu'Aragon avait initié dans d'autres journaux des années 30 mais qui s'est ensuite brouillé⁷³. C'est pourquoi les commentaires d'Aragon tissent avec les œuvres et les nombreux articles et discours, parfois allographes qu'il y insère, une structure complexe, où les croisements intertextuels et le langage double jouent un grand rôle, comme dans ses grands articles des années 60 dans *Les Lettres françaises*, dont certains y sont repris. Aragon avait pris la direction de ce grand journal en 1953, peu avant la mort de Staline, et de l'affaire du portrait peint par Picasso qui a failli le pousser au suicide ; le

⁶⁷*Théâtre/Roman* [1974], *Œuvres romanesques complètes*, éd. Daniel Bournoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, t. v, p. 1217.

⁶⁸*Les Lettres françaises*, n° 1455 du 11 au 17 octobre 1972. Le texte a été ensuite recueilli dans *Le Mentir-vrai*.

⁶⁹Mathieu Simard, « “La valse des adieux” de Louis Aragon ou le passé composé de l'avenir », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 141-159 [en ligne : <https://doi.org/10.7202/1036929ar>].

⁷⁰Mireille Hilsum, « “Armand, inutile Armand” ou la défaite du héros politique », art. cit.

⁷¹Voir Josette Pintueles, *Aragon et son « Œuvre poétique »*. *L'« Œuvre » au défi*, op. cit., p. 302-328.

⁷²Philippe Olivera, « Le sens du jeu. Aragon entre littérature et politique (1958-1968) », dans *Littérature et politique, Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, mars 1996, p. 76-84.

⁷³Yves Lavoine, *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage (1933-1953)*, op. cit., p. 213-214.

journal doit s'arrêter en 1972 et l'idée du suicide revient à plusieurs reprises le hanter. Dans le commentaire du « Songe d'une nuit d'été », la menace mortelle est suggérée : « la pensée tue » rappelant la dédicace souvent glosée : « à Elsa sans qui je me serais tu ».

Le tome VII commence sous les auspices de Maïakovski et de la menace politique qui pèse sur l'avenir de son œuvre, sur la publication de ses œuvres complètes en URSS, et rappelle, à propos de la Terreur stalinienne, les mots d'Elsa Triolet qui comprenait le suicide de Maïakovski. Si la découverte de la vraie nature du stalinisme est mortelle, seule la fuite en avant de l'engagement dans la Guerre d'Espagne dès l'été 1936 peut en détourner Aragon⁷⁴. Le montage de textes, la plurigénéricité, l'intertextualité, notamment avec *La Mise à mort*, ce roman qu'il qualifie de « pré-posthume », entre excès et ellipses, font partie d'une stratégie pour tenir le tragique à distance, dire sans dire, mais toujours en sollicitant un lecteur.



Le dispositif singulier de *L'Œuvre poétique* emprunte un *éthos* polémique diffus, dans une scénographie de dialogue sans cesse actualisé avec le lecteur, quel qu'il soit — lecteur communiste, chercheur, jeune lecteur qu'Aragon n'a cessé de vouloir toucher et que Jean Ristat représente dans bien des passages —, scénographie renforcée par l'inscription d'un dialogue fantasmé avec sa propre jeunesse, comme dans « Le Mentir-vrai », ou encore avec *l'alter ego*, André Breton. Aragon affirme atténuer ou taire quarante ans après, les polémiques poétiques et politiques passées, ce qui apparaît comme une forme de prétéition, un renforcement de sa posture de mémorialiste / éditeur / éditorialiste qui n'est jamais tout à fait en surplomb, efficace pour attirer le lecteur et le faire entrer dans son « jeu ». Dans le deuil des *Lettres françaises*, il reprend sa manière, empruntant des masques critiques successifs, « boxe devant le miroir » et ouverture intertextuelle vertigineuse, ce qui souligne combien une stratégie éditoriale, celle d'œuvres complètes, dont *L'Œuvre poétique*, peut s'avérer un *medium* à part entière, transcendant la pluralité des genres littéraires.

La dimension testamentaire de cette entreprise s'arrête toutefois devant la question de l'autonomie de l'écrivain et de l'intellectuel, question posée depuis *Misère de la poésie* et renouvelée dans les recueils polémiques des années 50, notamment en 1953 dans *Le Neveu de Monsieur Duval*, et devant une ambition de passeur privilégié entre les cultures, entre les littératures soviétiques et la France, voire dans la littérature internationale, qui a mené Aragon, pour jouer sa partie, à accepter certaines compromissions douloureuses.

⁷⁴Philippe Forest, *Aragon*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2015, p. 430.