

Mon siècle, par Aragon

Propos recueillis par
Jean-Jacques Brochier
Magazine littéraire n° 10
Septembre 1967

■ ■ ■



Dernières archives
en ligne

[Le Phénomène Derrida](#)
[Le juge Ti enquête](#)
[Le jazz, musique
psychanalytique ?](#)

☒ [Liste complète](#)

1997 Centenaire de la naissance de Louis Aragon (5 octobre 1897- 24 décembre 1982)

Q - A la déclaration de guerre, en 1914, vous écriviez déjà, et vous poursuiviez vos études de médecine. Y avait-il un rapport entre ces deux activités ?

Aragon - Aucun. Je faisais ma médecine pour faire plaisir à ma mère, par gentillesse, en quelque sorte, et dans la perspective de la guerre : j'allais être envoyé au front avec peu de chances d'en revenir. Tandis qu'écrire, j'ai écrit toute ma vie. J'écrivais quand je ne savais pas encore écrire, en dictant à mes tantes. Mais je ne savais pas que je serais écrivain et, même en 1917, quand j'ai commencé à publier, je ne savais pas que

cela aurait un lendemain. Je n'avais aucune idée de carrière, c'était un mot comique pour moi comme pour les autres de ma génération.

Q - La guerre a été pour vous d'une importance capitale.

Aragon - J'ai hésité un instant, en me demandant de quelle guerre vous parliez ; il y en a eu tant ! En 1914, la guerre était un fait, on ne songeait pas à s'y soustraire. Lorsque je l'ai vue, j'ai compris que c'était une horreur, mais ce qui me choquait le plus, c'était ce que les gens pouvaient en dire. Cette espèce d'exaltation absurde par quoi se sont déshonorés un très grand nombre d'écrivains français entre 1914 et 1918. J'étais de la génération suivante et nous avions, comme toutes les générations, un grand mépris des idées de nos aînés. C'est sur ce mépris et en même temps sur un certain nombre de goûts communs dans le domaine de la poésie, de la peinture, que s'est fait le rapprochement entre André Breton et moi, lorsque nous nous sommes rencontrés en septembre 1917, au Val de Grâce. Il était étudiant en médecine comme moi, et nous étions tous deux mobilisés comme élèves médecins auxiliaires.

Q - Peu de temps après l'armistice, il y a eu l'apparition à Paris d'un personnage, Tristan Tzara, et d'un mouvement Dada. Mais vous aviez déjà, vous et Breton, commencé à écrire, et à publier la revue Littérature.

Aragon - Tzara n'est arrivé à Paris qu'à la fin de 1919, un an après l'armistice. Entre-temps, Breton, Philippe Soupault et moi avions décidé de publier une revue, Littérature, dont le premier numéro est paru en mars 1919. S'était rapidement joint à nous un quatrième compagnon, Paul Eluard. Et c'est nous qui avons appelé Tzara à Paris presque comme des conspirateurs, pour continuer le mouvement Dada qu'il avait lancé à Zurich. Pour la première manifestation Dada qui a eu lieu dès la fin de 1919, Tzara - il avait alors un accent très marqué et ne voulait pas parler en public - avait eu une idée très simple, et très dada : il avait lu sur scène l'article du jour de Léon Daudet. Mais on n'en entendait pas un mot, parce que de chaque côté, dans les coulisses, Eluard et moi couvriions sa voix avec une petite clochette. C'est ainsi que Dada a commencé à Paris.

Q - Dada s'est fait connaître par un certain nombre de manifestations scandaleuses, ou qui voulaient l'être. Et peu après, assez rapidement, Breton, Soupault, comme vous-même et d'autres, vous vous êtes séparés de Dada.

Aragon - D'abord, laissez-moi vous corriger sur l'emploi du mot scandaleux. Indiscutablement Dada faisait scandale. Ce n'est peut-être pas difficile de faire scandale, mais nous vivions dans le scandale, tout ce que nous pensions scandaleux, et ce que nous faisions l'était aussi. Lorsqu'on voit aujourd'hui le devenir des dadaïstes, et l'intérêt que Dada suscite chez des gens très sérieux, très sages, universitaires ou journalistes, on est volontiers pris de fou rire. Il n'y a rien de plus stupide que ce qu'on dit sur Dada actuellement, et si les dadaïstes avaient, à cette époque, été mis en face de cette image d'eux-mêmes, ils se seraient mis dans une belle colère ; mais aujourd'hui, la colère leur passe, et ça leur parait une sorte de dadaïsme à rebours, voilà tout.

Parmi les dadaïstes, il y avait des gens très différents. Dada, tel qu'il apparut chez Tzara, est une forme de l'hégélianisme. Tandis que nous, nous tenions à un certain nombre de valeurs contradictoires avec l'esprit même Dada. D'où, en 1921, la rupture entre Tzara et nous. Tzara voulait faire table rase de tout. Nous, nous acceptions le principe de cette table rase, mais non sans arrière-pensée. Nous n'avions nullement l'intention de lui sacrifier Baudelaire, Rimbaud et d'autres. Ceux qui sont devenus surréalistes fondaient leur conception sur la défense du fonds poétique général de l'humanité, auquel il n'était pas question de renoncer.

Q - Le Rien, rien, rien de Tzara n'était pour vous qu'un premier stade.

Aragon - Il s'appliquait à tout ce que nous avions devant nous, à ce monde qui s'était compromis dans la guerre, la boue et le sang. Mais au-delà commençait la discussion : le surréalisme, fondé sur une certaine exploration de l'inconscient et du subconscient, cherche à démonter le mécanisme du génie poétique, et ne peut évidemment ni le nier ni le génie. D'où la contradiction foncière avec le dadaïsme. Mais Tzara lui-même a toujours considéré Dada comme une période et dit qu'il était de l'essence de Dada de disparaître.

Q - La rupture est venue au moment du projet du Congrès de Paris ?

Aragon - En fait elle avait eu lieu avant. Depuis la visite de Saint-Julien le Pauvre, dernière manifestation Dada, il n'y avait plus de rapports réels entre les dadaïstes persévérants et nous. Puis Breton a formé ce projet du Congrès de Paris, qui voulait déterminer une sorte de plate-forme pour réunir des gens qui s'étaient séparés, et d'autres même qu'auparavant nous avions attaqués. Au fond, je n'étais pas très d'accord avec ce projet de Breton, parce que le surréalisme, ainsi mélangé, n'aurait pas gardé la pureté qu'il a maintenue dans le mouvement surréaliste. Je n'acceptais pas de le faire, mais j'ai rejoint par amitié pour André. Vous savez que l'entreprise a échoué.

Le surréalisme

Q - Le surréalisme, c'était alors un groupe, une équipe, dont vous étiez l'un des éléments fondamentaux, avec Breton et Soupault ; et ce sont surtout les critiques qui en ont fait un mouvement, non ?

Aragon - Ce n'est pas tout à fait ça. Le nom même nous est venu de l'extérieur, de Nerval, qui disait d'ailleurs surnaturalisme, et d'Apollinaire, qui emploie le mot dans la préface des Mamelles de Tirésias. Surréalisme, ça ne recouvrait pas tout ce que nous faisions, mais le mot existait, la presse s'en servait, nous l'appliquions. Nous nous sommes d'abord irrités, puis nous avons fini par l'accepter, tentant de lui donner un contenu. Mais le surréalisme existait déjà depuis plusieurs années, il faut situer sa naissance en mai ou juin 1919. J'étais encore aux armées et, à mon retour d'Allemagne, Breton et Soupault m'ont montré les premiers chapitres des Champs magnétiques, écrits en collaboration. Les Champs magnétiques étaient la première application d'une idée de Breton : introduire la vitesse dans l'écriture, pour supprimer la censure. Initialement, le surréalisme, pour nous, c'était cela, et nous l'appelions l'écriture automatique. Puis, il y a eu Dada et toutes ses discussions, et le mot surréalisme s'était mis à désigner non seulement l'écriture automatique, mais le climat intellectuel de ceux qui s'y livraient, nos conceptions poétiques, morales et même des conceptions sociologiques.

Q - D'ailleurs vous avez publié, Les Champs magnétiques mis à part, le premier texte surréaliste : Une Vague de rêves.

Aragon - Non pas le premier texte, le premier manifeste surréaliste, paru dans la revue Commerce. Une de nos intentions était d'y définir certains termes. Par exemple, pour pouvoir employer le mot surréalisme dans un sens large, j'essayais de définir les concepts qu'exprimaient les mots comme surréel et surréalité, que je crois bien avoir été le premier à employer. Tout ce que nous avons écrit entre 1919 et 1923 peut être appelé surréaliste. Surréalisme en quelque chose, comme l'écrit Breton dans le Premier Manifeste du surréalisme, qui a suivi de peu Une Vague de rêves. Mais le mot devait aussi pouvoir servir à définir le groupe que nous formions, non plus seulement Breton, Soupault, Eluard et moi, mais ceux que nous appelions déjà la génération suivante, et qui avaient bien trois ou quatre ans de moins que nous. En 1923, quand notre nouvelle revue, La Révolution surréaliste, a commencé à paraître, s'étaient joints à nous les gens de la revue Aventure, Vitrac, Limbour, Baron et bientôt Desnos. Puis le groupe de l'Oeuf dur, Mathias Lübeck, Naville, Francis Gérard et des isolés, comme Artaud. Le groupe de la rue Blomet avec les peintres, Masson, Miro et leurs amis Roland Tual, Michel Leiris, Georges Bataille, un cinéaste comme Bunuel qui venait d'arriver à Paris avec Dali. Puis le groupe de la rue du Château, Tanguy, Marcel Duhamel, Jacques Prévert. Comme vous le voyez, des gens assez différents les uns des autres. Le surréalisme, pour certains, a eu valeur de compromis, ou plus exactement de lieu de convergence.

Q - C'était vraiment une centrale, qui groupait plusieurs tendances.

Aragon - Disons plutôt que tout confluaient vers une certaine conception de l'action, mettons littéraire ou artistique, d'autres termes de l'action surréaliste.

Q - Votre itinéraire surréaliste vous a mené à prendre de plus en plus en considération le politique et le sociologique, n'est-ce pas ?

Aragon - Il s'est produit un fait capital pour nous tous, et pas seulement pour moi. La guerre, que nous considérions comme un crime, et dont on nous avait prédit sur tous les tons qu'elle ne se reproduirait plus, la guerre cette fois c'était la France qui la faisait. Le jour où la France a entrepris la guerre du Rif, cela a été pour nous un grand choc. C'est l'opposition à la guerre du Rif qui nous a rapprochés des communistes, de Barbusse, et du groupe Clarté, était un peu en marge des communistes. Et ce qui a fait de moi un communiste, j'ai l'habitude de le dire, c'est la guerre du peuple marocain contre l'impérialisme français. Nous avons commencé, les uns et les autres, à nous intéresser passionnément à un certain nombre de textes. Et, au bout de deux ans, j'ai adhéré au Parti, le premier

surréalistes, suivi par Breton, Eluard et d'autres comme Georges Sadoul par exemple, qui, comme moi, y est toujours demeuré. Tandis que Breton et Eluard en sont sortis trois semaines après y être entrés. Ce que je comprends fort bien car à cette époque la vie dans le parti, pour des gens comme Breton, n'était guère possible

Q - Ça a vraiment été un passage éclair !

Aragon - Tout à fait. Comme on sait, Breton n'est jamais revenu au parti. Eluard, lui, oui, malgré cette aventure il faut le souligner, en 1943, au moment où c'était le plus dangereux d'être communiste.

Q - Quant à Breton...

Aragon - Il s'est trouvé en face de gens qui n'avaient aucune idée de ce qu'il pouvait être, de ce qu'il pouvait représenter. Il n'avait pas la patience de supporter cela, et il ne l'a pas supporté. Je considère que ce n'est pas l'histoire qui avait tort.

Q - Puis il s'est produit un événement considérable pour vous et pour l'histoire du surréalisme, le Congrès de Kharkov, en 1930.

Aragon - L'affaire est un peu plus complexe que les récits qu'on en donne. En opposition avec tout ce que nous détestions dans notre propre pays, le rêve de l'Union soviétique, de la révolution triomphante s'incarnait pour nous dans des oeuvres comme *Le Cuirassé Potemkine*. L'idée d'aller en URSS était toute naturelle, et le hasard a fait les choses. J'avais rencontré Elsa en 1928, et nous ne sommes jamais quittés depuis. En septembre 1930, nous sommes allés en URSS, pas du tout pour le Congrès de Kharkov, mais pour rendre visite à la soeur d'Elsa, la femme de Maïakovski, lequel s'était suicidé quelques mois plus tôt, en avril. Et Georges Sadoul était venu nous rejoindre. Comme nous étions là-bas, on nous a demandé de participer à un congrès international des Ecrivains révolutionnaires qui se tenait à Kharkov. Les positions, les problèmes, les affrontements étaient tellement complexes que je ne saurais les résumer ici. Le plus important, pour nous, c'était de voir ce pays pauvre, malheureux, héroïque, ce pays héroïque qui travaillait avec le monde entier contre lui, tout ce lyrisme révolutionnaire qui nous exaltait bien plus que le congrès lui-même.

On a beaucoup parlé de ce congrès par la suite, et on a dit beaucoup de bêtises. Là-bas, notre bonne volonté, à Sadoul et à moi, s'est exprimée comme elle a pu, mais il y avait quantité de problèmes que nous comprenions mal. Et mes amis surréalistes, à Paris, comment auraient-ils pu comprendre ce que, sur place, nous n'avions pas tout compris ? A notre retour les discussions qui ont surgi n'ont pas été menées à leur terme en deux jours, mais bien deux ans. Le congrès a eu lieu en 1930 et ma rupture avec Breton ne s'est produite qu'en 1932, après deux ans de tentatives faites pour réconcilier des gens qui ne s'entendaient pas pour les raisons les plus diverses, comme par exemple Tzara et Breton. Et, en 1932, la rupture s'est faite sur la question de l'acceptation de la discipline de Paris, non pas que j'aie voulu l'imposer à Breton ou à qui ce que ce fût, mais Breton voulait que, pour moi, la discipline passe après la discipline surréaliste. Ce que je ne pouvais accepter.

J'ai toujours considéré cette rupture comme un grand malheur. Et bien qu'elle se soit aggravée ensuite, du fait que Breton plus que de mon fait, je n'ai jamais attaqué Breton ni ceux des surréalistes qui avaient été mes camarades. Ceux qui, au nom du surréalisme, m'ont harcelé d'attaques, je ne leur ai jamais rendu la pareille. Je tiens Breton pour un très grand poète, et un très grand prosateur, et je l'ai dit, quand il vivait et depuis sa mort. Mais on ne peut pas forcer personne à comprendre, ni à ne pas schématiser.

Q - Quand on voit les rapports de deux individus, qui ont vécu une aventure et une histoire communes, par le biais de l'histoire littéraire, les choses prennent un schématisme effrayant.

Aragon - Ce schématisme-là, tous, Breton et moi, et nos amis, dans les années 1920 était pour nous un sujet de vaste rigolade.

Q - Vers les années 1930 votre oeuvre a changé de ton ; vous avez commencé alors à écrire des romans, alors qu'on pourrait difficilement qualifier *Anicet* ou *Les Aventures de Télémaque* de romans.

Aragon - En fait *Anicet* est, à proprement parler, un roman, il s'intitule d'ailleurs *Anicet* ou le *Panorama*, roman. tout ce que j'ai écrit, tout le temps, a toujours - quand on sait lire, ce qui est évidemment peu répandu - été étroitement lié à la vie de l'auteur. J'ai assez dit que les personnages d'*Anicet* étaient mes amis, mes contemporains. On y voit un homme qui est et qui n'est pas Picasso, un autre qui est et qui n'est pas Breton, un homme qui est *Anicet*, qui est et qui n'est pas moi, bien sûr, mais ce sont nos préoccupations d'alors qui se reflètent dans ce roman. Et dans *Télémaque*, les discours de *Télémaque* à Ithaque, devant Calypso ou Eurydice, ce sont les manifestes du mouvement Dada que nous prononcions en 1920. Et même des livres comme *Les Cloches de Bâle* ou *Les Beaux Quartiers*, qui se passent en principe au début du siècle, reflètent mon expérience : c'est la grève des chauffeurs de taxi de 1933-34, que j'ai suivie comme journaliste, qui m'a servi à décrire la grande grève de 1911. Pour m'en tenir à cet exemple. Il y a dans ce que j'écris un principe d'unité ; les périodes, c'est peut-être très commode pour les historiens, mais pas dans la vie, ça n'existe pas. Jamais un classique n'a pensé qu'il était un classique.

Q - Mais c'est que, d'une certaine manière, vous êtes entré tout vivant dans l'histoire littéraire.

Aragon - Oui, comme un os dans la gencive. Ça ne m'est pas particulier, d'ailleurs ; les gens de ma génération voyez Breton, Tzara, sont entrés assez rapidement dans l'histoire. Ce qui a été pour chacun de nous à la fois comique et gênant.

Q - La différence, c'est que vous avez davantage écrit, et que vos textes ont suivi l'évolution d'une politique...

Aragon - C'est entendu, mais je ne crois pas être plus étiqueté qu'un autre. Vers 1920, comme nous regardions nos maisons, et que quelqu'un ayant dit d'une maison qu'elle était laide, Marcel Duchamp avait répondu qu'il n'y a pas

maison laide, que toutes les maisons sont belles après cinquante ans. C'est un peu pareil pour les oeuvres littéraires. Ou alors elles étaient définitivement laides ; il y a des écrivains dont l'oeuvre a pu sembler être quelque chose, mais ne sont plus rien. Dans ma jeunesse, on aurait passé pour manquer de culture, si l'on n'avait pas connu l'oeuvre de Paul Adam ou de Henri de Régnier.

Q - L'unité de votre oeuvre c'est donc ce que vous avez vécu, ce qui s'est passé ?

Aragon - Le lien de la vie, c'est l'écriture. Et cela était vrai aussi bien pour le surréalisme au sens premier : l'écriture automatique n'est pas étrangère à l'homme qui écrit. C'est la réalité de l'auteur, de l'homme en plein dans la vie qui s'écrit automatiquement.

Q - En 1927 vous vous êtes inscrit au parti communiste, et vous avez écrit ensuite les premiers volumes d'un cycle que vous avez appelé Le Monde réel.

Aragon - J'ai écrit les trois premiers volumes, Les Cloches de Bâle, Les Beaux Quartiers et Les Voyageurs de l'Impériale jusqu'en 1939, puis pendant la guerre Aurélien ; le cinquième ouvrage, c'est-à-dire l'ensemble des Communistes, a paru de 1948 à 1951. Je viens d'ailleurs, pour l'édition des Oeuvres croisées d'Elsa Triolet et Aragon de réécrire Les Voyageurs de l'Impériale et Les Communistes. Pour Les Communistes, cette réécriture a été plus fondamentale parce que le livre, comme j'avais initialement l'intention de le poursuivre au-delà de la date à laquelle se termine, juin 1940, était alourdi d'éléments qui contenaient la suite en germe. Comme je n'ai pas poursuivi ce livre, j'ai supprimé ces éléments, ce qui impliquait la suppression de plusieurs personnages, initialement amorcés. Mais le même mouvement commencé en 1933-34, avec Les Cloches de Bâle, s'est poursuivi bien au-delà de ce que vous semblez croire, au-delà du cycle du Monde réel, jusqu'en 1955-56. De même, les traces du surréalisme sont bien plus importantes qu'il ne semble dans mes romans. On ne peut comprendre ces livres, ni Anicet ou Télémaque séparément : ils s'expliquent les uns par les autres ; Ce n'est pas un hasard si, en 1966, j'ai fait republier chez Gallimard Les Aventures de Télémaque, paru en 1922 à 350 exemplaires, et jamais réimprimé depuis. Et dans ces trois dernières années, où je reprenais l'ensemble de mes romans dans les Oeuvres croisées au Livre de Poche réédité Le Paysan de Paris.

Q - Cela forme un tout, mais cependant...

Aragon - Indiscutablement. Quant à la forme, au lieu d'être frappé de la différence qu'il y a entre un texte surréaliste et un chapitre du Monde réel, on pourrait l'être, par exemple, de ce que j'écris des poèmes et des romans. La différence est de même ordre.

Q - Cependant, vous êtes un peu responsable de cette fausse dichotomie, dans la mesure où vous avez donné dans vos romans ce sous-titre : Le Monde réel.

Aragon - Mais non. J'ai simplement voulu indiquer que les choses se tenaient, éviter par exemple qu'on prenne Les Cloches de Bâle pour un livre achevé, alors qu'il se poursuit. Et mes autres romans relèvent bien du même monde réel, même s'ils ne font pas partie du cycle de ce nom. La Semaine sainte, La Mise à mort, et le dernier, Blanchette ou l'oubli. Dans Blanchette, la coexistence d'une sorte de surréalisme et d'un réalisme, au sens le plus élémentaire du mot, prend caractère de manifeste.

Q - Mais n'y a-t-il pas, entre vos deux derniers livres, La Mise à mort et Blanchette, des rapports, peut-être purement formels, qui les font plus proches l'un de l'autre qu'ils ne sont proches du cycle du Monde réel ?

Aragon - Je viens de relire, dans La Semaine sainte, en corrigeant les épreuves pour Les Oeuvres croisées, un passage que j'avais oublié, qui est fait des mêmes éléments qu'on trouve dans La Mise à mort et dans Blanchette. Blanchette, personne ne peut être certain, pas même l'auteur, que le personnage qui dit je, dans le livre, est bien celui qui l'écrit. Le personnage de Geoffroy Gaiffier, qui est au centre du livre, n'est qu'une invention de la femme qu'il aime, mais peut-être est-ce lui qui invente cette femme. Eh bien, ceci se trouve exactement dans La Semaine sainte. Quand Géricault s'est endormi, pendant La Nuit des arbrisseaux, il rêve, et l'on pourrait croire qu'il s'agit de son rêve. mais c'est l'auteur qui parle, et le livre cesse de se passer en 1815, toutes les choses de 1815 sont en réalité des événements de ma vie. Avec les mêmes termes, il est dit de l'auteur et de son personnage que l'un imagine l'autre, comme dans Blanchette.

Q - Oui, mais dans La Semaine sainte, vous vous introduisez subrepticement, mais en titre, dans le rêve de Géricault.

Aragon - Pas seulement. Le glissement, la digression (digression de personnes, et pas de sujet), se fait aussi dans le langage, et dans la chair même du livre.

Q - Dans vos romans, il y a toujours eu cette permutation et cette simultanéité de l'auteur et du personnage qui dit je, et en même temps du personnage inventé par le personnage qui dit je, et le jeu perpétuel des trois.

Aragon - Il y a permutation perpétuelle, mais c'est tout de même un peu plus compliqué. Par exemple, prenons Blanchette ou l'oubli. Ce livre exprime des questions qui se sont posées à moi dans la suite des époques que j'ai traversées. Mais il n'est pas une autobiographie. Geoffroy Gaiffier, le personnage principal, a un métier que je n'ai pas, il est linguiste. Il est né comme moi le 3 octobre 1897, un peu symboliquement, mais il est le fils d'un acteur que je ne suis pas. Il fume la pipe, alors que je fumais la cigarette, et que j'ai cessé de le faire depuis 1921, ce fait un bail. Il n'est pas communiste, je le suis. Sa femme l'a quitté, comme on sait cela ne m'est pas arrivé. Il a sa voiture et je ne sais pas conduire, etc. Mais ce personnage traverse les périodes que j'ai traversées, il me permet de montrer ce que j'ai connu par expérience.

Bien que le livre se passe de septembre 1965 à octobre 1966, il porte trace de bien autre chose puisque Gaiffier raconte constamment des périodes de sa vie, au lendemain de la guerre de 1914-1918, pendant

l'entre-deux-guerres, pendant l'Occupation après 1940, ou même après, en 1950, 1951, 1956... Une grande par
livre se passe à Java, où je ne suis jamais allé, et sert à montrer, par la suite, la signification d'événements
d'actualité comme la chute de Sukarno.
Et puis, dans Blanche, il y a aussi cette autre chose que (dit Gaiffier) je ne sais comment faire entrer dans la
linguistique générale, et qu'on ne peut guère appeler que : autre chose.

Q - Dans Blanche, vous posez explicitement le problème du je, quand vous écrivez : il n'y a pas plus de moi que
vous. Dans Télémaque déjà, vous écriviez : le langage, quoi qu'il en paraisse, se réduit au seul je. Mais, dans
Blanche encore, vous, qui parlez en tant qu'Aragon (Celui qui parle ne fume plus depuis 1921), affirmez : Blanche
m'est rien. Alors quelle est la place de l'auteur, dans tout ça ?

Aragon - Le personnage de Blanche apparait essentiellement en fonction de Gaiffier et Gaiffier en fonction de
Blanche. J'ai le souci qu'on ne confonde pas Gaiffier et moi. Gaiffier s'exprime, sur certains sujets, politiques
notamment, sans ambages, et différemment de moi, l'auteur ; il ne dit pas ce que, pour mon propre compte, je
dirais. De même, je veux éviter qu'on identifie Blanche avec Elsa. C'est une des différences essentielles entre La
mise à mort et Blanche. Dans La Mise à mort, je l'ai avoué dans une interview, Ingeborg, ou Fougère, c'est Elsa. Mais
Blanche n'est pas Elsa, bien que, quand il s'agit d'elle, on doive se référer à l'oeuvre d'Elsa, puisque Blanche tire
nom d'un roman d'Elsa Triolet, Luna Park. Mais Blanche Hauteville, dans mon livre, vit déjà vers 1943, alors que
Park n'a été effectivement écrit qu'en 1959.

Q - Dans La Mise à mort, les personnages sont vos doubles, comme les personnages de femmes les doubles d'E

Aragon - Oui, et bien différemment de Gaiffier. Ce qui n'empêche qu'un certain nombre de faits matériels de ma
propre vie sont prêtés à Geoffroy Gaiffier. Sa guerre est presque la mienne, sauf que pendant la guerre il a travaillé
la Loire à La Charité, moi bien plus en aval. Le château où nous allons nous réfugier après l'armistice est le même
mais a changé de nom. Et ainsi de suite.

Q - Le réalisme, c'est un mot qui veut tout dire à condition qu'on lui donne du sens, il me semble. Et vous l'avez,
au long de votre oeuvre, considérablement chargé de sens. La conception théorique du réalisme que vous
développez dans Blanche est différente de celle que vous affirmiez dans Pour un Réalisme socialiste il y a plusieurs
années. Blanche se termine par cette phrase : Jusqu'ici les romanciers se sont contentés de parodier le monde,
s'agit maintenant de l'inventer.

Aragon - Vous avez reconnu une parodie de la formule de Marx : Les philosophes ont étudié le monde, il s'agit
maintenant de le transformer ; ma phrase est la transcription romanesque de celle de Marx. Et cette invention, le
sens de l'intervention de l'homme, de la création par l'homme, c'est la même chose que ce qui est à la base d'un
réalisme socialiste valable. Il s'agit d'inventer le monde, mais pas n'importe quel monde. Il n'y a pas ici de diffé-
rence fondamentale avec ce qu'est le réalisme socialiste à mes yeux.
Dans Pour un Réalisme socialiste, j'écrivais à une époque où on ne mettait à l'actif du réalisme socialiste que ce
s'écrivait en URSS. De là les données restreintes de ce petit livre. Mais il m'a été donné de voir en URSS même
point de vue changer, d'y voir considérer comme pouvant relever du réalisme socialiste même un écrivain qui n'est
pas citoyen soviétique. J'ai même été là-bas donné couramment comme l'exemple de cela. Il n'existe qu'une
différence, c'est une différence de fait. En 1933-34, il n'y avait de livres considérés comme réalistes-socialistes
en URSS, et je ne pouvais parler à ce sujet que de cette expérience que je continue d'ailleurs à trouver extrêmement
intéressante à la fois pour ce qu'elle a permis de faire et pour les erreurs qu'elle a comportées, mais rien n'est plus
utile à un romancier que les erreurs des autres romanciers.

Q - Ainsi, le roman réaliste-socialiste vous a beaucoup appris dans ce qu'il fallait faire comme dans ce qu'il ne faut
pas faire ?

Aragon - Sans doute. Pour rester dans un domaine que je connais bien, considérons par exemple que Théodor
Géricault avait la plus grande admiration pour la peinture du baron Gros, et aujourd'hui il nous semble, à considérer
sa peinture, qu'il a peint contre Gros. Ceux qui voient les choses un peu simplement et qui considèrent que c'est
Cézanne que date la rupture de la peinture moderne seront toujours étonnés quand ils liront ce texte où Picasso
Cézanne, cet Harpignies de génie, que mon ami Daix a récemment cité.

Q - Parlons enfin d'un de vos grands thèmes : l'amour. Il y a dans Blanche ou l'oubli deux personnages de femmes
Marie-Noire et Blanche, qui vivent différemment l'amour, mais dans les deux cas, c'est un amour malheureux. A
que l'amour de La Mise à mort, malgré les apparences, est un amour heureux.

Aragon - Tout est relatif : c'est un amour heureux qui va au suicide. Et, pour les deux cas, n'oubliez pas que j'ai écrit
un poème : Il n'y a pas d'amour heureux, qu'on me reproche bien souvent.

Q - Mais le poème finit par : Mais c'est notre amour à tous deux. Entre Geoffroy et Blanche, comme entre Philippe
Marie-Noire, il n'y a qu'incompréhension. Vous écrivez à un mot : les mots ne passent pas. Il y a un mur en ver-
entre eux. Parler même est silence.

Aragon - Mais une idée assez haute de l'amour, celle de Hölderlin par exemple, implique toujours que même ce
vous appelez l'amour heureux ne l'est pas, parce qu'il n'atteint pas cet absolu que celui qui aime vraiment peut
concevoir comme la seule vraie marque de l'amour. On reste toujours en deçà et tout homme qui aime est, à ses
propres yeux, un criminel par rapport à son amour.

Q - Ainsi, quand les poètes du Grand Jeu ont dit que l'Amour avec un grand A n'existait pas, pour vous ils n'avaient
réellement l'amour ?

Aragon - L'amour est, pour moi, une notion essentielle à l'homme, et je considère toute conception contraire à celle-là comme anti-humaine. Ceci dit, il est enfantin de croire que l'idée de l'amour implique nécessairement une réalisation de cette idée.

Q - Toute réalisation est un appauvrissement, alors ?

Aragon - Souvent un émiettement...

Mais il y a une question que vous ne m'avez pas posée, et à y répondre je voudrais terminer cet entretien. Qu'on prenne, dans La Semaine sainte, l'épisode de Bamberg, repris, et ce n'est pas un hasard, dans La Mise à mort, où qu'on aille jusqu'à Blanche ou l'oubli, avec le rôle qu'y jouent plusieurs romans, et au premier chef Luna Park et Grand Jamais, d'Elsa Triolet, le caractère de confession qu'on trouve, au plan romanesque même, ne saurait être oublié. Le plan sur lequel se trouvent, dans Blanche, l'Education sentimentale, Hypérion et Luna Park implique l'importance qu'a prise pour moi Elsa, non pas seulement comme une femme que j'ai aimée et qui est restée dans ma vie ma femme, au sens où le disent tous les maris du monde, mais aussi pour moi comme source de toute pensée. Ceci est très important, et va bien au contraire de ce que l'on croit communément de nous. Les gens avec une certaine stupidité ont fait de tout cela, de tout ce qui est notre histoire à nous, et qui ne se borne pas à un roman qui est la vie, les gens ont bien souvent fait une histoire pour midinette. Ce qui est pour nous à la base de notre vie de la mienne en tous cas (je n'ose parler pour Elsa, penser à une réciprocité possible), tout cela ne relève nullement d'une mythologie de midinette, au sens où M. de Montherlant emploie ce terme. C'est la source même, commune à la pensée et de la vie qui ne peut jaillir qu'entre l'homme et la femme. Je ne pense pas qu'il s'agisse là d'un sort réservé à ces personnages favorisés que sont Elsa Triolet et Aragon. Il y a beaucoup de couples chez qui cette source se fait jour : mais ils n'écrivent pas, elle ne prend pas le chemin d'évidence comme avec nous. Et chez les autres gens qui ont fait état - pour ne pas dire étalage, ce que je ne crois pas être mon fait - de leurs rapports avec la femme qu'ils aiment, il y a un certain goût de l'exhibitionnisme que vous ne trouverez certainement pas dans ce que j'écris.

Si je dis qu'Elsa est présente dans mes livres, bien sûr qu'elle l'est déjà pour ce qui est notre vie commune, et qu'après bientôt quarante années, ce dont je parle ne saurait lui être complètement étranger ; mais c'est aussi à j'ai, je n'ose dire subi - l'éclairage particulier de ce qu'elle en pense. Où l'aurais-je mieux subi qu'à la lecture de romans, étant donné l'importance que j'attache au roman, l'idée magnifique que je me fais du roman comme tel l'inverse de beaucoup d'écrivains contemporains, qui ne parlent du roman que pour le mépriser, en prophétiser le déclin, la mort, je considère le roman comme une très grande invention de l'homme. Et si je donne à voir Elsa et d'une façon que vous pourrez peut-être juger excessive, c'est précisément parce que je crois que nous sommes l'exemple même de la modification de l'homme par le roman.

Q - Ce que vous écriviez dans La Mise à mort : la différence entre l'homme et la fourmi, c'est que l'homme a l'ic roman.

Aragon - A peu près. J'ai dû dire que l'homme a inventé le roman... mais, prose ou vers, je ne sais pas ce que j'écris par cœur !

Fin