

L'héritage de « l'amour provençal » chez Aragon : la chambre des fables

Je m'interrogerai ici sur la place et le rôle que tient la thématique de « l'amour provençal » dans l'élaboration du discours national qu'Aragon a développé, pendant l'Occupation, afin d'organiser sur le plan des idées, et dans la pratique, ce qu'il a appelé « le rassemblement de défense nationale de l'esprit ».

L'expression « amour provençal » désignera ici la poésie lyrique des Troubadours des XII^e et XIII^e siècles, « provençal » renvoyant à ce qui est de langue d'oc, et « amour » s'entendant, conformément à l'équivalence propre à la poétique des Troubadours, à la fois comme le sentiment amoureux et l'expression poétisée de ce sentiment.

L'emploi de cette expression, aujourd'hui désuète, permet d'abord de marquer ce que la reprise par Aragon de l'héritage de l'ancienne poésie occitane doit à l'enfance du poète, aux origines de son expérience de la poésie. Le chemin des Troubadours s'est en effet ouvert pour Aragon avec la lecture, à l'âge de onze ans, de l'*Anthologie de l'Amour Provençal*, publiée en 1909, au Mercure de France, comme il l'a raconté, en 1962, dans l'« Ouverture au chant des cigales ». Au vrai, « l'amour provençal » dont il s'agissait dans ce livre était celui des poètes du Félibrige, entre autres Théodore Aubanel et Frédéric Mistral. L'anthologie comportait cependant une préface consacrée à « La conception de l'amour chez les troubadours », et, en appendice, un « memento » contenant des notices présentant les troubadours médiévaux. Ce qui justifie qu'Aragon dise que « le chemin des troubadours » a passé pour lui, « à l'inverse de ce qu'on enseigne des poètes récents à une poésie remontée comme un fleuve ».

L'importance de « l'amour provençal » dans le discours d'Aragon, à l'époque de la Résistance, pourrait sans doute se comprendre en partie en fonction des origines les plus lointaines de son expérience personnelle de la poésie. La valeur explicative d'une telle donnée biographique apparaît cependant assez mince. Il faut remarquer en effet que pendant l'Occupation, Aragon n'a pas revendiqué, comme il le fera dans l'« Ouverture au chant des cigales », l'héritage du Félibrige, de Mistral notamment, alors même que ce dernier était accaparé par le régime de Vichy. Sans chercher à expliquer ce silence, j'y verrai simplement l'indice que la reprise de l'héritage occitan dans le discours de l'organisateur de la Résistance intellectuelle ne saurait se comprendre seulement ni en fonction de ses goûts littéraires personnels, ni comme la résultante de préoccupations idéologiques conjoncturelles.

En examinant la façon dont Aragon met en œuvre la thématique de la poésie occitane médiévale dans le discours théorique qu'il construit en vue d'une résistance littéraire nationale, je voudrais en effet montrer que ce discours n'est pas réductible à la

logique d'un engagement de la littérature au service et dans la dépendance du combat politique, comme tendent à l'expliquer certaines études récentes sur la période. Pour rendre compte de la spécificité de l'intervention littéraire d'Aragon dans la Résistance, il me semble insuffisant de s'en tenir à l'explication globale du phénomène de la Résistance des écrivains qu'ont proposée certains chercheurs, dans la perspective de la théorie sociologique du « champ littéraire ». Pour illustrer cette explication, je citerai la formulation synthétique qu'en donne Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres*. L'auteur considère ainsi que sous l'Occupation, en France, la littérature s'est trouvée « condamnée à retrouver les limites étroites d'une définition strictement politico-nationale », et que les écrivains ont été mis devant le choix de « produire une littérature politique au service des intérêts nationaux, ou s'exiler ». En effet « pendant toute la période de l'occupation allemande [...] l'espace littéraire français perd brutalement toute indépendance, et il est soudain soumis à la censure et à la répression politique et militaire » : « [...] la préoccupation nationale – marginalisée depuis longtemps au profit d'une vision autonome des pratiques littéraires – (re)devient une priorité [...] : c'est par la lutte pour l'indépendance politique de la nation que passe la lutte pour un retour à l'autonomie littéraire ». Il me semble difficile d'essayer de comprendre « la préoccupation nationale » d'Aragon à l'intérieur de ce cadre explicatif. Non seulement parce que l'écrivain a repris en compte « l'héritage national » au moins à partir de 1935, dans le contexte de la lutte antifasciste et en liaison avec l'évolution nationale de la politique de son parti. Non seulement parce qu'il a cherché dans ses romans du *Monde réel* des années trente à pratiquer un « réalisme français ». Mais aussi, et peut-être plus profondément, parce que son activité politique pendant la Résistance est constamment médiatisée par son activité spécifiquement littéraire et que ses interventions littéraires se comprennent mal tant qu'on les rapporte à des déterminations étroitement politiques, comme le montre emblématiquement le rôle moteur que joue la thématique poétique de l'amour provençal dans la construction du discours mis au point pour « la défense nationale de l'esprit ».

La cohérence de ce discours, comme j'essaierai de le montrer, n'est pas celle d'une idéologie de la littérature visant à mettre celle-ci au service du combat politique, ce qui supposerait que l'écrivain pense la littérature à partir du politique. Il s'agit bien pourtant pour Aragon de penser le rôle politique de la littérature à l'intérieur du combat politique pour la libération nationale, mais cette pensée de la politique et de la littérature se mène à partir de la littérature, selon une logique d'indissociabilité du langage, du poétique, de l'éthique et du politique, et non selon la logique d'une dépendance conjoncturelle de la littérature à l'égard de la politique. Pour Aragon, la poésie n'est pas *condamnée* à jouer un rôle d'auxiliaire dans le combat de libération nationale, c'est en tant que telle qu'elle doit intervenir dans la Résistance.

1. Une poétique politique de l'écart

Si l'intervention littéraire d'Aragon dans la Résistance n'est pas, dans son principe, à considérer comme réductible à une problématique idéologique, cela, bien sûr,

ne signifie nullement qu'elle n'ait pas visé des effets proprement idéologiques et une efficacité directement politique.

Dans l'« Ouverture au chant des cigales », Aragon résume clairement, et revendique avec une grande force, cette fonction idéologique et politique de sa reprise de l'héritage occitan : « Je dois à l'ancienne poésie d'oc peut-être l'honneur de ma vie, je l'ai aux temps obscurs de notre pays suffisamment proclamé pour n'y point revenir, ayant puisé dans la morale courtoise ce qui fait le sens de notre chant, l'opposant à la morale des bandits, Allemands ou nés Français, cette conception de l'amour où la femme est reine, précisément qu'on avait voulu réduire au rôle de servante ». Michel Apel-Muller a précisé avec netteté cette signification proprement politique de l'irruption des thèmes de la « civilisation courtoise » dans la thématique aragonienne. Il y voit « autant de réponses apportées à la campagne idéologique qui déferle sur la France, d'inspiration nazie, qui prône la virilité, la force mâle opposée à une prétendue décadence française, à une civilisation exténuée à force d'efféminisation ». Cet aspect est connu. Je n'y insiste pas davantage.

Il est incontestable que le recours à la tradition littéraire médiévale de la Nation correspond de la part d'Aragon au souci d'agir directement sur la situation politique contemporaine. Cependant constater les effets directement politiques de la reprise de l'héritage courtois ne suffit pas à comprendre la logique qui est à l'origine de ces effets. Si cette reprise permet à Aragon d'ajuster précisément son texte aux circonstances historiques, elle ne saurait s'expliquer véritablement comme le produit direct de ces mêmes circonstances. Il ne faut pas négliger en effet ce qu'a de profondément intempestif la démarche d'Aragon, sa décision de mêler si étroitement la parole poétique aux « temps obscurs » de son pays. Il a lui-même souligné le caractère imprédictible d'une telle démarche, qui ne saurait s'expliquer par les circonstances parce qu'elle suppose précisément une rupture avec les circonstances, un « écart » vis-à-vis d'elles.

C'est cet écart qu'Aragon met en évidence pour rendre compte, par exemple, du comportement de Léon Moussinac qui, emprisonné au camp de Gurs, « fit à quatre-vingts élèves [de cette « université prisonnière »] un cours sur les origines de la langue française : comme si cette question était la plus pressante [...] ». Et si Aragon compare la démarche de Moussinac à celle de Jean Cassou, composant au secret ses 33 *sonnets*, c'est que chez l'un et chez l'autre « l'écart est le même des circonstances à l'activité paradoxalement par tous les deux élue ». Et c'est bien par cet écart que « tous deux apparaissent comme les exemples mêmes de notre dignité dans le malheur ».

Le parallèle entre Aragon lui-même et ces deux acteurs de la résistance littéraire dont il fait l'éloge est facile à établir. L'écart est le même des circonstances à la poésie chez Cassou, recourant en prison à la forme ancienne du sonnet, et chez Aragon, composant ses poèmes de résistance à partir des règles de la tradition poétique. Moussinac enseignant à ses compagnons de camp les origines de la langue française fait écho à l'auteur de « La Leçon de Ribérac », expliquant les origines de la poésie nationale. Et c'est dans le même ordre d'idées qu'il faut comprendre à l'ouverture de « La Rime en 40 » la revendication du « scandale » qu'est la poésie « à ceux qui ne sont pas poètes ».

« Scandale », « écart » : Aragon donne à penser l'intervention littéraire dans la

Résistance sous le signe de l'intempestif. Sa conception des choses mobilise un paradoxe étonnant : l'intervention la mieux ajustée aux circonstances est celle qui s'en écarte le plus. Le poème sera d'autant plus actuel, en phase avec les exigences de l'heure, qu'il sera moins contemporain : la beauté, la puissance, le trouble que manifestent les sonnets de Cassou « viennent précisément de l'écart gigantesque qu'il y a de cet individu à matricule, près d'une tinette infâme [...], de cet individu dénanti de soi-même à la pureté de son ciel intérieur ». Mais le paradoxe ne vaut pas explication. Il sert seulement à circonscrire le problème, en même temps qu'il invalide les explications incapables de le résoudre. Ce qu'il invalide, c'est le type d'explication qui rendrait compte de la politique du poème dans les termes d'un déterminisme socio-historique. Cette impossibilité d'expliquer le poème de résistance par les circonstances historiques, Aragon la marque avec la plus grande netteté à propos encore de Moussinac, à propos cette fois de ses poèmes réunis en 44 sous le titre *Poèmes impurs*. De ces textes, Aragon dit que rien ne permettait de les attendre à partir de ce qu'avait déjà écrit Moussinac, et que ce sont « des poèmes noirs que n'expliquent pas la prison, cet exode de juin, le camp de Gurs, le procès de Périgueux... » (c'est-à-dire les événements vécus par l'auteur pendant la défaite et l'Occupation). Le biographique n'explique pas le poème.

De cette récusation du déterminisme socio-historique dans l'explication de l'écriture des poèmes de la Résistance, surgit en creux le problème qui mobilise la pensée théorique d'Aragon. Ce problème est celui du rapport entre la poésie et la vie. Aragon s'en saisit du point de vue du poème, du point de vue de l'intervention imprédictible du sujet du poème dans l'Histoire, et en rupture avec l'idée que le vécu est un matériau que le poète doit exprimer dans son poème, en rupture aussi avec l'explication solidaire de cette idée, l'explication idéologique de la poésie de la Résistance. Mais comment s'agit-il alors de penser le rapport entre la vie et le poème ? Et quels sont les enjeux de la remise en question de la théorie traditionnelle qui fait dépendre l'activité poétique de la biographie du poète ? C'est la façon dont Aragon répond à ces questions qu'il faut essayer de comprendre.

Mon hypothèse est que ses réponses sont à chercher dans le travail théorique qu'il développe autour de la thématique de l'amour provençal. Le recours à cette thématique trouve en effet sa signification, selon moi, d'être non seulement le signe de « l'écart » proprement aragonien entre le poème et ses circonstances, mais aussi le lieu où s'assure la cohérence d'ensemble du discours proprement théorique dont Aragon accompagne son intervention politique et poétique dans la Résistance.

J'examinerai dans cette perspective la célèbre « Leçon de Ribérac », où se laisse saisir la logique profonde de la mise en œuvre de la thématique aragonienne de l'amour provençal.

2. Maître Arnaud entre dans le texte

« La Leçon de Ribérac ou l'Europe française » a paru d'abord dans la revue *Fontaine*, en juin 1941. L'article a été conçu pour répondre au projet de Max-Pol Fouchet qui avait décidé de consacrer un numéro de sa revue au thème de « l'Europe française ».

Aragon s'était montré tout de suite intéressé par ce projet qui correspondait à sa propre politique de « rassemblement de défense nationale de l'esprit ». Il semble avoir défini d'emblée le contenu de son texte. Il présente en effet, dans sa lettre à Max-Pol Fouchet en date du 31 mai 1941, un résumé programmatique qui correspond d'assez près au contenu du texte finalement écrit : « Je voudrais écrire de l'influence qu'au moyen-âge [*sic*] les poètes de France ont eu [*sic*] sur l'Allemagne et l'Italie particulièrement, et au delà, la naissance des grands symboles de l'amour sur la terre de France, de la civilisation de l'amour qui précède les grandes philosophies de la lumière sur les routes de l'Europe, et qui viennent de chez nous. Le tout mêlé à quelques idées sur *l'art fermé* d'alors, et ses similitudes avec la poésie que nous imposent les événements d'aujourd'hui ». La dernière phrase signe le caractère idéologique du propos et semble contredire ce que je disais précédemment : ici, ce sont les circonstances qui « imposent » le rapprochement et le recours à l'ancienne poésie occitane, tout entière identifiée à « l'art fermé », à ce qu'on appelle en occitan le *trobar clus*, le style obscur, par opposition au *trobar leu*, le style « léger », « aisé ». Il ne faut cependant pas oublier que nous sommes ici en présence du matériau de l'écriture, seulement du matériau. Et si l'on compare ce résumé au texte finalement écrit, on pourra constater la différence entre ce simple matériau et ce qu'il devient du fait de sa composition par le travail d'écriture. Passant de la formulation initiale, marquée par la préoccupation idéologique, au résultat de la mise en texte du matériau, on change de plan et on entre dans une autre logique, celle de l'écriture qui transforme l'idéologie, si du moins l'écriture est véritablement écriture, et non simple transcription.

Des effets du travail d'écriture, notons simplement pour l'instant que l'article finalement écrit ajoute au résumé cité ce qui est peut-être l'enjeu essentiel de la mise en texte : l'articulation du thème de l'art fermé avec celui de « la civilisation de l'amour ». Aragon, dans sa lettre, se contentait de relier mollement les deux thèmes dans un emmêlement confus (« Le tout mêlé à quelques idées... »). « La Leçon de Ribérac » donnera au thème de l'art fermé un rôle décisif, que la formulation du projet initial ne laissait pas attendre : c'est à partir de « l'art fermé », du personnage d'Arnaud Daniel, natif de Ribérac, symbole par excellence de cet art, que le discours de l'article s'organise. Et ce qui, au début, semblait devoir ne jouer qu'un rôle accessoire, presque décoratif, finit par devenir le motif organisateur de l'ensemble du texte.

Avant d'aller plus loin, il faut s'arrêter sur un autre fait qui commande notre lecture de l'article. Aragon a repris celui-ci en appendice de son recueil *Les Yeux d'Elsa*, paru en mars 1942. Passant de la revue au recueil poétique, « La Leçon de Ribérac » fonctionne désormais comme un commentaire des poèmes. Ce qui notamment a pour effet de renforcer le rôle du thème autobiographique qui intervient au début de l'article, où l'auteur raconte comment il s'est souvenu d'Arnaud Daniel, alors qu'il cantonnait à Ribérac, « dans la première stupeur de l'armistice ». Ce renvoi à la biographie de l'auteur, même s'il paraît devoir, dans l'article, servir seulement à introduire le thème principal, devient, dans le recueil, le support d'un commentaire implicite de ces poèmes écrits dans le prolongement de la halte de Ribérac. L'effet de sens que ménage le contexte d'ensemble pourrait se définir ainsi : les poèmes qu'Aragon a écrits après avoir éprouvé,

à Ribérac, le « grand désarroi » de tout un peuple sont à comprendre comme le refus de céder à cette décomposition de la Nation. Cet effet de sens n'est guère contestable, mais le problème est ailleurs. Le poète semble vouloir expliquer sa poésie par sa biographie. Les choses ne sont cependant pas aussi simples. En fait l'apparente intention d'expliquer les poèmes par l'anecdote biographique ne vaut que si on tient pour assuré le statut autobiographique de l'épisode de Ribérac. Ce qui est loin d'être le cas, si on examine le point clé de cet épisode vécu, c'est-à-dire le moment où a eu lieu la rencontre avec le poète Arnaud Daniel.

Si on est attentif à la mise en texte de cette rencontre, on s'aperçoit qu'elle est le lieu d'un phénomène qui n'est pas sans rappeler « La lettre volée » d'Edgar Poe.

En effet, l'entrée d'Arnaud Daniel dans le texte dissimule, tout en l'exhibant, le mécanisme d'écriture qui en est l'origine. Aragon dit d'abord s'être souvenu du poète, oublié de tout le monde, « même des *happy few* ». Un souvenir donné pour réel, en dépit de sa faible vraisemblance, motive donc l'irruption dans le texte d'Arnaud Daniel, dont la suite nous apprend que Dante lui rend hommage dans son *Purgatoire*. Aragon cite ainsi le passage où l'auteur de *La Divine Comédie* fait parler en provençal le poète de Ribérac. Le dernier des huit vers qui donnent la parole à Arnaud Daniel donne à lire, dans la traduction d'Henri Longnon citée en note, cette prière adressée à Dante : « Souvenez-vous à temps de ma douleur ! ».

Mais qui a répondu à cette prière, sinon Aragon, qui s'est souvenu « à temps », sous le coup de l'armistice, de *celui qui n'étant pas encore sauvé avait accepté l'honneur de souffrir*, et de chanter sa souffrance ?

Il faut ainsi sans doute se rendre à cette évidence : Aragon a inventé de toutes pièces, à partir du dernier vers attribué à Arnaud Daniel, le souvenir autobiographique allégué pour introduire la figure du poète de Ribérac. Le souvenir du soldat Aragon serait en fait la réponse textuelle du scripteur de « La Leçon de Ribérac » à la parole d'Arnaud inventée par Dante. Se souvenir d'Arnaud, ce serait en fait se souvenir du texte de Dante : le poète de Ribérac aurait en fait surgi du livre du poète italien et non du livre de la mémoire d'Aragon. Mais au vrai il est impossible de décider une fois pour toutes entre la mémoire de l'auteur et le jeu intertextuel qu'on croit pouvoir découvrir à la base de la mise en texte de l'apparition d'Arnaud Daniel dans « La Leçon de Ribérac ». Le secret de fabrication que cache le texte en l'exhibant n'annule pas la lecture autobiographique explicite de la rencontre avec le poète de Ribérac : le souvenir d'Arnaud a conduit au texte de Dante, ou à l'inverse il s'est construit à partir de ce dernier : les deux lectures coexistent, il n'y a pas à choisir. L'effet de sens du jeu intertextuel *s'ajoute* en fait au récit du souvenir vécu, de sorte que le partage entre le vécu et l'écrit, l'autobiographique et le poétisé, reste indécidable. Si la vérité du texte n'est pas dans le renvoi au vécu de l'auteur, elle ne saurait pas davantage être située dans la supposée genèse de l'écriture. Le tour d'écriture qui génère l'entrée d'Arnaud dans le texte d'Aragon délimite un indécidable entre le vécu et le poétisé et scelle leur indissociabilité. Prendre en compte ce jeu de l'écriture, qui préside à la mise en texte d'Arnaud Daniel, conduit en fait à reconnaître le statut de *fable* de la préface d'Aragon : fable, au sens de l'étymologie : ce qui a à voir essentiellement avec la parole. C'est par là, par ce raffinement des jeux de l'écriture, qui va bien au-delà d'un simple hommage à l'art fermé, que l'entrée d'Arnaud

dans la préface joue un rôle générateur décisif qui fait du discours d'Aragon, au plus près de la leçon des Troubadours, une fable, c'est-à-dire d'abord un texte qui manifeste que la vie, celle de l'auteur comme celle de la Nation, est seulement ce qui se génère dans la parole.

3. L'histoire nationale comme fable

On se rappelle le fil directeur du propos d'Aragon : la civilisation courtoise, par quoi la France devait « envahir *poétiquement* l'Europe », est née de l'art fermé des Troubadours, « cette incroyable invention de règles nouvelles, de disciplines que le poète s'impose et fait varier à chaque poème ». L'art du poème, compris au sens de la poétique du *trobar clus*, cet art qui consiste à donner « à chaque mot une importance exagérée » commande donc toute l'histoire culturelle de la Nation. Comment comprendre l'articulation qui unit ainsi l'art poétique du langage et le développement de l'existence culturelle de la France ?

En ménageant, comme on l'a vu, l'indécidabilité entre le textuel et le référentiel autobiographique, Aragon retrouve et fait jouer à nouveau l'expérience poétique des Troubadours dont la spécificité consiste, comme l'a montré le philosophe italien Giorgio Agamben, à « faire l'expérience de l'événement du langage comme amour, comme étroite unité entre le vécu et le poétisé ». C'est cette expérience, me semble-t-il, que fondamentalement reprend Aragon dans l'héritage de l'amour médiéval occitan. C'est elle qui préside à la fabrication du texte de « La Leçon de Ribérac » et aussi bien, je vais le montrer, à la construction du discours qu'il y développe.

On peut en effet considérer que le développement narratif du rapport entre la pratique occitane de l'art fermé et la vie culturelle de la Nation n'est pas autre chose que la projection sur l'axe diachronique du rapport structurant qui organise le système du texte de l'article comme le lieu où se réalise l'indissociabilité du vécu individuel de l'auteur et de la parole poétique d'Arnaud Daniel. Si l'autobiographie de l'auteur apparaît comme une vie inventée à partir du poème de Dante, la vie de la Nation, elle, est présentée comme le rayonnement de la civilisation de l'amour à partir de l'art des Troubadours. Perçue dans la perspective de cette analogie structurante, le récit que fait Aragon de l'histoire de la Nation, assimilée à l'histoire de sa littérature, montre que l'histoire collective, comme celle de l'individu, est une vie qui se génère dans le langage, dans l'expérience du langage que révèle la poésie conçue comme expérience de l'unité du dire et du vivre.

Il faut reconnaître alors que le discours historique d'Aragon a le statut d'une fable. Raconter l'histoire nationale, c'est raconter des histoires, car l'Histoire n'est rien d'autre que la fable de la vie, de la vie humaine qui ne s'éprouve comme telle que dans l'expérience du langage, où l'homme s'invente comme histoire.

Ce caractère de fable du discours développé dans « La Leçon de Ribérac », Aragon l'indique implicitement quand il souligne à propos précisément du « culte de la femme », foyer de la morale courtoise, que ce thème dans son texte « a valeur de symbole et de symbole seulement ». « Il faudrait se garder de croire, ajoute-t-il, que j'y vois « des

mots d'ordre », [...] bien que le culte de la femme prenne de nos jours un sens de protestation ». Cette mise en garde établit clairement la distinction entre l'effet idéologique du thème de l'amour courtois – son sens circonstanciel de « protestation » - et la valeur poétique qu'il faut lui reconnaître. Aragon ne considère pas son discours comme une construction idéologique, mais comme un langage d'images, comme une construction poétique. Ce qu'il soulignera encore plus nettement, en novembre 42, dans l'article intitulé « La conjonction *ET* », où il déclarera que le lecteur de « La Leçon de Ribérac » se méprendrait de voir dans la défense de « l'esprit de courtoisie » un plaidoyer pour un « retour médiéval », car cette défense, pour l'auteur, « était essentiellement une image, une image d'une grande valeur, mais une image ». Si l'image définit bien ici un usage poétique du langage, on peut admettre qu'Aragon revendique alors le statut poétique du discours de « La Leçon de Ribérac ». Cette revendication s'éclaire du commentaire qui suit : « C'est bien de notre double fonction d'héritiers et de continuateurs de l'esprit de courtoisie qu'il s'agit [...] . Ce qui importe, ce n'est pas ce qu'il a été, mais ce qu'il est devenu, ce qu'il devient ». Le rapport au passé qu'implique chez Aragon la reprise de l'héritage culturel national est un rapport actif : l'héritage médiéval n'est pas un dépôt mort, qu'il s'agirait de sacraliser ; il représente la force vive du devenir historique national, qu'il s'agit d'entretenir. Aussi bien ne suffit-il pas de le recueillir. Il faut le prolonger, le continuer. Continuer l'esprit courtois, pour les créateurs de la culture, au premier rang desquels se rangent pour Aragon les poètes, c'est, comme il le dit, dans sa préface des *Yeux d'Elsa*, évoquant de nouveau l'histoire de la poésie française, c'est savoir « être la voix qui sort de cet orchestre des fables, et chante ». C'est là tout le sens, pour Aragon, de l'action politique de la poésie en tant que poésie. Intervenir dans la Résistance pour le poète, c'est intervenir dans le devenir historique de la Nation pour continuer celui-ci. Continuer l'histoire de la Nation c'est poursuivre le chant collectif des fables de la Nation. Concevoir l'histoire nationale à travers un discours théorique qui emprunte le langage fabuleux des images issues de l'héritage culturel se justifie si l'histoire de la Nation est elle-même une fable, un « orchestre des fables ».

Cela signifie-t-il que l'Histoire n'est faite que des histoires que les peuples se racontent ? Il me semble plutôt que le statut de fable de l'Histoire implique seulement chez Aragon que les fables et l'Histoire vont ensemble, que le sens des fables et le sens de l'Histoire s'interpénètrent. Si tel est le cas, surgit alors la question de savoir comment Aragon rend compte d'une telle interpénétration, du lien qui unit le sens des fables et les capacités d'agir comme agents historiques. C'est ce qu'il faut essayer à présent de saisir.

4. « La chambre close de l'imagination » ou la raison des fables

Les analyses précédentes montrent que, dans « La Leçon de Ribérac », la poésie des Troubadours, emblématisée par la figure d'Arnaud Daniel, fonctionne doublement comme un point d'origine. Elle est à l'origine de la fabrication du texte de l'article comme récit fabuleux, et elle est le point de départ chronologique de l'histoire que raconte Aragon, la fable de la civilisation courtoise. Cette coïncidence du commencement

de la narration et de celui de l'histoire racontée, accomplie sous le signe de la thématique de l'amour provençal, invite à examiner de plus près la fonction d'origine que l'écrivain attribue à cette thématique.

Situé à la fois au départ de l'histoire de la Nation, conçue elle-même comme foyer de « l'Europe française », et au départ du récit de cette histoire, l'amour provençal ne peut pas avoir seulement la valeur d'une cause initiale dans un déroulement diachronique, une origine repoussée dans le passé. Il faut reconnaître que cette origine vaut aussi comme une instance toujours opérante dans le présent. Ce que montre la prose critique de « La Leçon de Ribérac » qui s'écrit précisément à partir de la parole poétique d'Arnaud Daniel. Et ce qu'explicite clairement la préface des *Yeux d'Elsa*, où Aragon décrit longuement la façon dont il a construit les poèmes de son recueil et où, devant les reproches que pourrait susciter cette importance exagérée attachée à la forme poétique, il déclare : « On voudra voir en ceci un jeu, mais peut-être m'accordera-t-on que ce jeu touche à l'essence même du vers français, à ce qui a présidé à sa naissance, et renoue les mystères du *clus trover*, de cet art fermé sur lequel je n'ai pas fini de rêver ». La poésie des Troubadours apparaît donc, du point de vue même de la poétique en acte d'Aragon, comme quelque chose qui n'a pas encore cessé d'advenir. Elle n'est pas un simple fait qu'on pourrait isoler chronologiquement. Parce qu'elle est moins, pour Aragon, un corpus de textes délimitable dans l'histoire de la poésie, que le modèle du lieu hétérotopique où s'opère toute invention.

Il faut citer ici *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, où Aragon, en 1969, à propos de l'art d'écrire de Raymond Roussel, situera l'art fermé des Troubadours dans une dimension transcendante et transhistorique : Raymond Roussel « a ramené toute chose à cette chambre close de l'imagination, où rien ne se passe qu'entre les murs de l'écriture même. Ses voyages à lui sont des voyages dans les mots. Voilà ce qui fait en plein XX^e siècle de Raymond Roussel un inventeur comme en fut un Dante, par exemple, qui inventa de parler le langage du peuple italien dans l'espace clos d'Arnaud Daniel. [...] [Raymond Roussel] est l'homme de cet espace du *trobar clu*, à travers les siècles, où se passent les découvertes de l'esprit [...] ».

Quand, longtemps après la Résistance et indépendamment des circonstances propres à cette situation historique, Aragon fait ainsi du *trobar clu* un principe universel de l'invention, il continue à s'inscrire, de la manière la plus fidèle qui soit, dans la tradition ouverte par les poètes provençaux médiévaux. On ne peut pas en effet ne pas faire le lien entre cette « chambre close de l'imagination » dont parle Aragon et la « stanza » des poètes italiens du XIII^e siècle, héritiers immédiats des Troubadours occitans, qui, comme le rappelle Giorgio Agamben, définissaient par ce mot qui signifie « demeure et réceptacle » « l'élément constitutif de leur poésie, parce qu'il formait [...] le foyer de ce *joi d'amor* qu'ils assignaient comme unique objet à l'activité poétique ».

Si le *trobar clu* en tant que « chambre close de l'imagination » est bien ainsi l'essentiel de ce qu'Aragon retient de l'héritage des Troubadours, on peut comprendre de la manière suivante la fonction d'origine que prend la thématique de l'amour provençal dans ses proses critiques de la Résistance : l'art fermé occitan y est une origine au sens où il figure le principe universel de toute invention, où il est la « demeure », le lieu même de

l'invention. Ce lieu de l'invention est une origine inassignable dans le temps et l'espace. Cette origine ne peut être historicisée, parce qu'elle est elle-même historicisante. Elle est ce qui rend possible l'existence tout à la fois des histoires et de l'Histoire, car elle est le fondement même de l'historicité humaine.

Si on peut dire que cette conception de l'origine, à reconnaître sans doute comme le noyau dur de la théorie développée dans « La Leçon de Ribérac », rend compte de la manière dont Aragon pense l'articulation du sens des fables et du sens de l'Histoire, c'est parce que « la chambre close » de l'invention, conçue comme *trobar clu*, est le lieu où se nouent, selon une formule qu'utilise Aragon à propos de Raymond Roussel, « à la fois les secrets du travail formel de l'auteur, et en même temps le mécanisme de l'invention des histoires ». La capacité fabulatrice est indissociable du travail formel de l'écriture, et c'est à partir de cette unité de la technique poétique et de la production des histoires que peut se comprendre l'unité, dans la pensée d'Aragon, du sens des fables et du sens de l'Histoire.

Dans « la chambre close de l'imagination », s'éprouve d'abord l'identité de l'événement du langage et de la vie. C'est là le sens premier de la leçon de la poésie occitane médiévale. Mais l'accent mis sur le *trobar clu*, et sur Arnaud Daniel, symbole de l'excellence *technique* dans cet héritage poétique, montre que cette identité s'assimile, pour Aragon, à la pratique, à l'activité humaine concrète entendue, dans le droit fil du matérialisme historique, comme l'essence et l'origine de l'homme. Si le poétique et le politique sont indissociables du point de vue d'Aragon, c'est qu'il conçoit l'activité poétique comme le lieu par excellence où la pratique s'éprouve comme le fondement de l'historicité humaine. Dans l'activité poétique, l'homme découvre son historicité essentielle, dans la mesure où la poésie est d'abord une modalité de la pratique en quoi l'homme se pose comme origine et nature de l'homme. Et c'est parce qu'elle relève de la pratique dans ce sens essentiel que l'activité poétique est fabulatrice et que les histoires qu'elle invente sont indissociables de l'Histoire. C'est dans cette perspective qu'on peut du moins comprendre le rôle décisif que donne Aragon à la technique poétique des poètes occitans dans sa reprise de l'héritage de l'amour provençal. L'« l'histoire d'une poésie est celle de sa technique », dit-il, dans la préface des *Yeux d'Elsa*. Dans « La Leçon de Ribérac », il cite Dante pour définir Arnaud Daniel comme « *ouvrier* du parler maternel ». Cette identification de la poésie à la technique poétique n'est pas l'option d'une esthétique formaliste. C'est par sa technique que le poème s'inscrit dans sa société et son histoire. Ce qu'Aragon dira dans les *Chroniques du bel canto* : « la technique est le reflet des circonstances historiques et sociales du poème ». Parlant, en 1954, de la technique de la poésie versifiée, il précisera qu'elle a pour fonction d'établir non seulement une « liaison indestructible entre les mots d'un poème », mais aussi « entre le poète et ses lecteurs » et que « c'est une liaison de caractère national ». Le souci de la technique n'est pas le souci de la forme visée pour elle-même, elle est ce qui réalise l'identité de l'activité singulière du poète et de l'expérience de la communauté.

C'est en tant qu'il se pense, au sein de la chambre close du *trobar clu*, comme pratique sociale et historique que le travail formel de l'inventeur apparaît comme le médiateur entre la fabrication des histoires et la fabrication de l'Histoire. Dans cette perspective, on peut comprendre en quoi le modèle de l'invention qu'Aragon forge à

partir de l'expérience poétique des Troubadours définit le principe d'une politique du poème, d'une activité poétique qui vise à intervenir dans l'Histoire en tant que pratique spécifique.

Mais la reprise par Aragon de l'héritage de « l'amour provençal » en vue de l'organisation d'une résistance spécifiquement poétique nous apparaît indissociable de la prise de parti philosophique de l'écrivain. A cet égard, il faudrait ici, si on en avait le temps, analyser précisément la polémique entre Aragon et l'équipe des *Cahiers du Sud*, qui, au moment où s'écrivait « La Leçon de Ribérac », achevait la préparation du numéro de la revue consacré au « Génie d'Oc et l'homme méditerranéen ». Un passage de l'article d'Aragon critiquait l'orientation du numéro de la revue, qui ne devait paraître qu'en 1943. Au vu du sommaire annoncé, Aragon s'inquiétait qu'on cherchât à « donner le monopole au génie d'oc d'un esprit qui naquit, certes, en Provence, mais ne grandit qu'autant qu'il devint celui de la France entière ». La critique d'Aragon avait d'abord une motivation directement politique : au moment où il s'agissait de construire l'unité des intellectuels en vue du combat national pour la Résistance, on comprend qu'Aragon ait pu redouter toute tentative, « quelle que soit la priorité des poètes et des penseurs du Midi en cette matière [la morale courtoise], de les opposer à leurs imitateurs ou mieux à leurs continuateurs du Nord » : l'heure pouvait effectivement paraître « mal choisie pour une dissociation qui confirm[ait] une frontière intérieure, tout artificielle ». Si la mise en cause de la ligne éditoriale des *Cahiers du Sud* sur le thème de l'héritage occitan répondait ainsi aux nécessités concrètes de l'action politique immédiate, il ne faudrait pas négliger l'arrière-plan proprement philosophique de la prise de position polémique d'Aragon. Celui-ci devait être suffisamment au fait des choix de la revue pour prendre ses distances avec une orientation diamétralement opposée à ses propres options philosophiques. Ce qui confirme en creux le rôle décisif de ces options dans la construction de son discours national. C'est contre la ligne métaphysique des orientations du numéro des *Cahiers du Sud* sur « Le Génie d'Oc » qu'Aragon prend par avance position. On pourra s'en convaincre en lisant la réplique apportée à Aragon dans la revue par Simone Weil, dont l'article intitulé « En quoi consiste l'inspiration occitanienne » est tout entier construit comme une réfutation des prises de position de « La Leçon de Ribérac » et comme la défense d'une conception proprement métaphysique de l'héritage occitan.

Faute de pouvoir étudier ici cette polémique entre Aragon et *Les Cahiers du Sud*, il fallait au moins en signaler l'existence et en marquer l'enjeu philosophique : la réflexion d'Aragon à partir de l'héritage de l'amour provençal s'enracine dans une conception du matérialisme historique, qui n'est sans doute pas orthodoxe, mais qui conditionne indubitablement la cohérence de son discours théorique. Il faudrait bien sûr consacrer un autre développement à cet aspect. Qu'il nous soit permis seulement de souligner, pour conclure, que c'est dans cette perspective, que nous ne pouvons qu'indiquer ici, que peut véritablement se comprendre le paradoxe apparent de la poétique politique de l'écart qu'Aragon a conçue et mise en œuvre pour le combat de la Résistance littéraire : entrer dans « la chambre close de l'imagination » pour s'installer au cœur de l'Histoire en acte et y intervenir efficacement n'est paradoxal qu'au regard d'une conception causaliste du rapport entre infrastructure et superstructure. Il n'y a pas

véritablement de paradoxe si le lieu de l'invention poétique, ce qu'Aragon invente d'appeler à partir de l'héritage d'Arnaud Daniel, le *trobar clu*, si ce lieu est celui où la pratique humaine s'éprouve en tant que telle comme acte originaire de l'homme et fondement de sa nature historique et si là le temps de l'Histoire (et des histoires) est véritablement ce qui permet à l'initiative humaine de choisir instantanément sa liberté.

*Edouard
Béguin
Lycée du Parc, Lyon*