Hourra l'Oural (1934) de Louis Aragon, un poème utopique entre reportage de propagande et rêve politique

Florian Mahot-Boudias

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/255>

DOI : 10.4000/lcc.255

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Florian Mahot-Boudias, « Hourra l'Oural (1934) de Louis Aragon, un poème utopique entre reportage de propagande et rêve politique », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 06 novembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/255> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.255>

***Hourra l'Oural* (1934) de Louis Aragon, un poème utopique entre reportage de propagande et rêve politique**

Florian MAHOT BOUDIAS, ENS Lyon – Université Paris Ouest Nanterre la Défense

La poésie moderne qui avait réussi à se libérer des conventions techniques, à se donner une appréciable liberté dans l'expression et dans la découverte d'images, tournait volontairement le dos à la vie et renonçait à signifier quoi que ce soit aux hommes. Elle se rendait prisonnière d'une convention nouvelle, celle de l'irresponsabilité. La beauté ou la nouveauté de l'image, la transcription plus ou moins approchée du rêve devenaient pour elle des fins suffisantes. (Unik)

Dans une critique qui a paru dans *Commune* immédiatement après la publication de *Hourra l'Oural* en 1934, Pierre Unik résume de manière polémique les enjeux de la relation de l'art politique au rêve, deux activités perçues comme irrémédiablement inconciliables. L'Entre-deux-guerres apparaît pourtant comme une période fondatrice du point de vue des idéologies politiques et de leur rapport au rêve, à l'utopie, à laquelle correspond, en littérature, un « temps des idéologies » (Benoit-Dusauroy). Assez peu de périodes dans l'histoire européenne ont en effet connu une telle violence des rêves politiques et des utopies. Dans un contexte où la politisation extrême du travail intellectuel s'étend au travail littéraire, on s'intéressera au rapport de Louis Aragon au projet du communisme dans les années 1930, pour éclairer le fonctionnement de cette propension du poétique au politique. Le poème *Hourra l'Oural* permet de penser ce rapport fécond entre le politique et le rêve, d'autant plus que ce texte d'Aragon demeure peu étudié, malgré des rééditions récentes du fait d'Olivier Barbarant, qui doit être remercié pour avoir été au fondement des analyses suivantes grâce à son édition critique. Le texte s'inscrit dans une époque charnière entre la pratique surréaliste de l'auteur et son engagement politique pour le Parti Communiste Français. S'instruit ici une tension biographique qu'il faudra interroger au sein du texte. Dans *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian, dans le chapitre consacré à Aragon, développe une opposition forte entre l'auteur surréaliste et l'auteur communiste, pensés en termes de rupture, comme « Aragon I » et « Aragon II » (Alexandrian). On essaiera en revanche de penser les deux périodes dans la continuité de la vie et de la production poétique d'Aragon, pour essayer d'être fidèle à un propos du *Paysan de Paris* : « La vie dépayse la systématisation. » (Aragon 299). Il ne s'agira pas ici de condamner ou de juger un aveuglement idéologique ou une parole aujourd'hui

irrecevable. À propos de *Hourra l'Oural*, dans la postface publiée en 1975, Aragon parlera lui-même de « bourrage de crâne » (Aragon 600). On essaiera plutôt de comprendre le travail poétique de l'utopie, comprise comme mise en œuvre littéraire d'un rêve politique alternatif.

Deux circonstances d'écriture éclairent la publication du texte. D'une part, l'auteur effectue un second voyage en U.R.S.S., avec Elsa Triolet, de la mi-juin 1932 à la mi-mars 1933. Leur séjour est assez long, mais Aragon ne publie ni un récit de voyage, contrairement à nombre de ses contemporains, tel André Gide, ni un essai, comme Bertrand Russell. Le couple visite les villes de l'Oural, fleuron de l'industrialisation nouvelle de l'U.R.S.S. De retour à Paris, l'écriture de *Hourra l'Oural* progresse en parallèle de celle des *Cloches de Bâle*. Les troubles politiques de février 1934 en précipitent la publication, comme en témoigne la dédicace à des communistes tués par la police lors des manifestations du 6 février. D'autre part, Vladimir Maïakovski a fortement influencé l'esthétique d'Aragon, qui a publié plusieurs traductions du poète russe. Ayant rencontré Aragon quelques mois plus tôt, Maïakovski est un chantre de la Révolution, mais aussi un moderniste, qui ne sera pas toujours érigé en exemple par les tenants de l'esthétique officielle. Dans la mesure où le poème d'Aragon est en partie conçu comme une forme de « reportage¹ » ou l'image d'un itinéraire de l'auteur à travers les villes nouvelles de l'Oural, retravaillée après son retour en France, le texte problématise non seulement le rapport du rêve au politique mais aussi le passage du réalisme à l'utopie. Ce poème de propagande met en forme la continuité entre l'idée communiste et sa réalisation politique, selon un système de signes très lisible, mais contient aussi de manière intempestive des ferments de rêve, qui confèrent à l'utopie ses incertitudes et ses interrogations.

1. Le paradoxe de l'utopie réalisée par l'approbation enthousiaste et hallucinée du sujet.

En 1970, presque quarante ans après la publication de *Hourra l'Oural* en 1934, Aragon revient sur ce texte dans l'écriture d'une postface destinée à l'édition de ses *Œuvres Complètes*. Il s'interroge sur la forme de discours la plus appropriée à son projet de jadis :

¹ Le terme de « reportage » est employé par Olivier Barbarant dans la notice du texte de l'édition récente de la Pléiade.

Ce poème, écrit en 1933-1934, alors que le voyage est de 1932, s'est substitué au reportage qu'on attendait de moi, au lendemain de cette virée aux confins de l'Asie. Je donnerai, après lui, le seul morceau rescapé dudit reportage paru dans *L'Humanité* des vendredi 20 et 27 janvier 1933. (...) Mais il me semble, avec plus de quarante ans de recul, que le paysage de l'Oural a tout de même perdu à passer de la prose initiale à cette versification du souvenir. (...) Au fond, si je désirais que vous ne vous trouviez pas devant l'Oural comme « le petit cheval » devant Magnitogorsk (...) peut-être aurait-il fallu, renonçant à la marche « historique » du poème, dont je me trouve avoir parlé avec quelque sévérité (...) comme je le faisais de « Front rouge », peut-être aurait-il fallu recomposer *Hourra l'Oural* tout entier en récit de voyage, et suivre ainsi le « petit cheval » que j'étais sans doute d'étape en étape, dans l'ordre de notre voyage, s'étonnant des spectacles qui s'offraient à lui, de ville en ville, ou plutôt de chantiers en chantiers. (Aragon 599-600)

Ce propos éclaire le retravail des sensations par une imagerie rêvée, par la distance prise dans le maniement du signifiant, entre ressenti et intellectualisation, deux opérations cognitives distinctes, mais ici complémentaires. L'opposition est doublée de la complémentarité problématique entre la poésie et la prose, qui appelle la concurrence entre l'Histoire épique et le reportage véridique. Aragon y regrette le choix du vers, et donc peut-être de l'épopée, à l'opposé d'une prose journalistique qui aurait été plus efficace, plus apte à rendre « le paysage de l'Oural ». Au rebours, le choix du vers permet de donner au texte une ampleur qui permet de parler d'« [un] poème », composé de plusieurs pièces, peut-être un héritage de la terminologie épique, qui témoignerait d'une volonté d'écrire « dans le grand genre », selon une lettre de 1932 citée dans la notice de l'édition de la Pléiade (Aragon 1382). Face à cette volonté d'amplification, l'image inverse du « petit cheval », véritable leitmotiv qui apparaît au centre du texte, permet de créer un contraste fort par l'image possible du poète fasciné et halluciné, comme en témoigne le passage suivant.

Gora Atache
Sur un cheval minuscule
un homme vêtu d'un long manteau vert rêve
pareil aux anciens chevaucheurs de mondes
au temps des migrations des peuples
petits jaunes et bruns. (572)

Le voyage et le rêve informent la représentation de cet homme mystérieux, dont la vision rend possible la relation du voyage dans l'Oural, entre rêve et réalité.

Aragon maintient l'usage du vers, quoiqu'il soit libre et désarticulé. Le texte manifeste ainsi une diversité de versification, du vers libre à la chanson. Les poèmes alternent entre l'hétérométrie régulière (« L'Oural parle » ; « Hymne » ; « les amants de

Magnitogorsk » ; « les Orateurs »), l'isométrie régulière (« Vingtième siècle » ; « Ce que répond le camarade Fideleiev » ; « Chanson pour le sovkhoze » ; « 1895 » ; « Ballade des vingt-sept suppliciés de Nadiejinsk ») et les vers libres (le reste du texte, constituant une majorité assez importante). Il est remarquable que les chants idéologiques aujourd'hui les plus contestables quant à la réalité russe du temps soient souvent écrits en vers réguliers, ce qui serait peut-être le signe d'un figement de la chanson, devenant litanie de propagande. D'autres textes présentent une certaine modernité dans la contestation révolutionnaire, une violence se retrouvant dans le maniement du vers libre. Aragon instille des bribes de reportage dans la forme versifiée, ce qui témoigne d'une tentative pour parvenir à une poésie réaliste. Par une écriture se voulant objective, et reprenant certains codes de l'écriture de presse, le reportage est devenu, comme le montre Myriam Boucharenc dans *L'écrivain reporter au coeur des années trente*, une pratique courante parmi les écrivains majeurs de l'Entre-deux-guerres.

Mac Orlan, Kessel, Pierre Hamp ou Paul Nizan : ils sont nombreux à s'être lancés dans l'aventure du grand reportage dont ils ont contribué à augmenter l'audience et à asseoir le prestige, tout en poursuivant parallèlement l'œuvre à laquelle, seule, ils doivent leur renommée. (Boucharenc 9)

Le cas d'Aragon ne peut pas être annexé à la littérature de reportage en tant que telle, mais l'auteur n'a pu être hermétique à l'esprit du temps. La tension de son écriture vers un point de vue documentaire est indéniable, comme une forme de témoignage de la réalité russe, destinée à informer les lecteurs autant qu'à les convaincre. Car contrairement à « Front rouge »², poème fameux par le scandale qu'il a provoqué en 1931, le grand poème *Hourra l'Oural*, n'est pas tant un cri de révolte ou d'exhortation à la révolution, que la célébration d'un espace transfiguré et idéal, perçu dans l'intimité d'un rêve : « L'Oural rêvait / car l'Oural rêve / lui aussi de temps en temps » (599). Cette thématique onirique, qui se manifeste dans la description d'une semi-réalité, peut être analysée dans les termes de l'hypallage, figure consistant à « attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre au sens », selon la définition du dictionnaire de Littré, reprise dans le *Gradus ad Parnassum* (Dupriez). Bernard Dupriez en fait d'ailleurs l'une des caractéristiques de l'écriture surréaliste. Quand le journaliste doit produire un texte immédiatement lisible et intelligible, Aragon emploie des effets de déplacements et de superpositions linguistiques propres au discours poétique

² ayant paru dans le recueil de 1931, *Persécuté Persécuteur*.

de l'époque. Le motif du rêve problématise en tout cas le rapport au reportage, puisqu'assez peu de poèmes sont fondés sur une stricte écriture journalistique, décrivant une situation présente d'un point de vue partial mais se voulant réaliste : citons surtout « 1930 », saynète quotidienne dans une « petite maison de terre noire », « 1929 », description topographique de Gora Atache, « 1932 », introduisant le motif du « petit cheval n'y compren[ant] rien », et « *Valse du Tcheliabtraktstroï* »³. Eu égard à l'intégralité du texte de *Hourra l'Oural*, il apparaît plus pertinent de parler d'un réalisme onirique. Le mélange du vers et du point de vue réaliste est en tout cas au service de la réalisation de l'utopie. Ce texte est ainsi une œuvre rhapsodique mélangeant fiction et reportage dans une visée démonstrative – l'éloge de l'U.R.S.S. – qui se manifeste aussi par la forte présence de l'Histoire dans le texte.

Le poème présente une ambition totalisante puisqu'il s'agit de représenter l'Histoire et ses polyphonies, par la multiplication des niveaux énonciatifs. Un premier moyen en est la construction de personnages typiques. Les représentants du « Capitalisme volant » (qui donnent sa cohérence à la première partie du poème), le « camarade Fideleiev » (580-3), ou « l'étudiant Bezroukof » (587) constituent autant de figures exemplaires. Mais cette polyphonie complexe est en réalité monologique, tous les procédés convergent vers l'éloge de propagande, dont un exemple peut être le poème « Hymne », fondé sur la répétition litanique d'une même évidence, marquée par un puissant souvenir biblique et liturgique :

Ils ont rendu l'homme à la terre
Ils ont dit Vous mangerez tous
Et vous mangerez tous
Ils ont jeté le ciel à terre
Ils ont dit Les dieux périront
Et les dieux périront (573)

Le poème thématise ainsi l'efficacité du discours communiste, tout en le nimbant de sacralité. Cette dimension sacrée de la poésie de propagande s'incarne encore dans des moments épiques, autant d'appels au collectif, des chants et des voyages, qui témoignent du projet de la « grande forme » manifestant son outrance rhétorique. L'épopée repose généralement sur la transparence, sur la lecture d'un chant par une communauté, elle fortifie ainsi le groupe par la reprise ancestrale de codes connus. C'est pourquoi il est souvent admis que le réalisme socialiste privilégia la forme de l'épopée et un certain

³ Cette technique peut être comparée à l'écriture du voyage chez un Blaise Cendrars, dans *Du monde entier* (1919) et *Kodak* (1924).

héroïsme révolutionnaire. Mais peut-on parler de réalisme socialiste dans le cas de ce poème ? Marc Angenot, dans *La Critique au service de la Révolution*, décrit Aragon comme le chantre du réalisme socialiste dans le domaine de la prose romanesque. L'épique en est la marque, mêlée à une esthétique héritée du naturalisme, Aragon étant le premier à exiger de la littérature un retour à la « réalité » lors des congrès des années 1930, sans que ce projet ne soit davantage explicité ou développé. Marc Angenot clarifie donc le projet du réalisme socialiste, en le rapportant à un pacte de transivité entre le réel et l'œuvre :

Le mot d'ordre, obscur et banal, de « retour à la réalité » ne prend un sens plus clair que si l'on comprend qu'il servait à exclure du débat tous ces futuristes, surréalistes, expressionnistes, constructivistes, qui parlaient de construire artistiquement une « nouvelle réalité ». Quesaco, une nouvelle réalité ? Il n'y a qu'un « réel » et qu'une manière fondamentale de le représenter, celle du réalisme dont l'axiomatique a été fixée au XIX^{ème} siècle, de Balzac à Zola. Le mot d'ordre sert à retourner l'axiologie prédominante dans les arts : avec toutes leurs vaines recherches, les prétendues avant-gardes et les compagnons de route qui en proviennent se sont fourvoyés et ils sont réactionnaires puisqu'il « faussent » la simple et fidèle « peinture » du réel. On va ainsi vers un réalisme sans distanciation dont le point de vue « révolutionnaire » sera tiré du côté de l'épique, du symphonique, de la « vie », non de la problématisation et de la critique. (Angenot 212-3)

Plus loin, l'auteur infléchit la définition vers l'influence d'une idéologie héritée du romantisme :

Le « romantisme révolutionnaire » devenait ainsi l'élément essentiel du réalisme socialiste, selon Boukharine. Selon Gorki, les deux termes pouvaient même passer pour synonymes. Cela tenait à ce que la vision d'un présent était englobée dans les certitudes de l'avenir (...). Dans cette vision en perspective, romantisme révolutionnaire et optimisme sont synonymes. (228)

Si dans le cas de *Hourra l'Oural* et de la poésie la question du réalisme socialiste demeure ouverte, celle de l'Histoire peut être posée plus clairement : le texte est dynamique, presque terroriste⁴, pour signifier le surgissement de l'énergie révolutionnaire, inscrivant ainsi ce mouvement d'une Histoire perçue et rêvée dans la forme textuelle. Un jeu entre passé et présent traduit cette dynamique, puisqu'il s'agit de comprendre l'actualité de l'U.R.S.S. par le récit de l'Histoire de la Russie, et de saisir ainsi l'avènement révolutionnaire. Le poème « Zlatooust » est une projection fictive dans un passé qui envisage un avenir glorieux, c'est-à-dire le présent d'écriture : « Le paysage est à l'idylle /

⁴ Aragon n'assumera plus cette violence par la suite.

l'idylle rouge de *demain* / Nous avons préparé les noces / l'église sonne le tocsin⁵ » (Aragon 563). L'auteur inscrit donc le temps présent dans un processus de maturation historique, vers l'avènement d'une geste révolutionnaire, une fin de l'histoire, qui permet la réalisation de l'utopie. Une rêverie moderne est ici à l'œuvre, celle du dynamisme de l'Histoire en marche, héritée du XIX^{ème} siècle. Cette tension entre la rêverie de l'utopie et la complexité de l'Histoire en rend l'esthétique impossible, en tout cas propagandiste.

Comment parvenir à la gloire du présent, sinon par une esthétique du contraste avec le passé, mais aussi avec le système capitaliste, puisque le texte exhibe les disjonctions entre le « Capital » et l'U.R.S.S. ? Le capitalisme, évoqué sur un mode satirique en ouverture de poème, est symbolisé par la légèreté et le « nuage » : « Le Capital volant », titre d'une section de *Hourra l'Oural*.

Les touristes du vent s'intéressent à la lanterne magique
Curiosité de vampires
Sur le sofa de brume les couples se déforment
Le spectacle leur fait revenir à la bouche
le passé (569)

Par contraste, la construction du rêve politique reconquiert une gravité, la parole témoigne de ce rêve devenu présent, actuel. Le poète souhaite enraciner l'utopie dans le réel, la forcer : « Retournez aux salles de jeux / Ô personnages nuageux / dont le retour est monotone / Ici l'auteur vous abandonne⁶ » (570). La notation est puissante grâce au déictique, qui devient le lieu de l'U.R.S.S, mais aussi le lieu du livre, actualisation évidente, incluant le lecteur dans cette réalisation, et rejetant les personnages de brume dans un ailleurs évanescent. Dans cette retranscription de l'histoire, le rêve a une place prépondérante, comme activité cognitive et comme activité conceptualisant la révolution. Aragon force l'utopie dans le réel par une vision unifiée et idéaliste, et en manifeste ainsi les ambiguïtés.

2. Les discontinuités de l'utopie et les heurts de l'Histoire

L'écriture de l'utopie implique parfois une discrétion du sujet, ou du moins la manifestation de son admiration ou de sa modestie, comme en témoigne l'image récurrente

⁵ Le texte est souligné par moi.

⁶ Ce déictique (que je souligne) est d'ailleurs repris dans le poème suivant, « Vingtème siècle », par un présentatif biblique désignant les étendues russes : « Voici l'étendue infertile / la nudité sans fin ni corps / Voici la poussière immense / où meurt le souvenir des morts » (571).

du « petit cheval ». La première personne du singulier n'apparaît que rarement dans le texte mais toujours de manière vigoureuse, comme dans « Je donne congé aux patrons » (569) ou encore au cœur d'un poème en forme de reportage qui convoque pourtant un souvenir éloigné :

Je me souviens des courses de taureaux quand la mante
rouge passait devant le mufle du danger sur une pirouette de l'homme vêtu de soie
et d'or et de miroirs]

Ici dans le hall inachevé dont les fenêtres
font entrer tout le ciel au foyer du nouveau théâtre
il pend aussi Cent quatre
vingt six il pend Quatre
vingt douze un chiffon rouge mais
ce n'est pas le sang qui soulève la foule (556)

Le sujet est fasciné par la réalité russe et l'immensité de l'espace parcouru, mais certains poèmes mettent ainsi en avant une énonciation forte et engagée de la part du sujet lyrique. Dans « Réponse aux Jacobins » (592-5), l'évocation de l'U.R.S.S. est mêlée à la situation contemporaine en France et le poème procède ainsi d'une vision synthétique, par le rapprochement historique et la construction contrastive.

Je salue ici
ceux qui se mutinèrent au Chemin des Dames
en mil neuf cent dix-sept
Je salue ici
ceux qui surgirent de la boue avec à la bouche un grand cri
et tournèrent leurs armes du côté de la Marseillaise (594)

Ce texte manifeste un changement d'espace-temps, de la célébration de l'U.R.S.S. à la critique de la France. Ces rapprochements et ces heurts, dans le regard du sujet, se retrouvent dans certains effets textuels, qui problématisent la continuité et la fluidité de l'utopie, voire instillent dans le texte des ferments d'individualité.

On utilisera la distinction pertinente proposée par Régine Robin entre « effet de thèse » et « effet de texte » (Robin 307), distinguant ainsi l'intention de l'auteur et les effets perceptibles par le lecteur⁷. L'image récurrente du « petit cheval » produit ainsi des

⁷ Régine Robin développe ainsi ses présupposés théoriques : « Si tout énoncé est divisé, s'il porte infailliblement en lui la marque, la trace des paroles d'autrui, si la polyphonie est déjà dans la langue comme fonctionnement et non comme simple potentialité, à plus forte raison dans la fiction, dans l'espace que donne la narration, dans cet espace qui creuse l'hétérogène par la multiplicité des focalisations, des points de vue et des voix, dans cette hétéroglossie constitutive, le rêve d'un discours plein, homogène, lisse et transparent est utopique, non réalisable. Le sens ne peut pas se figer en doxa. Le discours ne peut pas se concrétionner simplement en doxa, en mort du sens, en préconstruits fonctionnant à l'effacement du sujet d'énonciation, à l'universel. Le sens fuit toujours et se dissémine, s'indétermine. » (Robin 307)

vers ambigus, montrant une peur fascinée, comme dans le poème « 1932 » :

Le paysage a plus d'échafaudages qu'un jour d'été
n'a de mouches
Le paysage est à genoux dans le socialisme
et l'électricité (Aragon 577)

Cet extrait peut évoquer l'image du poète sceptique, terrifié, dans la vision d'un paysage « à genoux ». Mais cette fascination est très vite remplacée par une persuasion pédagogique, toute rationnelle. En effet, la suite du texte met en scène la propagande comme une pédagogie, prenant ici les accents d'une auto-persuasion par la citation d'une phrase extraite d'un discours de Staline⁸.

Petit cheval ne presse pas ta course écoute
petit cheval les mots radiophoniques qui sont
la clé de ce rébus d'Oural écoute
Petit cheval écoute bien

La
technique
dans la période
de reconstruction
décide
de
tout

Petit cheval petit cheval comprends-moi bien (577)

Le changement de disposition spatiale accentue l'effet d'insertion de cet énoncé autre dans le poème, afin de produire un discours monologique. Mais la forme rhapsodique aboutit parfois à des trouées, des fragmentations et des polyphonies réelles. L'utopie de l'U.R.S.S. n'est en aucun cas nuancée, mais le texte en complexifie la signification. La fin de *Hourra l'Oural* semble ainsi jouer de l'emploi du mot « flâneur » (Aragon 580-3), terme qui pourrait aisément renvoyer à la poétique du *Paysan de Paris*. Dans le poème « les Flâneurs », l'ouvrier Fideleiev paraît mutique et l'énonciation du poème est celle d'une critique explicite contre l'organisation soviétique et la rationalisation à outrance du travail ouvrier :

Camarade Fideleiev tu ne réponds pas
(...)
Camarade Fideleiev laisse donc là leur politique

⁸ Ce discours est celui de la « Première Conférence des cadres de l'Industrie socialiste », le 4 février 1931. Voir note d'Olivier Barbarant (Aragon 1392). Cette phrase peut être aussi le témoignage d'une fascination d'époque pour le progrès technique, la vitesse et l'industrialisation.

Camarade Fideleiev ne vois-tu pas qu'ils font de toi
un esclave une bête de somme avec leurs plans leurs contre-plans
leurs contrats d'émulation socialiste
leurs systèmes de talons pour les ouvriers de choc
et le drapeau rouge à la meilleure brigade c'est la tienne à ce qu'il paraît (581)

Or, dans le poème suivant, « Ce que répond le camarade Fideleiev », le discours rapporté de l'ouvrier soviétique est une chanson lénifiante et propagandiste (isométrique) devenant une parole figée : « Ce qu'il y a de merveilleux / Ouvrez braves gens les oreilles / ce qu'il y a de merveilleux / Ouvrez braves gens vos grands yeux » (582-3). Ces deux textes présentent ainsi des visions très contrastées, comme si la parole de Fideleiev avait été forcée, ou dictée. Cette impression est confirmée à la lecture du dernier texte, dans lequel revient le mot de « flâneur », dans un sens bien sûr péjoratif dans la phraséologie du communisme : « de la réclame contre les accidents du travail / de la réclame contre la flânerie / et de la réclame pour l'élevage des lapins » (597). La rupture de ton dans l'usage du parallélisme met en valeur la notion de « flânerie ». Les « flâneurs » du poème du même nom seraient-ils des hommes obligeant Fideleiev au doute quant à l'idéologie communiste, ou justement des ferments d'une individualité qui manque en U.R.S.S ?

Du point de vue de l'histoire littéraire, cet examen des motifs du rêve et de la flânerie peut conduire vers l'hypothèse d'une permanence d'une écriture reprenant le protocole surréaliste, puisque le rêve est ici le catalyseur de l'utopie politique. Cela manifesterait un emploi idiosyncrasique de la méthode surréaliste, ferment d'individualité et d'illisibilité. Cette hypothèse aiderait à penser la continuité de la période surréaliste à la période communiste de l'auteur. Dans *Hourra l'Oural*, l'état onirique est en réalité celui d'un semi-rêve, d'une attention flottante, qui correspond au moins partiellement à la définition aragonienne du surréalisme dans *Une vague de rêve*, ouvrage publié en 1924 :

A ceux-ci rien ne fera entendre la vraie nature du réel, qu'il n'est qu'un rapport comme un autre, que l'essence des choses n'est aucunement liée à leur réalité, qu'il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve. Ces diverses espèces sont réunies et conciliées dans un genre, qui est la surréalité. (...) Les nuages un rien les dissipe et le même vent les ramène. Une idée aussi a ses franges d'or. Le soleil joue un peu avec les fantômes. De bons danseurs sans escarpins, et ce qui fait le prix de leurs pas est cette chaîne brisée à leurs chevilles. Ô fantômes aux yeux changeants, enfants de l'ombre, attendez-moi je viens et déjà vous tournez. (...). Dada fut un procès moral, et à sa manière un fantôme. Nous avons vécu cette expérience hantée, qui ne permettait pas point l'application de l'esprit aux concepts. Il régnait une vague opinion sentimentale de surréel au fond de nos propos, une espèce de goût avant-coureur de l'abîme, anonyme alors, sans visage. Un beau jour le spectre se

déchira de ses mains d'os, dans le sens de la hauteur. Un long temps de stupeur suivit ce partage des nuées. (85-88)

Des thèmes et des motifs de ce texte important peuvent être encore présents dans *Hourra l'Oural*, accréditant l'hypothèse d'un usage de la méthode surréaliste dans la construction de l'utopie politique. Le poème de propagande développe souvent une atmosphère d'irréalité, pouvant être le souvenir transcrit en vers libres de certaines pages du *Paysan de Paris*, marquées par les jeux de verticalité (du vertige aérien à l'exploration souterraine), les fantômes, ou encore la lumière crépusculaire, par exemple dans le poème « Hymne » et « Des touristes dans l'air d'Oural » :

Descendons un peu propose
un squelette aux yeux profonds
Et le cortège de nuées
se glisse et spirale à travers
les aiguilles noires des airs
tant que voici que du sol monte
une clarté de firmament.(552)

L'usage de la personnification allégorique⁹, avec « l'Oural » et « Journal du Diamant », était en outre déjà très présent dans *Le Paysan de Paris*, dans le « Discours de l'imagination » (Aragon 187-189) et le « Discours de la statue » (Aragon 257). Plus encore, les jeux de mots et les rimes équivoquées, le réemploi et le détournement des discours quotidiens et d'expressions figées, abondent dans *Hourra l'Oural*, et ce dès le titre. Ainsi, il s'agit de penser la continuité entre Aragon surréaliste et Aragon communiste, car l'examen du texte montre la réactivation et la perpétuation de méthodes du surréalisme, pourtant soumises au discours conscient du communisme. Dès lors, la frontière entre poésie pure et engagement politique vacille dans une complexification des rapports d'une pratique à l'autre, à l'opposé d'une séparation de fait et au-delà des schémas biographiques souvent admis dans le cas d'Aragon. Celui-ci demeure, même dans ses poèmes de propagande, un sujet rêveur pris dans l'Histoire.

Hourra l'Oural permet de mettre en question le rapport de l'œuvre à l'histoire et à la politique, en prenant pour objet une poésie peu lue et seulement considérée comme un

⁹ Afin d'approfondir ce sujet, le lecteur peut se reporter à l'article d'Alain Trouvé, « Présence de l'allégorie » publié dans Anne-Élisabeth Halpern et Alain Trouvé (dir.), *Une tornade d'énigmes : sur Le Paysan de Paris* (Paris : L'improviste, 2003).

document historique. Sans aucun doute ce texte est un poème de propagande, puisque son discours a été pensé et construit pour être monologique, et pousser le lecteur à l'adhésion au système communiste. Aragon, par une vision hallucinée et spectaculaire de l'U.R.S.S., tente de construire une pédagogie politique, censée emporter le lecteur par son enthousiasme. À travers les rouages de ce texte rhapsodique, les heurts de l'histoire se font entendre, par des effets d'ironie ou de dérive onirique qui rendent les thèses plus incertaines en quelques endroits du poème. À l'heure où ce texte demeure illisible, impossible à ancrer dans une histoire littéraire exemplaire, son intérêt ne réside plus dans l'utopie décrite, mais dans l'énergie de sa création, manifestation de la force de son rêve et d'un langage poétique croyant encore en ses pouvoirs politiques.

Ouvrages cités

Alexandrian, Sarane. *Le surréalisme et le rêve*. Paris : Gallimard, 1974.

Angenot, Marc. *La critique au service de la Révolution*. Leuven : Peeters, 2000.

Aragon, Louis. *Œuvres poétiques complètes*. Éd. Olivier Barbarant. Vol. 1. Paris : Gallimard, coll. bibliothèque de la Pléiade, 2007.

Benoit-Dusauroy, Annick, Guy, Fontaine (dir.). *Lettres Européennes. Histoire de la littérature européenne*. Paris : Hachette Education, 1992.

Boucharenc, Myriam. *L'écrivain reporter au coeur des années trente*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

Dupriez, Bernard. *Gradus ad Parnassum*. Paris : 10/18, 1984.

Robin, Régine. *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. Paris : Payot, 1986.

Trouvé, Alain. « Présence de l'allégorie ». *Une tornade d'énigmes : sur Le Paysan de Paris*. Paris : L'improviste, 2003.

Unik, Pierre. « Hourra l'Oural – Aragon ». *Commune*, N° 9, 15/05/1934.