

LA FIGURE DU POÈTE DADAÏSTE DANS UN ROMAN DE POÈTE : AURÉLIEN D'ARAGON

L'intérêt de parler de la figure du poète dadaïste dans *Aurélien* d'Aragon réside en ceci que l'auteur d'*Aurélien* est un ancien poète dadaïste, et qu'*Aurélien* est le premier roman dans lequel Aragon, redevenu poète, fait entrer un personnage de poète. *Aurélien* est ainsi, à double titre, un roman *de poète*. Je propose de dérouler cette petite conférence en deux parties successives : Aragon, roman *de poète* ; Dada 20 ans plus tard, ce qu'il en reste.

Aurélien, roman de poète

Je commencerai par ce paradoxe : *Aurélien* est loin d'être le premier roman de l'écrivain Aragon. C'est toutefois le premier roman du *poète* Aragon.

Ce paradoxe n'est certes pas celui qu'avait filé le poète Paul Claudel pour accueillir le roman *Aurélien* paru en octobre 1944. Claudel avait publié en mai 1945 dans le journal *Les Étoiles* un article sous le titre « Poème ou roman ? *Aurélien*, par Aragon », dans lequel il s'exclamait : « *Un roman ? Je dirais plutôt un poème !* ». Il faisait évidemment ici l'éloge de la phrase littéraire, du rythme, du style, bref de tout ce qui pouvait faire passer à ses yeux *Aurélien* pour une sorte de long « *poème en prose* ». Mais c'est d'un autre point de vue qu'*Aurélien* est un roman *de poète*, du point de vue de son lectorat au moment de sa sortie, lectorat dont faisait partie Paul Claudel d'ailleurs.

Jusqu'à *Aurélien*, et depuis le début, les activités publiques de poète et de romancier d'Aragon sont deux activités qui ne se conjuguent pas et qui semblent se fuir l'une l'autre, qui n'existent que successivement l'une à l'autre. Au moment de la sortie d'*Aurélien*, les publications d'Aragon ont connu ainsi trois périodes distinctes :

a) La poésie en marge du roman (de 1918 au début des années 1930). Nous sommes à l'époque où le roman traverse ce que Nathalie Sarraute appellera plus tard l'« ère du soupçon », et pas seulement auprès des jeunes plumes, voir par exemple les titres donnés par Gide à ses récits jusqu'aux *Faux-Monnayeurs* (1925) qu'il appelle enfin « roman », mais il est vrai qu'il s'agit là d'un roman d'un genre bien particulier. Aragon écrit certes des récits, mais ce sont des nouvelles, ou des romans déguisés en non-romans, ou encore un roman en cachette, ou même un roman... qu'il fera passer pour un long poème en prose (et qu'on considère encore comme tel) : *Le Paysan de Paris*, sur lequel je reviendrai tout à l'heure.

b) Le roman en marge de la poésie (de 1934, date de la publication des *Cloches de Bâle* jusqu'en 1939). Durant cette période, aucun poème n'est publié, et presque aucun

poème ne s'écrit : on retrouvera dans les archives d'Aragon à peine une pincée de poèmes inédits correspondant à cette période.

c) Un retour net, prolifique et continu à la poésie (de 1939 jusqu'à sa mort). Pourquoi ce net et brusque retour à la poésie, qui correspond à son incorporation en septembre 1939 ? Au moins pour ces raisons-ci, qui sont de circonstances : le soldat Aragon part sur le front, puis commence avec l'armistice le début d'une période de voyages et de déménagements, dans lesquels la clandestinité joue un rôle. Si le soldat Aragon, qui n'arrêtera jamais d'écrire, peut partir sur le front avec un carnet et un stylo, l'écriture *réaliste* du roman nécessite à l'époque, tout au moins chez Aragon, une activité sédentaire et surtout documentée : ses précédents romans, situés à la Belle Époque, ont été écrits dans un souci constant de documentation : lecture des journaux d'époque, fréquentation des archives, etc.

Reste que dès 1940, Aragon commence, à certains moments, à jeter de façon discontinue les lignes d'un roman pour lequel — c'est une première — *il n'a pas besoin de documentation*, et l'absence d'un tel souci est assez compréhensible à la lecture d'*Aurélien* puisque *Aurélien* repose entièrement sur ses souvenirs de jeunesse ou, pour ce qui concerne l'épilogue du roman, sur ses souvenirs récents. Il peut donc l'écrire loin de Paris et sans documentation.

Le lectorat d'Aragon des années 1930 a-t-il la mémoire du poète dadaïste puis surréaliste, de ce poète insolent des années 1910-1920 ? En tout cas, il est déjà nettement plus nombreux que le précédent. Le romancier Aragon remporte le prix Renaudot en 1936 pour *Les Beaux Quartiers*, et son roman *Les Voyageurs de l'impériale* est diffusé aux États-Unis en 1941 dans sa traduction anglaise dix-huit mois avant sa version française. Reste qu'au moment où paraît *Aurélien*, le lectorat des années 1940, autrement plus nombreux, a eu le temps d'oublier le romancier — pour ceux qui l'ont connu. La notoriété d'Aragon est devenue incontestable, et c'est au poète qu'est attribuée cette notoriété. Aragon est devenu le grand poète de la Résistance, celui dont le général de Gaulle lisait les vers à la radio, celui que publiaient régulièrement les feuilles clandestines, le poète national dont on apprenait les vers par cœur dans les prisons.

Ceci explique pourquoi lors de sa parution en octobre 1944 *Aurélien* n'obtient qu'un succès d'estime : des articles certes élogieux dans la presse littéraire, mais une vente dérisoire. Ce roman n'est alors qu'un roman *de poète* et sort dans l'indifférence générale d'un public qui ne peut pas savoir alors qu'il s'agit là du roman que la postérité consacrera comme le plus grand roman d'Aragon et qui est l'un des plus grands romans du XXe siècle : *Aurélien* est en quelque sorte le *Misanthrope* d'Aragon. Le roman laisse d'ailleurs d'autant plus indifférent que son sujet est particulièrement décalé ; que vient donc faire cette histoire d'amour improbable à une heure où on se bat encore contre le nazisme, où l'on règle ses comptes avec les collabos, et où les lendemains qui chantent sont derrière la porte : la France se réveille alors avec un électorat communiste à 25%. Il faudra attendre encore dix ans pour que, de la seconde moitié des années 1950 à la mort d'Aragon, le public s'habitue à ne plus voir chez Aragon ni un « poète écrivant des romans » ni un « romancier écrivant des poèmes » mais un écrivain authentiquement

polygraphe, ambidextre, simultanément romancier et poète, comme il le prouvera alors. Pour l'instant, *Aurélien* est en quelque sorte le premier roman *de poète* d'Aragon.

Mais c'est aussi à un autre titre qu'*Aurélien* est un roman *de poète*, dans la mesure où c'est en quelque sorte la poésie qui est le moteur de l'écriture d'*Aurélien*. Si Aragon avait déjà écrit quelques chapitres de ce qui aurait pu devenir le roman à partir de 1940, c'est en revanche pendant les années de Résistance, de novembre 1942 à août 1943, qu'il réécrit ces chapitres et compose son roman, cette fois de façon continue et intensive. Il s'est effectivement sédentarisé : il vit avec son épouse, la romancière Elsa Triolet, sous un nom d'emprunt dans un village de la Drôme. Deux événements président à cette remise au travail assidue et continue, qu'il est tentant rétrospectivement de lire comme des événements fondateurs, tant il est vrai qu'ils touchent aux deux piliers de l'écriture d'*Aurélien* : une crise de couple — dont le symptôme est la parution d'un poème connu ; des retrouvailles avec un passé quitté depuis plus de dix ans.

Il n'y a pas d'amour heureux

Je commencerai par la crise de couple. Cette crise, bien réelle, a été plus tard expliquée par la romancière Elsa Triolet, épouse d'Aragon, par une dispute autour de la question de la place de la femme dans les activités militantes du couple. On ne développera pas ici les raisons données par la romancière, d'autant qu'on n'est pas tenu de la croire. Mais il reste de cette période où les deux compagnons ont failli se quitter un poème, le plus connu peut-être d'Aragon et le premier à avoir été chanté : « Il n'y a pas d'amour heureux », écrit en janvier 1943, et dont Georges Brassens, après l'avoir mis en musique, ne chanta que les trois premières strophes en 1953 (c'est Catherine Sauvage qui deux ans plus tard reprit la chanson en y ajoutant la strophe évoquant « l'amour de la patrie » que Brassens refusait de chanter). Ce poème et son constat désabusé imprègnent *Aurélien*, et l'on en croise des échos, tel celui du chapitre 36 (p. 308)¹ :

Bérénice n'était pas loin de penser que 'l'amour se perd, se meurt, quand il est heureux

Ou celui du chapitre 70 (p. 572), dans les ruminations d'Aurélien :

Il en est d'une femme comme d'une patrie, la perdre est stupeur (NB : passage écrit moins de trois ans après la capitulation de juin 1940).

Retrouvailles

Ces retrouvailles sont d'abord celles, sur un quai de gare en avril 1942, avec un poète qui avait été pendant une quinzaine d'années un fidèle ami de jeunesse, dont Aragon s'était séparé sur fond de violentes disputes, un poète qui avait injurié Aragon dans un écrit public violent au moment où ce dernier avait quitté avec quelques autres le groupe

¹ Les numéros de page renvoient à l'édition Gallimard, collection « Folio ».

surréaliste dont il avait été le co-fondateur, un poète qu'il n'avait plus revu depuis dix ans. Cette rencontre correspond au moment où le poète Paul Éluard rejoint la Résistance, mais aussi le Parti communiste qu'il avait quitté sitôt après y être entré, renoue avec Aragon dont il restera définitivement l'ami jusqu'à sa mort (1952) et s'apprête à devenir l'autre grand poète de la Résistance.

C'est immédiatement après ces retrouvailles d'anciens poètes dadaïstes fondateurs du surréalisme, et c'est certainement dans ce que ces retrouvailles ont pu raviver du passé, que s'amorce chez Aragon la pompe à souvenirs qui aboutira, avant même *Aurélien*, à une sorte d'explication autobiographique écrite par Aragon parallèlement au roman, qu'on date de 1942, restée inédite puis retrouvée et publiée six ans après la mort d'Aragon. Ce texte commence par « Pour expliquer ce que j'étais » — qui servira de titre à cet inédit lors de sa parution — et fait une cinquantaine de pages. Aragon y parle sans aucune complaisance de sa jeunesse, de ce qu'il était, de ce qu'ils étaient. Je me contenterai de citer un point important de cette confession privée, qui éclaire en quelque sorte le personnage d'Aurélien, et cette guerre de 14-18 qui revient en permanence dans ce roman comme un retour du refoulé : ce refus que les poètes dadaïstes, qui avaient fait la guerre (à l'exception d'Éluard alors en sanatorium), de parler de la guerre, de *nommer la guerre*, à une époque où justement, surtout en littérature, tout le monde parlait de la guerre. En voici un extrait :

[...] cette guerre-là, on voyait trop de quoi elle était faite. C'était une guerre des vieux, pour des raisons qui avaient exalté les vieux, qui ne touchaient pas les jeunes, et c'étaient les jeunes qui le faisaient pour les vieux.

Tout ceci dit comme nous le sentions. [...] Dépourvus que nous étions de toute idéologie cohérente. Ne voyant guère plus on que le bout de notre famille, nos couchages, nos goûts. Guère plus loin que le bout de notre nez [souligné par Aragon].

[...] Mes camarades se moquaient de moi, peu après l'armistice, parce que j'en avais rapporté la croix de guerre. Moi-même, j'en avais assez honte.

Il faut dire qu'alors cette guerre était déjà devenue une guerre victorieuse. Et une victoire, avec ce que cela comporte de revues de fin d'année, de liquidation des stocks américains, et d'énorme bordel international, cela n'est pas du tout fait pour exalter les jeunes gens de la sorte que j'ai plus ou moins décrite. Il y avait une nausée de tout cela, que nous étendions à la guerre elle-même ; et nous pensions que puisqu'elle était finie, il fallait qu'elle le fût complètement, qu'on n'en parlât plus. D'autant qu'il y avait une exploitation commerciale de la guerre par la littérature, un faux air sacré donné à tout ce que quiconque y avait mis les pieds en disait, écrivît-il avec ces pieds-là...

Et Aragon d'expliquer comment à l'occasion d'une projection à scandale (certainement d'un film d'Antonin Artaud), à un jeune homme qui s'exclame : « *On n'a tout de même pas fait la guerre pour en arriver là !* », il répliqua, en lui collant une gifle : « *Tiens, voilà pour t'apprendre à avoir nommé la guerre !* ».

On retiendra ce tabou sur la guerre de ces jeunes gens d'alors, et on notera qu'*Aurélien* propose deux types d'hommes : ceux qui ont 30 ans et plus, Aurélien, Edmond, les anciens camarades du front ; et un dadaïste, Paul Denis, qui a, lui, 22 ans au

début d'un roman qui se déroule pour l'essentiel entre 1922 et 1923. Les poètes dadaïstes de l'époque, Éluard, Breton, Aragon, avaient alors respectivement 27, 26 et 25 ans et les deux types d'hommes proposés par le roman ne correspondent pas à ce qu'ils étaient : ceux qui ont vécu la guerre et qui en parlent (Aurélien, Edmond...), ceux qui n'n parlent pas tout simplement parce qu'ils ne l'ont pas faite : Paul Denis est un poète qui de justesse n'a pas fait la guerre (tout comme le jeune poète du groupe, Robert Desnos, qui a le même âge) et qui n'a donc pas à en parler. Paul Denis correspond en quelque sorte au poète qu'auraient voulu être les poètes dadaïstes d'alors.

Dada, vingt ans après

Venons-en à présent à notre poète dada et à ce que vingt ans plus tard Aragon retire de l'époque et des « dadas » pour les caractériser.

La construction du personnage

Aurélien n'est pas un roman à clés. Aragon avait certes écrit, dans les années Dada, un véritable roman à clés (qui n'était pas censé être un roman), où apparaissaient des personnages dont les clés étaient Rimbaud, Chaplin, Picasso, etc. Mais ici, il ne s'agit nullement d'un roman à clés, si l'on excepte trois figures facilement reconnaissables pour qui connaît l'histoire littéraire et artistique de ces années-là : Francis Picabia (le peintre Zamora), le couturier Jacques Doucet (le couturier esthète et amateur d'art Charles Roussel) et André Breton (le poète Ménestrel, chef de bande et auteur d'un « *manifeste* », p. 610, sur lequel nous reviendrons). On notera que le roman est aussi traversé, parfois fugitivement, par quelques personnages bien réels : Claude Monet, mais aussi lors du vernissage de minuit du chapitre 40, trois figures : le poète et essayiste Raymond Duncan ; Tristan Tzara, l'un des fondateurs du mouvement Dada en Europe et son chef de file en France ; et la chanteuse réaliste Yvonne Georges, l'égérie de Robert Desnos.

Les autres personnages sont quant à eux fabriqués à partir de matériaux divers, provenant de personnes réelles diverses (la critique littéraire parle de *pilotis*). Paul Denis est un portrait composite dans lequel les critiques auront vu René Crevel, Paul Éluard, Pierre Naville et surtout Aragon, même s'il est au nombre des personnages sur lesquels la narration se focalise peu. Paul Denis est ainsi le résultat d'une composition stylisée, qui entre en scène lors de la première soirée mondaine du roman, celle chez Mary de Perseval au chapitre 6, et c'est ce chapitre qui se charge d'en donner à la fois l'apparence physique, le comportement et les goûts.

Deux clichés le présentent physiquement :

— la coiffure, « *des grands cheveux rejetés en arrière* » (p. 60), ce qui correspond à l'époque à la façon « jeune » de se coiffer, et qui est celle alors de Breton, d'Éluard, d'Aragon... ;

— l’habillement décalé, et même scandaleux. Lors de la soirée chez Mary, les femmes sont en robes de grand couturier (Bérénice : « *Lotus...* », p. 64), et les hommes en smoking ou en habit (voir la lettre de Mary de Perseval à Aurélien). Quant à Paul Denis : « *veston gris clair, assez mal soigné, les souliers sales, pas de pli au pantalon* » (p. 60). Cet accoutrement est à mettre en rapport avec celui du chapitre 40, lors du « vernissage de minuit » chez Zamora, où Paul Denis obéit au mot d’ordre dadaïste ; pas de cravate ! Ce rapport à l’habillement est à replacer dans le cadre des codes de l’époque et du scandale vestimentaire que représentait l’irrespect de ces codes. Si les femmes étaient parfois bras et mollets nus lors des soirées, les hommes étaient entièrement recouverts, et ne sortaient pas sans chapeau ni cravate ni même... gants. On connaît les anecdotes concernant le provocateur Aragon se faisant fiche à la porte de la Coupole avec un coup de pied au derrière parce qu’il était sans cravate, comme de cette exposition chahutée par les dadaïstes, dans laquelle Aragon miaulait *sans gants*...

Le profil psychologique repose lui aussi sur un cliché (ou dit autrement : il s’agit d’un profil largement partagé par les jeunes dadaïstes d’alors) : Paul Denis est insolent et capricieux, en particulier dans ce petit milieu où cohabitent (voir les deux soirées du livre) *esthètes* et *artistes* ; un milieu où de grands bourgeois fortunés, éventuellement rentiers, amateurs d’art, sont les clients et les compagnons de soirées d’artistes qui leur font avaler leurs provocations.

La jalousie de Paul Denis, plusieurs fois mentionnée dans le roman, renvoie incontestablement à celle d’Aragon, dont la jalousie a été maintes fois mentionné par lui-même (il en a fait un sujet de roman dans les années 1960). D’autres traits de comportement sont nourris (au moins) par Aragon : Paul Denis étudie les axolotls (p. 61) tout comme l’avait fait le romancier, il est pianiste et danseur. Je renvoie à ce portrait d’Aragon dans les années 1920 qu’en avait fait Maxime Alexandre, l’auteur des *Mémoires d’un surréaliste* :

Il jouait du piano, savait danser, jouer au poker [...]. [Et concernant les chapeaux et les foulards :] Il réussissait à indigner les badauds de ma bonne ville en se promenant comme moi, tête nue innovation téméraire en 1923, et en portant des foulards provençaux [...] qu’il entortillait de façon à en faire un semblant de col et un devant de chemise [NB : un peu ce que fait Paul Denis pendant le vernissage chez Zamora].

Esthétique

C’est sur les questions esthétiques que la construction du personnage n’est plus tant affaire de pilotis que de définition de ce qui caractérisait le groupe de ces jeunes gens.

Poèmes automatiques

Ils fabriquent des « *poèmes automatiques* » (chapitre 63), effectivement, l’année même où le mot *surréalisme* commence à circuler et à la veille de la fondation du nouveau mouvement sur fond de disputes avec Tristan Tzara. À cette époque, on évoque une pensée nouvelle, sous l’autorité de laquelle vont naître des écrits « sous la dictée de

l'inconscient » : la psychanalyse. Les écrits de Freud ne sont pas vraiment encore traduits, mais la psychanalyse est dans ces milieux un sujet de conversation, voir chapitres 19 et 74.

Rimbaud

À la fin du chapitre 6, Paul Denis s'étouffe parce qu'une diseuse de vers, la « *grande actrice* » Rose Melrose, déclame « Aube » de Rimbaud : « *La garce... Avec tout ce qu'elle voudra, mais pas avec ça... pas avec ça... pas avec Rimbaud* » (p. 80). Rimbaud est certes un auteur important pour cette génération de poètes : il est au centre des souvenirs de ce petit écrit de 1943 « Pour expliquer ce que j'étais » cité plus haut, mais surtout : c'est à ces dadaïstes devenus surréalistes que nous devons principalement notre vision actuelle de Rimbaud, à partir de textes peu fréquentés alors, en particulier ces deux fameuses lettres dites « du Voyant ». Mais dans ces années-là, Rimbaud était pour beaucoup le poète officiel dont d'aucuns, à commencer par sa sœur cadette, avaient réussi à imposer l'image tout en laissant secrète la vie de débauche, l'image d'un jeune poète surdoué et lumineux, d'un poète fréquentable.

Cocteau

Jean Cocteau, dont le nom revient souvent dans le roman, est l'aîné de ces jeunes dadaïstes, et sa réussite est insolente et inacceptable à leurs yeux. En 1922, il a 33 ans et les dadaïstes le haïssent de tout leur cœur : Paul Denis, ainsi que le rappelle Mary de Perseval, « *ne peut pas voir Cocteau en peinture* » (p. 62). Cette détestation convenue a interrompu chez Aragon la correspondance qu'il avait entretenue avec Cocteau entre 1918 et 1920. Aragon renouera avec Cocteau dans l'entourage de la Guerre d'Espagne et des relations d'estime se poursuivront entre les deux hommes jusque dans les années 1960 (Cocteau meurt en 1963). Ils publieront en 1957 leurs *Entretiens sur le musée de Dresde*.

La question du roman

On s'attardera un moment sur ce bref échange du chapitre 6 entre Bérénice et Paul Denis dont elle vient de faire la connaissance :

J'ai une plaquette qui vient de sortir au Sans-Pareil, et un manuscrit chez Kra... oui... Non, pas de poèmes, cette fois...

Un roman ?

Non, non, je n'ai même qu'une peur, c'est qu'on prenne ça pour un roman. C'est une sorte de promenade-rêverie, un truc inclassable, avec des digressions dans tous les sens [...] (p. 66).

Le « *Sans-Pareil* » est la maison d'édition qui publia les premiers recueils poétiques d'Aragon et de Breton, et c'est chez Kra, dans *La Revue européenne*, que paraîtra en feuilleton, entre 1924 et 1925, la « *promenade-rêverie* » d'Aragon, qui est bien sûr *Le Paysan de Paris*. Autre lieu d'édition nommé furtivement dans le roman, qui est un lieu d'importance : la « *petite boutique grise dans la rue de l'Odéon* » (p. 88). C'est dans

cette boutique tenue par des femmes, une « blonde » « savoyarde » en particulier, que Bérénice achète la plaquette de poésie *Défense d'entrer* de Paul Denis. Cette boutique est clairement le cabinet de lecture d'Adrienne Monnier. Un « cabinet de lecture » est, depuis le siècle précédent, une boutique qui tient à la fois de la librairie et de la bibliothèque privée, où l'on vient lire, emprunter, acheter des livres, mais aussi assister à des rencontres, des dédicaces, des événements littéraires et artistiques. C'est dans la boutique d'Adrienne Monnier qu'Aragon et Breton se sont déjà croisés, probablement un an avant (1916 ?) de se rencontrer vraiment comme appelés médecins-auxiliaires à l'hôpital du Val-de-Grâce en 1917. Le cabinet de lecture d'Adrienne Monnier a été le point d'attraction de la vie littéraire d'« avant-garde » des années 1910-1920.

Mais ce que cette discussion entre Bérénice et Paul Denis a de plus évocateur et de plus intéressant est la réaction apeurée de Paul Denis qu'on puisse prendre ce qu'il écrit pour un roman ! André Breton qui, pourtant, publiera plus tard deux ouvrages qu'il faut bien appeler un roman, et qui deviendront ce qu'il a écrit de plus célèbre, *Nadja* (1928) et *L'Amour fou* (1937), a jeté un tel interdit sur l'écriture du roman qu'Aragon ne publie alors que par morceaux, les faisant passer pour des nouvelles, le grand roman qu'il écrit en secret, et que *Le Paysan de Paris*, qui est pourtant bien un roman, passera pour un long poème, et appartient toujours, bien après la mort de son auteur, à la somme de ses œuvres poétiques (tel est le choix de l'édition de La Pléiade). Aragon lui-même parlera en 1969 de la façon dont « *Le Paysan de Paris devint donc un roman, à condition de ne rien en dire* » (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*).

Chaplin

Lorsque Zamora déclare que le dernier Harold Lloyd, « *c'est autrement mieux que Charlot* », il provoque « *le commencement d'une dispute, car pour Paul il n'y avait rien au-dessus de Charlot, et pas seulement au cinéma* ». Chaplin, dont les premiers courts-métrages sont diffusés en France en 1915, et qui passionne Paul Denis, passionnait les jeunes poètes, en particulier Aragon : il est dès 1918 le sujet d'un poème d'Aragon (« *Charlot mystique* ») et en 1922 la clé d'un des personnages de son récit *Anicet*.

Le goût de l'absolu !

Dans le très long discours narratorial du chapitre 36, c'est bien de Bérénice qu'il est question à propos du « *goût de l'absolu* » : « *Bérénice avait le goût de l'absolu* » (p. 305), et « *Qui a le goût de l'absolu renonce par là même à tout bonheur* » (p. 303). Reste que ce *goût de l'absolu* dont le narrateur d'*Aurélien* dresse le portrait clinique est quoi qu'il en soit celui de toute cette génération de jeunes poètes. Il est le refus de se compromettre, qui amènera à un moment André Breton à annoncer publiquement en 1923 « *André Breton n'écrira plus* », ou encore Paul Éluard en 1924 à brusquement tout quitter, tout arrêter, pour partir faire le tour du monde. C'est peut-être celui qui a conduit Jacques Vaché à se suicider en 1919 — même si l'on n'est pas vraiment certain que la mort de Jacques Vaché sous opium soit réellement un suicide (question reproduite en écho dans celle entourant la mort de Paul Denis dans *Aurélien*). *L'absolu*, c'est après

tout ce qu'Aragon appelait l'*infini*, celui qu'il accueille chez lui à la fin de son manifeste *Une vague de rêves* paru à l'automne 1924 : « *Qui est là ? Ah, très bien. Faites entrer l'infini* », cet *infini* qui est aussi le mot d'ordre de ce roman qu'il écrit en secret dans ces années-là, *Défense de l'infini*, mot d'ordre inversé de celui du recueil de Paul Denis *Défense d'entrer*. C'est par *goût de l'absolu* en quelque sorte qu'Aragon sera le seul poète du groupe (avec Paul Denis) à penser se suicider pour une femme, ce qu'il fera plus tard, en 1928.

Participe de cet *absolu* une donnée commune à tous ces poètes : l'Amour. Ils ont tous en commun d'avoir « follement aimé », comme aurait dit André Breton, et d'avoir été, pour la première fois depuis Musset et Nerval, des poètes de l'amour fou, élevant les femmes qu'ils ont aimées au rang de muses.

Le bilan du regard porté par le romancier, vingt ans après, sur la période dadaïste et les jeunes poètes dont il faisait partie est, dans toute sa cruauté, exprimé à l'occasion des scènes du chapitre 74, lors des dernières apparitions des dadaïstes, à l'hôpital où Paul Denis succombe à ses blessures puis lorsque le groupe conduit par Ménestrel se réunit après les obsèques. Ce qui ressort du récit de ces deux réunions est avant tout la médiocrité humaine en réponse au drame de la mort violente du jeune amoureux désespéré, la fatuité de Ménestrel, André Breton, donc « *serrant à deux mains sa canne* » et disant « *que c'était bien inutile d'être venu. On n'arrangerait rien* » (p. 602). Paul Denis sera enterré sans ses amis. À l'enterrement à Asnières, « *tous ceux du groupe s'étaient abstenus, par principe, même Frédéric, ils étaient contre les enterrements* » (p. 605). Passe ensuite la figure médiocre et cynique de l'éditeur de Paul Denis, content d'avoir de côté un inédit du poète mort et pensant à la façon dont il pourrait le publier, et pour finir cette réunion du groupe autour de Ménestrel, à propos de la façon dont ils pouvaient utiliser la mort de Paul Denis :

Mais ça ne suffisait pas. Paul Denis devait être mort pour quelque chose. Suicide, hasard, tout ça c'est très joli. C'était surtout un acte spontané, l'essentiel était là. « L'acte spontané » était le dernier cheval de bataille du groupe. Finalement, on décida qu'il ne fallait pas laisser les gens exploiter cette mort. Une mort à eux : ils avaient le droit de lui donner un sens. On se réunirait trois ou quatre, et on rédigerait un manifeste (p. 608).

Et, dans la même soirée : « *On se jeta à la tête tout un tas de vieilles rancœurs* » (p. 608). Le reste du chapitre développe les haines et les querelles autour du cadavre de Paul Denis. La façon dont Aragon aura tué symboliquement le mouvement Dada dans son roman sera d'avoir montré à la fois ce que même l'insolence capricieuse et la fatuité pouvaient avoir en définitive de touchant chez ces gens épris d'absolu et pris individuellement, et la façon dont leur vie en groupe, en bande, aura au bout du compte abouti à faire émerger du collectif des comportements mesquins, cyniques et stupides.