Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA
(Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon)

http://louisaragon-elsatriolet.com/

Mise en ligne effectuée par : Corinne Grenouillet

Date : 6 avril 2011

Pour citer ce document :

Marie-Christine Marchasson-Mourier, *Des obsessions à l'incantation, Aragon créateur,* thèse de lettres réalisée sous la direction de Jean-Pierre Giusto et Stéphane Hirschi, présentée à l'Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, 2003.

Université de Valenciennes et du Hainaut

Cambrésis

Des obsessions à l'incantation,

Aragon créateur

Thèse de lettres pour le doctorat nouveau régime

Sous la direction de

Monsieur le Professeur **Jean-Pierre Giusto** (±)

Monsieur le Professeur **Stéphane Hirschi**

Jury composé des Professeurs :

Daniel Bougnoux

Stephane Hirschi

Edmond Nogacki

Suzanne Ravis

Thèse présentée par Marie-Christine Marchasson-Mourier

2003

Celui à qui vont nos premiers remerciements n’est plus. Son ouverture d’esprit, son intelligence, sa sensibilité nous manquent. Jean-Pierre Giusto est parti après un dernier travail, une dernière analyse stimulante sur Aragon.

Stéphane Hirschi a pris la relève de la direction de cette thèse pour Jean-Pierre Giusto et pour Aragon. Sans lui ce travail n’aurait pas pu être mené à bien. Sa patience, son intelligence extrême des textes, sa vigilance ont guidé ces deux dernières années décisives.

À mes parents

Allons cessez ce bavardage En scène en scène
Et derrière le rideau les chaînes des fantômes se traînent
On attache un homme presque nu contre un poteau de carton peint
On avive de fard ses plaies on lui arrache
Une à une les flèches des Sébastien
Et le carmin de chaque bouche atteste
Le sang intérieur détourné de sa source
La fleur du meurtre à la frontière transparente des abîmes[1]

[1] *Théâtre/Roman*, Gallimard, p.13.

SOMMAIRE

INTRODUCTION, LIRE ARAGON 16

DÉRÉLICTION ET ÉCRITURE 39

LE CORPS SOUFFRANT 40

UN CORPS DÉMANTELÉ 40

Écartelé et écorché 41

Distance et orthopédie 41

Démantèlement en violence 43

LE JEU, DÉS, CARTES ET BILLARD 49

Figuration du destin 50

***Les Yeux d'Elsa,* partie de dés cachée 51**

***Elsa,* le jeu de cartes 54**

***Le Voyage de Hollande,* musique douce ? 59**

***Les Chambres,* ou la main des fleurs 62**

Jeu / je ? 65

LE TEMPS ROMPU 67

Un temps morcelé qui passe et ne passe pas 67

Temps et discontinuité 73

ERRANCE ET ACCIDENT 74

“ Je ne sais pas jouer au golf ”, le labyrinthe dans la ville. 75

La structure générale 75

Les premiers fils 76

L’escargot interminable 78

La quête d’une ville 79

Le destin, la ville, le sens 80

Quête d’un sens 81

Ordre et désordre 83

Le labyrinthe en Hollande 84

Un chemin dans le néant 86

Recentrons 90

Variations : des déplacements dans des espaces différents. 90

Constantes 90

Interminable 90

Le néant comme lieu du parcours 91

Un univers de tromperie où l’accident est toujours possible 92

LA CRAINTE DE L’ACCIDENT 93

Les accidents de voiture ou de train 94

Les Voyageurs de l’impériale, ou la volonté de ne pas être sur l’impériale 94

Aurélien, l’obsession mise en peinture 96

***La Mise à mort,* l’accident révélateur 98**

Les catastrophes 101

L’ENJEU DE L’ACCIDENT 107

Le suicide réponse possible à l’accident 109

UNE IDENTITÉ PROBLÉMATIQUE 110

Saint Sébastien 114

Qui était donc Saint Sébastien ? 117

Pourquoi cet intérêt ? 119

MAÎTRE DES MOTS, MAÎTRE DU JEU 125

UNE HISTOIRE DE NOTES DE CARNAVAL ET DE FAISANS 125

Un jeu de piste..... 126

Apollinaire et le Rhin 128

***Télémaque*, de la lecture à écriture 129**

Faisans et vertige 129

Note des *Aventures de Télémaque*..... 130

***Carnaval*, carnaval de faisans chus des branches..... 137**

Pourquoi cette histoire ? 140

Constellation autour du vertige, du carnaval et du temps 143

Jeu de cache-cache 144

LA SUPPRESSION DES MAÎTRES 149

Ailleurs 152

Déclinaisons..... 155

L'utopie de l'amour fusionnel 155

Ailleurs partout 157

Ailleurs l'appel au spectacle total..... 161

Ailleurs et vierge noire..... 162

Aller vers les mots par les objets..... 168

Un constant intérêt pour les objets..... 168

Des objets à l'enthousiasme..... 171

De l'enthousiasme aux mots 174

L'armoire à histoire..... 175

Les tables de toilette..... 177

Un décor déstabilisé..... 179

L'imagination comme outil..... 182

Objets, ressorts de création 184

Aller vers les mots par la paronomase 189

Le bégaiement initial refusé..... 189

Paronomases 194

Multiplier les histoires 198

En créant des secrets 198
Par l'écriture érotique 200
En inventant des histoires : on supposait comme le font les enfants 202
L'errance en terre 203
Je suppose exhibé 208
L'invention passage du temps de l'imaginaire au temps du réel. 210
S'inventer un je 212
En multipliant les identités : le bariolage du bordel 212
Caméléon 215
En se créant des proies. 217
La chasse et la proie 217
Les femmes, proies, parce que changeantes proies 220
Elles sont indifférenciées et multiples 221
Elles sont tous les possibles 223
Aux noms changeants 224
Du miroitement aux vêtements changeants 226
Elles sont reines et déesse 228
Il les construit en miroir de lui, proie de ses proies 229
DE L'INFINI À L'INSTANT 233
Le sommet, perpétuelle conquête 242
Le sommet, le temps/instant 242
Le temps transformé en blancs du texte 245
Le présent pour installer l'instant, l'exemple d'*Anicet* 248
L'incipit, instant d'où tout part 252
L'ACCIDENT EXPLIQUÉ ET DÉPASSÉ 254
L'enjeu donné 254
L'érotisme pour dépasser l'angoisse de Couronnes 257
L'accident créateur 259
Des textes en abyme 262
ÊTRE MAÎTRE 265
Du jeu/je 267

Dieu je me crée **272**
La syntaxe à sa botte **274**
Être maître du monde **276**
Maître ou esclave du lecteur **279**
ÊTRE MAÎTRE DE SA VIE **283**

L'ÉCRITURE/ELSA 285

L'ÉCRITURE/ELSA, RESSORT DE L'ÉCRITURE POÉTIQUE DÈS 1930 288
***PERSÉCUTÉ PERSÉCUTEUR*, RÉVÉLATION ÉTONNÉE DU PARADOXE. 288**
LE *CRÈVE-CŒUR*, LA RÉVÉLATION DE L'ABSENCE 297
***LES YEUX D'ELSA* ET L'AMOUR COURTOIS POUR SON DÉPASSEMENT 305**
LES AUTRES TEXTES DE L'OCCUPATION : UNE TONALITÉ PLUS ÉPIQUE QUE LYRIQUE. 314
L'ÉVOCATION DE PARIS 317
DE 1946 À 1956 319
***LES POÈTES*, LA POÉSIE ET ELSA 328**
Le ressort de la poésie **331**
L'origine du flux lyrique **334**
Application **339**
Une figuration décisive pour l'écriture poétique **342**
ELSA, FIGURE CENTRALE 344
***ELSA*, LA SUBLIMATION EXALTÉE DU PARADOXE 344**

Les épigraphes 344
Je vais te dire un grand secret : Le temps c'est toi 346
L'écriture qui se déploie 351
La note haute 351
Les anaphores, signe de béance et parcours du monde 355
La présente/absente redite 362
L'absence au bout du chemin 362
La plénitude par l'écriture d'une présence fuyante 364
Une épreuve permanente 365
Les créatures d'Elsa 367
La jalousie 368
Le théâtre pour dire la présente/absente 370
Par elle être la proie et le chasseur 377
Elsa dieu 378
Les faluns, terre maîtrisée 381
Le labyrinthe rectifié 386
***Elsa*, dépassement des angoisses 391**
***LE FOU D'ELSA* " ABSENTE DE CORPS ET NON DE NOM " OU PRÉSENTE/ABSENTE ? 392**
Un projet d'écriture poétique 392
Une présente/absente 395
Une absente 404
***LES CHAMBRES*, ÉCRIRE OU SE TAIRE 414**
Un long pré texte 415
D'un " jour noir " à une étrange présente/absente 416
Un rire de loup 420
Un projet d'écriture entre ouverture du silence et poursuite de la parole 423
À nouveau le chiffon rouge de la chasse 425
" j'écris " 428
" III ",horloge immobile 431

“ IV ” ou la présence au plus-que-parfait 433
Une nouvelle exaltation de l’écriture 437
“ V ”, en respiration 441
“ VI ”en violence 442
“ VII ”reprendre le fil de la présente/absente 444
“ VIII ”, le nouveau nom d’Elsa, Solitude 444
“ IX ”, l’horloge parlante 448
“ X ”, au bout du compte 450
Comme je finissais de relire ces pages… 453
***Les Chambres* ou la mort comme consternation du temps. 453**
LES RÉFÉRENCES DES TEXTES À LA FEMME RÉELLE . 456
LA RÉACTION D’ARAGON 456
COMMENT ELSA VOIT ELSA 458
DANS *ELSA* UN CORPS PEU NOMMÉ ET ÉCLATÉ 460
LE CORPS DANS LES AUTRES TEXTES 465
LES RÉFÉRENCES À LA PRODUCTION LITTÉRAIRE 469
CE QUE DIT ELSA 473
LES ALLUSIONS BIOGRAPHIQUES 476
Quelques souvenirs 477
“ La fièvre ” 478
Une péritonite en 1937 478
La maladie dans *Les Yeux d’Elsa* 480
“ La fièvre ” dans *Le Fou d’Elsa* 482
Un homme de poubelle 484
AU TOTAL, UNE FORME DE PRÉSENCE 485
GRAMMAIRE D’ELSA 487
LE PARADOXISME 487

Travail sur la limite **492**
Le miroir, paradoxe et limite **497**
Le sommeil **498**
Odeur, parfum, ombre, traces… **505**
L'absence d'amour physique **505**
La jalousie **507**
FUITE, CHASSE, ÉCRITURE **508**
ABSENTE PARCE QU'INFIGURABLE **511**
DIEU ET REINE AUX NOMS MULTIPLES **515**
Reine **516**
Noms multiples **519**
LA DÉRÉLICTION DONNÉE EN CONTREPOINT **522**
LA POÉSIE EST CONSTERNATION DU TEMPS **525**
ELSA ? **530**
ELSA ET *THÉÂTRE/ROMAN* **532**

CONCLUSION **538**

Introduction, lire Aragon

Lire Aragon. L'expression choisie pour le colloque du centenaire de sa naissance en 1997 avait déjà été déclinée en plusieurs modulations : " Commencez par me lire ", titrait Jean Ristat en 1997 pour l'album biographique réalisé chez *Découvertes* Gallimard. " Reprendre Aragon " avait choisi *In'Hui* en 1995.

En 2001, Hervé Bismuth, introduisant son mémoire de thèse, plaçait sa démarche sous le titre *Lire l'illisible…*

Lire Aragon, donc, encore, comme un programme parce qu'il y a problème et difficultés. Le paradoxe est toujours là : le poète le plus connu des Français n'est pas réellement lu ou du moins l'est-il de manière parcellaire. On le lit encore au sens étymologique du terme en choisissant, en ignorant, en ressourçant sa haine parfois.

Lire Aragon, ce serait donc tenter de tout lire. Le défi peut être lancé mais peut-il être atteint ? Faut-il être doté comme Aragon lui-même d'" une mémoire monstrueuse ", d'une "mémoire de diamant" pour tout lire, tout retenir et enfin comprendre ? Le projet serait-il utopique ?

Aragon, lui-même, a compliqué à l'extrême la tâche, en se faisant son propre lecteur en permanence, et dans le même temps en disqualifiant par avance la lecture universitaire, et même parfois, ce présent/absent qu'est le lecteur. Aragon a ainsi mis plus bas que terre les universitaires, les traitant de " magistrats de province "[2], parlant de leurs " doigts gras "[3], ironisant sur leur " parasitisme "[4]. La dernière image qu'il donne du lecteur n'est pas plus confiante :

[2] *Chroniques du bel canto* in *Europe* n°4 avril 1946.
[3] Id., n°9 septembre 1946.
[4] Id.

> " (…) Oh, je ne devrais pas raconter cela puisque cette rencontre un jour ce ne sera plus celle de deux fantômes, mais je me trouverai pris au poignet de mon récit par la main violente du lecteur, qui est, sera n'importe qui, un assassin peut-être, ou quelque maître-chanteur, un bandit à 1a force duquel je ne puis me mesurer, qui va chercher mes secrets dans les poches de mes vêtements, palper ma conscience, et s'enfuir avec l'argent de mes pensées pour en faire Dieu sait quel usage pervers... l'agent de je ne sais quelle faction ou quelle police... dans ce Bas-Empire où nous vivons moins que nous survivons... (…) "[5]

Aragon, s'il en appelle donc à la lecture, selon le titre de Jean Ristat, semble dans le même temps, s'en méfier.

Prévenant le danger, il a été son propre commentateur, et dans ses textes et dans des " hors d'œuvres " divers qui peuvent prendre la forme de commentaires à un tiers ou de préfaces, ou d'articles… Il a ainsi décrit, commenté, annoté ce qu'il avait écrit, mêlant et emmêlant à plaisir les choses, instaurant ici et là des perspectives dans ses propres textes. Il a utilisé sa maîtrise de la parole pour, parfois, et, souvent volontairement sans doute, en rabattre les tons, casser les lectures. Il a parlé, il est intervenu, il a commenté tout et le reste et ce, de manière tellement importante, que l'œuvre elle-même semble, parfois, engloutie derrière ces déclarations.

Aragon, par exemple dans la préface aux *Yeux d'Elsa*, nous donne une leçon de lecture qui, dans un premier temps, la paralyse :

> "(...) Car j'imite, (*dit-il avec un semblant de provocation*), plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier.(...) "

Et Aragon d'étourdir son lecteur par le dévoilement des diverses imitations cachées dans ses vers. Notre lecture devient orientée vers cette activité de repérage, proche d'un jeu, loin sans doute d'une lecture globale. Nous sommes comme à la recherche d'un piège. Toute la préface joue un rôle étrange, provoquant une sorte d'hypnose chez le lecteur. Aragon y explique son travail de poète. Il commente lui-même certains de ses poèmes. Plusieurs pages sur la rime, les asso-

[5] *Théâtre/Roman*, Gallimard p303.

nances et la strophe, se succèdent, étourdissantes de maîtrise, dont je ne citerai qu'un court extrait pour en rappeler la virtuosité technique :

> " (...)C'est alors que l'idée me prit que si dans l'alexandrin, dans la strophe de quatre alexandrins par exemple, à rimes encadrées ou croisées, on faisait jouer un double jeu de rimes placées au bout des alexandrins d'une part, et de huit syllabes en huit syllabes de l'autre, on ferait se chevaucher la strophe alexandrine de quatre vers, et une strophe de six octosyllabes ; c'est à dire que la même strophe pourrait s'écrire de deux manières différentes, porter en elle deux chants suivant l'humeur du lecteur. (...) "

On a parlé, à propos de cette préface, de " protection rapprochée "[6] dont la fonction était de protéger le texte de la censure allemande. Sans doute, mais le plaisir manifeste et presque délirant qu'a Aragon à parler de ses textes nous semble aller au-delà. La " protection rapprochée " ne concerne pas que l'occupant, mais aussi, nous semble-t-il, tout lecteur. Aragon oriente la lecture, il la maîtrise.

Autre chose que des commentaires et manipulations sont les interventions d'Aragon dans ses textes, auto-citations ou petites notes dont nous verrons toute l'importance. Nous sommes là dans l'activité créatrice proprement dite, et ce n'est pas un hasard s'il y a parfois contradiction flagrante.

La lecture de l'œuvre dans sa globalité est aussi bloquée par les relations bien particulières qu'Aragon et sa poésie entretiennent avec ses lecteurs. On peut aller jusqu'à dire que certains poèmes ou recueils leur appartiennent comme des moments de leur vie personnelle. Tel ou tel poème découvert dans une brochure clandestine ou écouté à la radio libre, lu par Charles de Gaulle, ont acquis une résonance personnelle très forte. Du fait des conditions historiques très particulières de leur parution, ces textes ont pris un sens déterminé qui peut bloquer toute nouvelle lecture, qui peut aussi interdire la lecture d'autres textes différents et donc dérangeants. La merveille de cette coïncidence entre un poète et un moment fort de notre histoire a cristallisé un type de lecture et peut avoir contribué à momifier une œuvre beaucoup plus complexe.

---

[6] *Etude sur Aragon Les yeux d'Esa* de Patrice et Jacqueline Villani p. 13.

L'appartenance jamais démentie d'Aragon au Parti Communiste a aussi contribué à cet éclairage réducteur. Il n'y a pas eu de pression de la part des communistes sur Aragon pour qu'il écrive sa poésie selon des modèles préexistants, mais ses lecteurs communistes semblaient attendre la confirmation d'une poésie du bonheur possible. La lecture ainsi préorientée éliminait inconsciemment ce qui disait autre chose. A l'inverse, une part de la critique cherche absolument à éclairer les souffrances exprimées dans les textes par des références aux circonstances politiques et à de soi-disant ou réels désaccords du poète avec son parti.

Et du coup l'appréhension globale des textes d'Aragon est difficile. L'impression première est celle d'une poésie éclatée, d'un abîme entre la poésie surréaliste et les recueils de la Résistance, d'un nouvel abîme entre ces derniers et les recueils postérieurs à 1956. Le personnage Aragon, dans la représentation qu'il nous en fait, se trouve d'ailleurs, lui aussi morcelé ; le kaléidoscope installe le dadaïste, le surréaliste, le dandy, le résistant, le communiste aveugle au stalinisme, l'amoureux d'une seule femme, l'homosexuel. Pudiquement, on essaie d'oublier ses dernières années de soi-disant dérive. F Taillandier a tragiquement tort d'y voir du " gâtisme "[7]. Le dernier trompe-l'œil a fonctionné.

Lire Aragon, un projet collectif et personnel

Il s'agit pourtant de lire Aragon, pourtant et parce que justement il s'agit d'un projet difficile. Le lire en se souvenant à chaque instant de tous ces pièges, le lire et naïvement et en biais, en anamorphose.

Lire Aragon serait bien une utopie si ce n'était un projet collectif et personnel.

Le projet collectif est particulièrement bien assumé, maintenant, grâce à plusieurs acteurs et l'on peut dire que, paradoxalement Aragon n'a pas connu le

[7] François Taillandier : " La télévision diffusa sans vergogne au journal de vingt heures des images sur lesquelles un Aragon à l'évidence gâteux psalmodiait quelques vers du *Roman inachevé " Aragon*

purgatoire que certains lui prédisaient. Si l'on compare l'activité multiforme qui se mène autour de son œuvre et de sa vie, on ne peut que constater ce fait. Les publications se succèdent mais aussi les lectures-spectacles, le tournage d'*Aurélien* … Une comparaison avec le traitement de l'œuvre d'Eluard est à ce sujet éclairante. Il n'y a sans doute pas autant de haine autour d'Eluard mais il n'y pas non plus autant de publications, d'interventions, de thèses…

Il serait naïf de penser que c'est la seule qualité de l'œuvre d'Aragon qui serait responsable de cet état de fait. Il s'agit de la raison première, bien sûr, mais on ne saurait passer sous silence l'importance de la recherche universitaire menée depuis quinze ans grâce en particulier aux deux pôles d'Aix en Provence et de Besançon avec la participation de chercheurs de Paris-La-Sorbonne et du CNRS. La parution régulière des *Recherches Croisées*, l'organisation de colloques, et l'édition de leurs actes traduisent un travail important et diversifié. C'est ainsi manifestement le colloque de Grenade qui a relancé la lecture du *Fou d'Elsa,* lecture difficile s'il en est.

Ce travail universitaire tient compte, et se double, d'une particularité de la présence actuelle d'Aragon, celle d'être la propriété de tous y compris donc de ses pairs en poésie et écriture. Il est en effet frappant de constater combien régulièrement d'autres poètes ou écrivains, soit dans des colloques, soit dans des revues, interviennent sur Aragon, donnant des lectures extrêmement intéressantes.

Aragon a de plus fédéré autour de lui tout un ensemble de témoins, amis, ou " simples lecteurs " ; ce fait est, en partie, dû à ses engagements politiques mais pas seulement. Ces amis d'Aragon et d'Elsa triolet sont organisés autour d'une revue de qualité qui intervient dans la recherche et la lecture d'Aragon. Il y a là une diversité et une richesse particulières.

Le défi collectif est donc assumé et la politique éditoriale en est le reflet. Il est tout à fait significatif que *Matisse/roman* ait été reproduit dans une édition de poche. Cette décision, a priori étrange, voire scandaleuse, est en fait de bonne

---

1897-1982 " Quel est celui qu'on prend pour moi ? " Fayard, pp.11-12. Reconnaissons que le reste du texte n'est pas du tout dans cette tonalité-là et ouvre au contraire une lecture tonifiante.

logique. Il y avait une demande de lecture qui obligeait à une telle publication. On trouve aussi maintenant *Les Aventures de Télémaque* dans une édition bon marché, de même que *Le Voyage de Hollande.* Enfin et surtout La Pléiade a lancé l'édition des Œuvres romanesques complètes ; nous disposons de deux tomes et le troisième vient de paraître en mars 2003. L'édition des textes poétiques est aussi en chantier. Il ne s'agit pas là d'événements secondaires : la qualité de l'appareil critique, sous la direction de Daniel Bougnoux, en fait un réel événement dans la recherche universitaire.

Les effets de ce travail se font déjà sentir ; si je pouvais, il y encore cinq ans, relever dans mon mémoire de DEA, la pauvreté des références à Aragon dans les éditions scolaires, références centrées à l'époque quasiment exclusivement sur l'usage des paronomases, il en est déjà autrement aujourd'hui. Ainsi, autour de la réflexion demandée en 2002 aux élèves de première sur l'autobiographie, des extraits du *Mentir-vrai* apportent un éclairage salutaire permettant de dépasser certaines simplifications sur la question. Le manuel Hatier de la classe de Première donne, pour l'édition de 2000, cinq textes d'Aragon tirés du *Paysan de Paris*, du *Roman Inachevé,* des *Poètes* et du *Mentir vrai.* Pour garder notre comparaison avec Eluard, ce dernier ne se voit cité qu'une fois et, bien sûr, pour *Capitale de la douleur.*

Le travail effectué paie et a, en partie, sorti Aragon d'une gangue mortifère. On peut penser que, depuis la commémoration du centenaire de sa naissance, des progrès ont donc été accomplis dans l'appréhension qui est faite généralement de son œuvre. Ses progrès sont aussi le résultat d'un travail effectué bien avant 1997, mais ils n'ont commencé à réellement porter leurs fruits, me semble-t-il, que depuis 1997. Rappelons-nous en effet la faiblesse de la commémoration publique. La même année, Enid Blyton en Angleterre et Federico Garcia Lorca en Espagne ont été beaucoup mieux traités ! Aragon a sans aucun doute plus écrit sur Paris que l'auteur du *Club des cinq* sur Londres, mais il n'est venu à l'idée de personne à l'époque, de barrer une avenue de Paris de la pourtant très belle signature du

poète[8]. Cette signature, c'est, dans une initiative personnelle, l'artiste-interprète Philippe Caubère qui l'a imposée alors ; en effet, son spectacle était magnifiquement annoncé par la signature du poète transversale sur fond rouge. Curieux hasard objectif. Reste que nous étions loin des gesticulations autour des cendres d'Alexandre Dumas[9]. La parution du premier tome de La Pléiade et de la seconde version de *La Défense de l'infini* avaient tout de même poussé alors Philippe Sollers et Pierre Lepape à réagir, mais Philippe Sollers encensait totalement l'auteur de *La Défense de l'infini* comme pour mieux rejeter très rapidement ce qui par la suite a pu lui déplaire :

> " Il faut l'arrêter, cet Aragon. Il faut le convaincre de s'arrêter lui-même, de rebrousser chemin, de se suicider ou d'apprendre à *servir* . "[10] (souligné par Philippe Sollers).

Le second présentait surtout le tome de La Pléiade et mettait, lui aussi, en évidence la rupture post-surréaliste :

> " Il meurt à sa liberté : l'infini a désormais un cadre et des frontières "[11].

Cette vision parcellaire, et donc fausse de l'œuvre, a beau être servie par des noms connus, elle est à contre-courant du travail en profondeur effectué. Chacun a le droit naturellement de préférer telle période à telle autre, mais il est dangereux, présomptueux, de se couper ainsi, par l'exclamatif, d'un travail de lecture global.

Le vingtième anniversaire de sa mort est sans doute en partie encore décevant mais, si l'excepte quelques rejets épidermiques, on sent bien que s'installe au moins une certaine prudence dans les jugements ; la question qui commence à être posée est bien celle de la place de l'œuvre tout entière.

---

[8] Ce qui avait été fait à Londres pour Enid. Blyton.
[9] Nous allons avoir droit aux mêmes autour de George Sand. La Présidence de la République avait promis une intervention au Moulin de saint Arnoult. Cela n'a pas été fait. Aragon sent encore le soufre.
[10] Le *Monde des livres* du 3 mai 1997.
[11] Id.

Lire Aragon est donc un défi en voie d'être relevé par une importante communauté de lecteurs, et l'on mesure les progrès effectués en cinq ans ; mais c'est aussi un défi particulier, celui de chacun, le mien.

Je me dois d'expliquer, même rapidement, ma motivation pour un travail de recherches car cette motivation a sans doute influé sur le travail effectué ; j'éprouvais, malgré la réussite aux habituels concours d'enseignement, l'impression de faire semblant, faire semblant de savoir ce que signifiaient réellement des mots comme littérature, poésie, roman, lyrisme, tous mots que j'avais pourtant utilisés ici et là dans de multiples dissertations et …face à des élèves. Cette impression forte de réciter, de se " payer de mots ", devenait au fil des années insupportable et m'a conduite à mener un travail de recherche.

Aragon s'est imposé tout naturellement, parce qu'il me semblait, avec tout ce que cela peut avoir d'a priori, l'auteur incontournable du vingtième siècle. Mon désir d'une vraie réponse ne me permettait pas d'envisager de travailler sur un auteur mineur, l'auteur sans chercheur. En clair, Aragon s'imposait à moi comme une évidence.

C'était un a priori, qui pourtant ne s'accompagnait pas d'une grande connaissance de l'œuvre ; j'avais simplement, au début de mon travail, comme beaucoup, lu les textes du *Monde Réel* et certains poèmes. J'avais moi aussi " choisi " et donc réduit.

Il m'a donc tout d'abord fallu tout lire, tous les textes, narratifs, romanesques, poétiques… Cela a provoqué un double effet de vertige et de confusion avec, dans le même temps, et immédiatement, une impression très forte de continuité derrière la diversité. Il était clair pour moi que la confusion était mienne et pas aragonienne ; il y avait derrière ces textes divers et multiples, j'en en avais la certitude, des fils forts ; je ne connaissais pas alors la comparaison faite par Aragon de son œuvre avec une tapisserie, mais c'est bien l'image que j'en avais ; derrière les fils de couleur, ô combien importants, il y avait une trame serrée.

C'est à la mise à jour de ces fils forts, de cette trame, que je me suis lancée ; j'ai été confortée dans cette démarche par une réponse d'Aragon à Dominique Arban lors d'un entretien, réponse pour une fois presque agressive, sans doute parce que le sujet était important pour Aragon et qu'il se devait de répondre réellement. La question portait sur le " retour du poème dans la vie quotidienne " :

> " D A Je vais vous poser une question, n'y répondez pas si vous voulez[12] ; vous parlez d'Elsa, qui est votre femme ; elle lit ce que vous écrivez d'elle, de votre amour pour elle ; ensuite vous allez à table, vous dînez et vous lui dites ; " Passe-moi la salière. " Il y a pour moi ici un problème *du retour du poème* dans la vie quotidienne. Est-ce que le contenu du poème fracasse la vie quotidienne par sa puissance, par sa démesure ? "
> Aragon lui répond immédiatement :
> " Que savez-vous de mes obsessions ? "[13]

L'obsession, nous dit Aragon, est toujours là derrière le quotidien de la vie, et a fortiori derrière, et par les mots et figures de style.

Lire Aragon, donc, tout Aragon, pour trouver d'une part l'unité derrière la diversité, unité des obsessions tout d'abord et d'autre part ce qui fait chez lui littérature.

Seulement, je ne pouvais pas m'affronter directement à l'ensemble de l'œuvre ; c'était impossible. Il m'a semblé judicieux de choisir de travailler au départ sur cinq textes poétiques qui auraient un point commun, à savoir Elsa. Pourquoi la poésie ? Pourquoi Elsa donc ?

Pourquoi la poésie pour commencer ? Parce que je pensais me mettre là en face de l'algèbre fondamentale, et qu'il serait plus facile d'aller à partir du socle poétique vers la prose que l'inverse. J'ai donc au départ travaillé sur *Persécuté Persécuteur, Les Yeux d'Elsa, Elsa, Le Voyage de Hollande* et *Les Chambres.*

Pourquoi choisir le fil Elsa ? Parce que je ne pouvais pas me donner comme projet d'aller à la recherche des obsessions d'Aragon et laisser de côté l'obsession la plus revendiquée par lui, Elsa. D'ailleurs, la discussion sur la salière partait de

[12] On sent une prudence chez Dominique Arban, comme si elle craignait de toucher un point sensible.
[13] *Aragon parle avec Dominique Arban,* Seghers, p.161.

la place d'Elsa dans le poème et dans la vie. Il s'agissait de voir comment l'obsession/Elsa fonctionnait et comment elle s'articulait avec les autres.

L'idée était ensuite à partir de ce cercle de textes, d'élargir la recherche et de tenter de lire l'ensemble de l'œuvre par zones progressives. Mon voyage dans l'œuvre s'est fait alors à partir d'allers et retours. Cette forme de voyage se reflète dans le travail. Je ne suis pas systématiquement un plan chronologique.

Je n'ai écarté aucun texte, même si je ne suis que peu revenue, dans ma lecture, sur les textes poétiques postérieurs aux *Yeux d'Elsa* et antérieurs au *Roman inachevé.* L'œuvre est à ce point gigantesque, que j'ai sans doute aussi sous-estimé certains textes parmi lesquels, certainement, les nouvelles et *Les Cloches de Bâle.* Je n'ai pas non plus attaché l'importance qu'il mérite à *Matisse Roman*. Cela s'est fait naturellement, sans a priori, mais aussi en essayant de tenir compte de tout ce qui avait déjà été effectué comme travail de recherche. Ma mémoire n'étant pas " monstrueuse ", j'ai pu " oublier " certains textes lus pourtant, mais pas au bon moment. En effet les fils de la tapisserie ne prenaient forme que peu à peu. J'ai l'extrême conscience, voire la culpabilité, de me retrouver dans le proverbe populaire de " qui trop embrasse mal étreint ", mais ce sont les textes eux-mêmes qui me conduisaient à d'autres textes, quitte à oublier un peu les premiers pour alors y revenir dans une lutte perdue d'avance. Est-il possible de tout retenir, de tout tenir ? C'est, j'en suis consciente, une des grandes faiblesses de mon travail mais je voulais à tout prix ne pas m'interdire a priori certains textes et aller de la poésie aux romans et vice versa. Il me semblait important, dans le cadre de mon questionnement initial, de tenter de saisir l'œuvre dans sa globalité. On peut penser que c'était, au choix, utopique ou ambitieux ; c'était, à coup sûr, présomptueux. Cela peut provoquer, j'en suis consciente, des irritations devant certaines lectures rapides.

Peu à peu, j'ai été conduite à accorder une grande place à *Théâtre/Roman.* Suivre une obsession et son dépassement, c'était, en effet, très souvent, très naturellement, déboucher sur *Théâtre/Roman.* Par certains côtés, si un texte rend mon travail inutile, c'est *Théâtre/Roman.* Il est une écriture de lucidité absolue.

Très structuré, très maîtrisé, *Théâtre/Roman* est une œuvre majeure de notre littérature, et je ne prétendrai absolument pas ici en avoir fait le tour.

À l'autre bout de la vie et de l'œuvre, *Anicet* et *Télémaque* ont aussi pris, au fil des lectures, de l'importance ainsi que, bien sûr " *Le Mentir-vrai* " et *Les Incipit*, témoignage très riche et dont la lecture est, par la mise en page, d'une complexité plus grande qu'on ne le croirait.

Par contre je n'ai, volontairement, que peu retenu les déclarations d'Aragon faites lors d'entretiens, pour ce sentiment déjà exprimé plus haut d'un rabattement des textes commentés, d'un affadissement. Ce n'est pas le cas des " petites notes " qui font, je l'ai aussi dit, à mon avis, partie intégrante de certains textes, avec un statut spécial. Il n'y a pas ici affadissement, celui-ci existe seulement lorsqu'il y a un interlocuteur réel.

Un travail de statistiques pour une enquête

J'ai dans un premier temps, mené un travail de recensement des occurrences, de statistiques donc, en ne comptabilisant pas uniquement les mots, mais aussi les figures de rhétorique et les modalités d'écriture. J'ai toujours cherché le lien, l'articulation, entre obsessions et écriture, qu'il ne s'agisse que d'un fait d'écriture simple ou d'un ressort fondamental, voire fondateur ; au départ, je ne sélectionnais rien. À ce stade, je me limitais au corpus de base présenté plus haut. J'ai donc commencé par un travail modeste mais qui, d'entrée, mettait en articulation les mots, les réseaux et l'écriture. Pour donner un exemple, qui n'a connu qu'un développement secondaire, j'ai relevé l'importance des notations de météorologie ; la pluie intervient souvent chez Aragon ; de la même manière, j'ai établi une " fiche " sur l'importance de la tournure impersonnelle, elle aussi, assez flagrante. Au départ, l'idée était de ne pas laisser de côté d'obsessions sous prétexte que je ne voyais pas où elles me conduisaient ; ce travail, que j'ai voulu minutieux, a ensuite été élagué et recentré.

Je me suis en fait lancée dans une forme d'enquête policière à la recherche d'un secret d'écriture à partir d'indices, de mots, de réseaux. Enquête naïve, peut-être, au moins au départ.

Je crois me retrouver, à ce sujet, dans le sentiment personnel de Maryse Vassevière et la démarche qu'elle implique, témoignage qu'elle livre en préalable à l'établissement précis et complet des événements de Dieppe ; on se souvient qu'elle analyse toutes les composantes du " mystère " de Dieppe en rassemblant, comme pour une enquête, l'ensemble des données :

> " Il arrive que le lecteur des derniers romans d'Aragon bute sur des *faits*[14] troublants, des échos insolites, des fragments d'obsession, mais, pris à cette stratégie du "déroutement" expliquée dans *Théâtre / Roman*, gagné par le vertige, il ne songe pas à rapprocher ces indices, à les faire se recouper. Quand, devenant lecteur-" chercheur " — comme on dirait chercheur d'or — il se met à arpenter le texte, le creuser, le fouiller, il n'est pas loin de s'apparenter au lecteur-détective et va au-devant de singulières trouvailles. C'est d'ailleurs le texte lui-même qui sollicite cette démarche de lecteur, cette stratégie "policière", puisque *Blanche ou l'oubli* aussi bien que *Théâtre / Roman* développent la conception nouvelle du romancier comme criminel et du roman comme crime à élucider(…) "[15]

Lecteur détective donc, ou chercheur d'or, toutes formulations qui nous ramènent à l'enfance et au plaisir de la découverte, simplement j'ai vite compris qu'il n'y aurait pas de secret à trouver mais selon la très belle formule d'Olivier Barbarant " l'invention paniquée d'un visage "[16].

À aucun moment je n'ai voulu appliquer la méthode de travail de Charles Mauron. J'ai le plus grand respect pour le travail effectué par l'inventeur de la psychocritique mais il m'a semblé que sa pratique posait maintenant problème, en général, et dans le cas particulier d'Aragon.

En général parce que si on admire le résultat obtenu en particulier sur Mallarmé, on s'en étonne aussi. Les références psychanalytiques de Charles

---

[14] Souligné par Maryse Vassevière.
[15] *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet n°2,* " Œuvres croisée, Aragon, Breton et le mystère du Manoir d'Ango ", p.159.
[16] Olivier Barbarant, *Aragon, la mémoire et l'excès,* Champ Vallon, p. 180.

Mauron ne sont pas automatiquement celles que la plupart des psychanalystes retiendraient aujourd'hui. L'importance accordée à Jung par exemple me pose question. De manière plus brutale je me pose aussi la question de la légitimité d'une analyse psychanalytique par un non-psychanalyste, quelqu'un donc qui, pour simplifier, mais peut-être faut-il le faire, n'a pas suivi une analyse. Être un critique littéraire n'empêche pas d'avoir une histoire personnelle et donc d'avoir un manque de recul sur certains points ; on peut légitimement se demander s'il n'y a pas risque de confusion entre sa propre histoire personnelle et celle de l'auteur analysé. Est-ce ainsi un hasard si les analyses de Charles Mauron tournent beaucoup autour de la femme ? Qui analysera Charles Mauron ? La question se pose et pour l'établissement d'un réseau et pour l'analyse qui en est faite. La maîtrise des mots d'un critique littéraire, si brillant soit-il, n'en fait pas un analyste.

Cela dit, nous avons tous, nous les lecteurs, le sentiment que l'analyse faite par Mauron fonctionne ; elle produit même un effet de sidération sur nous comme le fait toujours, nous le savons, la révélation d'un secret ; tout nous y ramène, comme si on nous révélait un sens caché extraordinaire. On ne peut nier non plus chez lui une rigueur et surtout une intuition forte. Mais la question est de savoir si ce qui marche avec lui, parce qu'il est lui, peut être étendu sans dommages à d'autres moins intuitifs. On voit bien déjà qu'il y a des différences d'analyse importantes sur Baudelaire entre Charles Mauron et Michel Butor.

Cette pratique de la psychocritique, si elle pose problème en général pose particulièrement question si on veut l'appliquer à Aragon. Ce dernier, et c'est la lecture de son œuvre qui m'en a persuadée, est parfaitement et totalement conscient à tout moment de ce qu'il écrit. Je ne nie pas l'inconscient, qui le ferait ? Je nie qu'un réseau, qu'une figure soit chez Aragon, inconsciente. C'est même là une caractéristique majeure de son écriture. Ainsi le fil de la vierge noire est sans doute cachée dans *Anicet* mais il est là ; il nous est caché, il ne vient pas caché à Aragon ; il le dissimule peut-être. Pour donner un autre exemple, celui de saint Sébastien, sa reprise régulière est, je le pense, emblématique de son écriture, il s'agit de faire de son obsession du trou en lui, œuvre d'art en miroir des

Saint-Sébastien de la Renaissance. Le traitement qu'il en fait, en particulier dans *Théâtre/Roman*, en est la plus évidente preuve. Nous pouvons penser aussi à l'errance en terre[17]. Cette rêverie enfantine dont il est question dans *Les Incipit* peut sans doute permettre un démarrage d'analyse psychanalytique ; seulement ce qui est beaucoup plus significatif et intéressant, c'est qu'Aragon nous parlant de ce titre d'un roman d'enfance parle bien de romanesque, et donc de dépassement immédiat. Le dépassement se fait entre autres par cet extraordinaire jeu inventé, jeu romanesque, matrice de toute l'écriture peut-être, celui du submersible [18].

Si l'on veut trouver un affleurement de l'inconscient dans l'écriture d'Aragon, nous pouvons croire le déceler à la limite dans une faute du *Fou d'Elsa* ou dans l'usage, que nous soulignons rapidement, dans notre étude, des déterminants possessifs en relation avec les parties du corps. Mais même ces affleurements me semblent maîtrisés. Dans ces deux cas, nous le voyons bien, il s'agit de fautes ; or, curieusement, Aragon attire lui-même, notre attention sur l'importance de ces fautes ; c'est à partir d'une faute d'impression et donc d'une confusion paronomastique dans une édition de Rimbaud, entre " partout " et " parmi " qu'Aragon lance *Arma virumque cano* ; de la même manière, c'est à partir d'une faute de structure syntaxique que se lance *Le Fou d'Elsa.* Il nous faudra comprendre aussi pourquoi il invente un accent sur tu ; " tû : français, participe passé du verbe taire dont le dictionnaire dénie l'existence au masculin "[19]. La pratique remonte à loin, là encore ; dans *Traité du style,* c'est en majuscules d'imprimerie qu'Aragon écrit en épigraphe générale :

> " L'AUTEUR RENONCE À JOINDRE À CE LIVRE LA LISTE DES ERREURS TYPOGRAPHIQUES QU'IL CONTIENT (Seillières, Rangry, à cours, les participes etc…). IL REGRETTE SEULEMENT QUE CELA RENDE INAPPRÉCIABLE AU LECTEUR LES FAUTES D'ORTHOGRAPHE ET LES FAUTES DE FRANCAIS, FAITES

[17] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Skira *Les Sentiers de la création*, Champs, Flammarion, p. 70.
[18] *Le Mentir-vrai*, Folio, p.33.
[19] *Le Fou d'Elsa* , " Lexiques et notes ", Gallimard, p. 450.

DÉLIBÉRÉMENT DANS L'ESPOIR D'OBTENIR DE CE LECTEUR LES PLAISANTS HURLEMENTS QUI LÉGITIMENT SON EXISTENCE. "[20]

Et dans *Théâtre/Roman* nous retrouvons et un texte fautif et le regret :

" Uneu reugraitable horreur s'aigle hissée dans(…) "[21]

Tout ceci est bien souligné ; Aragon attire notre attention sur les faits, les surligne lui-même.

Et surtout je crois donc que pour Aragon il n'y a pas de secret, le secret est un trou. Il n'y a pas une histoire originelle qui expliquerait tout, cette histoire est un manque. C'est un leurre de courir après un secret qui expliquerait tout. Le secret n'est en effet pas un secret ; il sait, nous savons, mais pour autant rien n'est réglé. Ce qui est posé, c'est le trou, le manque originel. Aragon le sait, le dit. La question est de voir comment et pourquoi il l'écrit.

Nous méfier de toute interprétation psychanalytique chez Aragon, du fait de notre incompétence et de l'extrême lucidité de celui-ci, n'empêche pas l'utilisation raisonnée de certains des concepts de la psychanalyse. Il y a ainsi un avant et un après le *Séminaire sur L'éthique de la psychanalyse* de Lacan. Son analyse de l'amour courtois et le repérage, en exemple, de l'importance de " la chose " ne peut être escamoté ; il ne s'agit pas de dégager une structure mentale propre à Aragon, mais de voir en œuvre un travail du psychisme banal et, à partir de là, de dégager l'originalité d'Aragon ; ce travail a été largement mené par Paule Plouvier[22] ; mais là encore nous avons le sentiment que la notion de " la chose " était connue d'Aragon. Lacan cite d'ailleurs plusieurs fois Aragon ; cela ne pouvait être ignoré de ce dernier.

---

[20] *Traité du style*, Gallimard, p.7. Nous avons aussi droit dans la même page, en italiques, à la précision : " (*Texte inséré à la demande de l'auteur dans la I^re édition) ".*

[21] *Théâtre/Roman,* Gallimard p. 247.

Des chemins empruntés

J'ai conscience que le chemin m'a conduite sur des voies empruntées et largement défrichées par d'autres. Ainsi, la question du temps, question fondamentale parce qu'elle articule en permanence et le vécu et son dépassement, a été traitée par Mme Ravis dans son mémoire de thèse ; il était parfaitement inutile de le reprendre ; j'ai seulement insisté sur ce qui me paraissait dans ma problématique le plus important, et que Mme Ravis avait déjà souligné : la question de l'instant. Je replace cette question dans la problématique de la création.

Même chose pour ce qui est de l'identité éclatée. Ma lecture m'a conduite vers ce qui est maintenant considéré comme une quasi-évidence. Déjà en 1995, Dominique Grandmont dans *In'Hui* écrivait :

> " Tel est le visiteur, déconstructiviste avant la lettre, dont la virtuosité fracassante ne doit pas nous cacher, sous l'intérêt formel, qu'il sait mieux que personne d'où vient la légitimité d'écrire. Non seulement parce que le temps de l'écriture est le seul où disparaisse son inexistence radicale, au profit d'une identité ponctuelle et protéiforme où l'être véritable affleure sous la démultiplication des apparences, mais parce que son impossibilité de se constituer comme sujet ou d'atteindre à l'autre avec certitude l'oblige, sous peine de mort, à considérer la poésie comme une force unique, irremplaçable, d'enracinement en soi-même, un soi-même considéré comme un autre. "[23]

Olivier Barbarant fait même judicieusement de cette question fondamentale la raison profonde du rejet actuel d'Aragon par certains :

> " L'un des scandales les plus fascinants d'Aragon est de donner ainsi un accès direct à la plasticité du moi, à la diversité que constitue un sujet. Les errements politiques ne suffisant pas à expliquer les haines et les rejets, il faut en effet prendre en compte, pour les comprendre, la confrontation systématique qu'impose le lyrisme aragonien à la multiplicité d'être soi-même. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la

[22] Voir en particulier son intervention lors du colloque de Grenade, " Le Fou d'Elsa ou l'impossible immanence de l'amour ", pp 265.-273 in *Le Rêve de Grenade*, Publications de l'Université de Provence.
[23] Dominique Grandmont, " *La logique du parquet* ", in *In'hui* n°45. La question sera de savoir si il y " affleurement " ou création (voir en conclusion la question du sujet lyrique).

> réception d'Aragon à celle d'Eluard: le poète de *Capitale de la douleur* a lui aussi régulièrement sombré dans une logique stalinienne ; c'est lui, et non Aragon, qui a participé à la signature de la " liste noire " proscrivant des écrivains à la Libération, c'est Eluard, et non Aragon, qui a commis une ode à Staline. Il ne s'agit nullement ici de condamner l'un pour " disculper " l'autre, mais de constater que le poète de la limpidité et de la simplicité du langage échappe aux polémiques qu'a longtemps connues celui de la complexité. Si bien que, derrière les discussions sur les rôles historiques, la réception se constitue surtout en reversant sur la Figure des auteurs l'ambiguïté ou l'évidence de leur style : la limpidité du phrasé d'Eluard rejaillit sur l'image de l'auteur, preuve qu'on reproche à Aragon, sous couvert de "jugement" historique, un phrasé complexe et sinueux. C'est une idéologie de la transparence qui souffre d'abord chez Aragon ; c'est le désir insatisfait de tenir une claire représentation du " moi" qui décide de la réaction d'un lecteur, ébloui par la subtilité du poète lyrique ou agacé que son image s'écoule comme un sable sous les doigts. "[24]

Je me suis, de même, peu penchée sur les questions de famille les tenant pour acquises depuis le travail précis[25] de Roselyne Collinet Waller ; pour ce qui est du *Fou d'Elsa,* Hervé Bismuth l'a rendu par son mémoire moins " illisible ", se conformant par là à son projet, et c'est à partir du constat d'Olivier Barbarant[26] que j'ai pris l'année1956 comme le rebond de la poésie. Il est simplement possible que j'ai accordé plus de place à Elsa qu'il ne le fait.

Quand j'ai éprouvé le besoin de revenir sur un point, ce n'était généralement pas pour remettre en question ce point traité par d'autres, mais parce qu'il me semblait que dans ma démarche il pouvait être reprécisé, recadré.

Une architecture de surlignages

J'ai donc à proposer ici une simple architecture de surlignages, sans interprétation psychanalytique, sans recherche d'un mythe globalisant, mais avec la quête de l'articulation entre obsessions et écriture. Après tout, Aragon n'est pas le seul être humain à s'être trouvé doté d'une généalogie de carnaval, mais lui a écrit,

---

[24] Olivier Barbarant, *La Mémoire et l'excès*, Champ Wallon, p. 178.
[25] *La Figure du père dans l'œuvre romanesque d'Aragon.* Doctorat soutenu en 1997.
[26] *L'opéra de la personne. Le sujet, la voix et l'histoire dans l'œuvre poétique d'Aragon de* Les yeux et la mémoire (*1954)* à Les Poètes *(1960).* Doctorat soutenu en 1994.

a continuellement écrit, et c'est vers cet acte d'écriture que se porte mon réel intérêt.

En même temps que j'établissais ces fiches et donc ces liens entre les textes, je m' interrogeais en effet en permanence sur un certain nombre de " mystères " que ma première lecture m'avait imposés. Je n'ai pourtant jamais voulu affronter la question de leur sens en direct ; j'ai toujours attendu que les réponses viennent des textes et il me semblait qu'elles ne devaient pas venir trop vite. Ces questions se posaient un peu à la manière de scrupules, petits cailloux qui ne se laissent pas oublier.

Par exemple comme mystère de départ je n'arrivais pas à comprendre réellement ce que signifiait réellement l'expression " consternation du temps ", expression utilisée par Aragon pour parler de poésie. Cette définition me semblait fondamentale par sa beauté et son placement mais je n'étais pas satisfaite de ce que j'y mettais comme sens. Mon trouble à ce sujet a été en permanence derrière mes statistiques. Cette question a guidé tout mon travail.

Par exemple aussi, de manière plus secondaire, il me semblait que l'importance accordée par Aragon aux prostituées dans ses textes n'était pas simple. Le mot " troupeau " qu'il utilise pouvait même choquer. Là encore je me posais la question sans attendre une réponse immédiate. Je voulais affronter un jour cette question ; je devinais qu'il n'y avait pas là un effet d'époque mais un travail d'écriture.

Très vite aussi j'ai gardé en mémoire l'épisode des faisans m'étonnant de l'histoire racontée qui me semblait évidemment de l'ordre de la fiction et dont je ne comprenais pas le sens profond.

Dans le même ordre d'idée je pourrais parler du poème des *Yeux d'Elsa* " Le Regard de Rancé " de " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi " d'*Elsa* comme du sens de l'interruption théâtrale dans le même livre/poème.

Fondamentalement ce que je trouvais difficile à comprendre me retenait donc ; je postulais que tant que je n'avais pas de réponses à ces textes et à beaucoup d'autres je n'avais de réponse à rien.

J'ai eu tout de même très vite un certain nombre de convictions en particulier sur le statut des poésies fondées sur Elsa. Je n'y ai jamais vu cette louange énorme dont on parlait. J'ai, d'entrée, eu le sentiment de textes proches de la *Délie* de Maurice Scève et certainement pas d'une bluette. J'ai eu d'emblée le sentiment de textes sombres centrés sur Aragon et son écriture. Pour moi il n'y avait au départ qu'une invention d'Elsa. Elsa, la personne, était entièrement absente des poèmes. C'est une lecture plus prudente qui m'a conduite à voir que ma première lecture à ce sujet était en partie fausse.

Le recentrage s'est donc effectué autour d'une problématique d'écriture, d'une dynamique. C'est à partir du moment où j'ai cru avoir compris la démarche créatrice d'Aragon que les divers champs se sont organisés. Pour en revenir à la pluie et à la tournure impersonnelle, j'ai établi un pont entre ces deux réseaux apparemment éloignés, et l'angoisse de l'accident, ainsi que son dépassement par l'écriture, l'accident expliqué. Parfois certaines images apparemment fortes n'ont pas donné lieu à de développements parce que, me semble t-il, reflets d'un état plus que d'une structure dynamique. J'ai établi par exemple un relevé de la figure du cheval ; elle est très courante et n'importe quel lecteur, sans l'aide de fiches, s'en rend compte ; or le travail sur la figure en question ne m'a pas permis de développer une trame autre que celle du miroir de persécuté persécuteur ; fondamentalement Aragon, par le cheval est celui qui foule et qui est foulé, je n'ai pas trouvé autour d'elle de dynamique d'écriture ; je l'ai donc en partie laissée de côté.

Je vois bien, à partir ce ces quelques exemples, que je peux avoir, malgré les précautions et la lenteur retenues, faussé la lecture par un accent mis sur certains réseaux au détriment d'autres ; c'est sans doute en partie vrai ; reste que j'ai privilégié les schémas qui permettaient de comprendre la démarche générale, ceux qui s'articulaient avec l'ensemble des textes, ceux qui permettaient peu ou prou de répondre aux interrogations générales ou particulières initiales.

Je suis consciente que relever un terme, un réseau, une figure de style et le mettre en relation avec un autre passage peut parfois donner l'impression que

j'oubliais les raisons d'apparition de la figure dans le texte en question. Ainsi les saints Sébastiens de " la Nuit de Dunkerque " sont-ils bien aussi tous ces hommes menés à la boucherie des plages du Nord et pas seulement une image de l'identité trouée mise en art.[27] À chaque apparition d'une figuration importante, il y a ainsi plusieurs strates de motivation ; j'ai cherché pour saint Sébastien comme pour l'accident, comme pour la vierge noire…, la strate fondatrice, celle qui à mon sens innerve les autres. C'est aussi ce que j'ai fait pour telles figures de style ou modalité d'écriture ; un oxymore peut ainsi avoir une motivation dans le texte où il s'inscrit, il n'empêche qu'il y a une recherche plus générale de l'oxymore chez Aragon et que c'est, me semble-t-il, cette quête même qui est fondatrice, et non la motivation interne à tel ou tel texte. On peut dire la même chose de la paronomase et surtout du paradoxisme.

Ce travail sur les occurrences a fait surgir, ce qui pour certains lecteurs était déjà évident, à savoir le corps troué et démembré, l'importance de saint Sébastien, la conception d'un temps morcelé, en clair la crise identitaire. Ce sont encore elles qui ont fait surgir la toute présence de l'errance, des mots " accidents " " jeu " " dés " " limites ".

Ce dernier terme, quand il a été repéré, a fédéré tout un ensemble de mots comme porte, seuil, brisure, el bab, lisière, mur, vitre, mer…, et c'est par lui que j'ai commencé à y voir plus clair sur l'enjeu global de l'écriture d'Aragon à savoir effectivement la consternation du temps.

Ce sont bien les interrogations initiales sur des points de résistance à la compréhension qui ont fait se précipiter à un moment les réponses.

En fin d'étude, le travail d'épuration s'est en effet précipité un peu comme en chimie, et les réseaux se sont organisés et simplifiés autour de cette question de l'écriture ; ils se sont souvent alors enrichis et les lectures premières se sont vues modifiées par un effet rétroactif. Je n'ai, ainsi, mis à jour que récemment le réseau de la vierge noire et c'est à partir de *Théâtre/Roman* que je l'ai repéré dans *Anicet.* J'ai déjà précisé combien mon travail s'est fait de ces allers et retours. Le groupe

[27] Reste que faire surgir ici l'idée de fatalité et de peste enrichit le texte même dans son sens premier.

nominal “ vierge noire ” n’est en effet écrit qu’une fois dans *Anicet*[28]. Il ne pouvait donc donner lieu, au départ, à un recensement statistique. Cela semble écrit comme en passant. Seulement son apparition en grand dans *Théâtre/Roman* a attiré mon attention sur sa première occurrence et alors a aussi surgi derrière Viagère, vierge. Rien, chez Aragon, n’est jamais écrit comme en passant. C’est une certitude qui a envahi mon travail.

Je n’ai pas pour autant le sentiment d’avoir maintenant réponse à tout, j’en suis très loin. Je donnerai ainsi un petit exemple de “ scrupule ” que je n’ai pas encore réellement compris ; il s’agit de la fameuse déclaration d’Aragon sur un roman qui serait constitué d’une seule phrase. On se souvient de la phrase donnée en exemple :

> “ Dans la lumière de l’Europe mon corps traîne avec les trains de banlieue, le cri des repasseurs de couteau et la douce odeur de la laine ”[29].

Pour avancer sur ce qui pour moi est encore un mystère j’ai opéré comme d’habitude ; j’ai ainsi repéré qu’Aragon parle de la “ laine des tapis ” dans la “ Femme française ”, de “ la douce odeur de la pourriture prochaine ” dans *Persécuté Persécuteur* et de “ la haute laine des tapis ” dans *Anicet.* J’ai tenté d’articuler tout cela avec l’obsession des accidents et du métro, peut-être modulé ici en train par contamination de traîne ou du voyage ; j’ai établi une fiche sur le mot “ couteau ” ; j’ai bien pensé à “ l’haleine ”, à Rimbaud, à l’écriture de l’infini…en vain. Je reste persuadée qu’il y a là quelque chose d’essentiel ; ce quelque chose m’échappe comme donc infiniment d’autres points.

Je crois pourtant avoir compris l’urgence de l’écriture chez Aragon et m’être ainsi offert un sens à ces mots qui m’échappaient. Je crois avoir, grâce à Aragon et en cela je ne m’étais pas trompé sur le choix de l’homme, progressé dans ma conception de la littérature.

---

[28] “ Ma réputation de sorcier déjà établie fut confirmée du coup et l’on me confia la vierge noire qui manifestait de mon caractère magique en correspondant avec moi. ” *Anicet ou le Panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.23.

Des surlignages qui se reflètent dans certaines répétitions

Ce travail de surlignages a conduit à des répétitions dont je n'ai pas pu me débarrasser entièrement.

J'ai en effet tout d'abord présenté l'articulation entre obsessions et incantation dans l'œuvre d'Aragon en général pour ensuite m'intéresser à la seule poésie fondée sur Elsa.

J'ai voulu séparer le travail sur toute l'œuvre du travail sur Elsa parce qu'il me semblait spécifique et parce que je souhaitais enlever à ce dernier cette image de bluette qui peut encore surgir. Cela s'est avéré utile ; en effet le travail sur le paradoxisme est en partie spécifique à Elsa. Cela n'empêche pas que de nombreux points d'articulations se sont révélés communs entre l'écriture d'Aragon en général et l'écriture /Elsa en particulier. Cela a conduit le travail à des redites qui sont sans doute des redécouvertes, en ce sens qu'il est intéressant de voir des mots communs par exemple désigner Elsa ou d'autres femmes, mais qui pour le lecteur restent des redites. Ainsi, à titre d'exemple, nous verrons l'importance de l'idée de la chasse ; nous la verrons à plusieurs reprises et dans la première partie et dans l'examen de poèmes et dans le recentrage final de l'écriture/Elsa. Plusieurs points sont amenés à revenir ainsi parce que justement il y a cohérence globale, non de moi, mais de l'écriture d'Aragon. La surprise a été que ce soit à point-là. La reprise en final, que j'ai voulu brève pour ces raisons, de la grammaire d'Elsa, m'a conduit aussi à reprendre certains des textes déjà étudiés pour parfois en tirer d'autres éléments.

Un sujet-loup en " hara-kiri sans fin "

Ces allers et retours entre les repérages et les questionnements, entre les textes poétiques et romanesques m'ont donc conduite à installer tout d'abord en grand la question identitaire, traduite par certaines images récurrentes et à saisir le

[29] *Le Libertinage,* " Paris la nuit ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.400 ; texte repris dans *Les Incipit, Champs,* Flammarion, p. 92.

comment de son articulation en création de soi. C'est cette tension qui part de l'absence à soi et qui va vers la naissance de soi qui nous semble fondamentale, " peut-être le participe *naissant* rendrait-il approximativement ma pensée(…) "[30]

J'ai donc ensuite voulu poser la question de l'importance et du statut réel de l'écriture/Elsa. J'ai cherché ses premières apparitions et ses modalités pour ensuite m'interroger sur les raisons de l'importance prise par cette écriture en 1940-42 et à partir de 1956. J'ai alors souhaité examiner plus en détail trois livres/poèmes afin de faire se lever les grandes caractéristiques, et éventuellement évolutions, de cette écriture. Ces caractères, je les ai ensuite réunis sous l'expression " grammaire d'Elsa " après m'être posé la question du statut de cette figuration dans son rapport avec la femme réelle.

Les passerelles, je l'ai dit, se sont donc mises toutes seules en place, entre la première partie et la seconde tant l'écriture d'Aragon est perpétuellement une stratégie de survie qu'il est dans l'absolue obligation de poursuivre, sujet-loup en " hara-kiri sans fin "[31].

[30] *Anicet ou le Panorama, Roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.14.
[31] *Persécuté Persécuteur*, " Lycanthropie contemporaine ", O P V, p. 237.

Déréliction et écriture

Le corps souffrant

Un corps démantelé

" Commencez par me lire " demande donc Aragon. Pour y parvenir il nous faut presque, en ce début de vingt et unième siècle, commencer par oublier l'auteur, oublier nos présupposés et peut-être même nos souvenirs, pour ne voir, ne lire donc, que le, les textes. Il nous faut les lire naïvement comme nous le ferions d'un auteur éloigné de nous par la biographie et l'histoire, les lire sans a priori.

Ce qui nous apparaît alors, de manière évidente, c'est que l'homme qui écrit, ce présent/absent, se livre, prend le risque permanent de se montrer et qu'il le fait en particulier avec des mots disant la douleur physique. C'est cette douleur du corps que nous nous proposons d'explorer tout d'abord. Un certain nombre de mots liés à la blessure se retrouvent avec constance. C'est ainsi que le mot " couteau " est très présent au cœur de circonstances différentes et prenant donc des sens différents mais traduisant toujours une forme de douleur intense. La présence du sang éclabousse aussi de nombreux textes. Des commentateurs intègrent ce fait au contexte de chaque texte sans toujours en voir la permanence[32] ; le sang dont il est question est souvent, mais pas toujours, le sien. Certains mots n'existent d'ailleurs que par la paronomase explicite ou implicite avec le sang. Mais au-delà de ces deux mots qui ne structurent pas en eux–mêmes un réseau,

[32] Ainsi Patrick et Jacqueline Villani, analysant les structures de l'épopée dans *Les Yeux d'Elsa* y décèlent-ils un " thème de l'hémorragie " selon eux caractéristique du genre. *Étude sur Aragon, Les Yeux d'Elsa ,* Ellipses, p. 30.

malgré leur fréquence, s'organise une figuration du corps, et particulièrement de son corps, en écartelé, démembré, décapité.

Écartelé et écorché

On trouve très peu de références dans les écrits d'Aragon aux souffrances inventées par l'homme contemporain. Les textes postérieurs à la guerre auraient pu intégrer par exemple les souffrances d'Hiroshima, celles vécues dans les camps de concentration, ou encore, pour les textes postérieurs à 56, l'expérience nouvellement acquise des tortures pendant la guerre d'Algérie. *La Question* d'Henri Alleg[33] n'a pu qu'être lue par Aragon. Toutes ces références que nous ne choisissons pas au hasard et qui n'ont pu que marquer le militant n'affleurent même pas dans le texte. La torture physique y est pourtant très largement représentée mais sous sa forme " ancien régime ", à savoir principalement la roue et l'écartèlement[34]. À parcourir les textes, on a le sentiment que ces deux réseaux font partie du sol mental d'Aragon ; ils sont préexistants, régulièrement réactivés, fortement motivés. Ils cheminent soit isolément soit ensemble. Ils sont liés et souvent se mêlent à l'évocation du corps écorché. Ils sont profondément ancrés dans les obsessions d'Aragon.

Distance et orthopédie

Ils peuvent apparaître de manière distanciée, au hasard, semble-t-il, d'un texte, comme dans *Anicet* ; dans ce cas-là le corps est montré défait mais pas dans le cadre d'une souffrance :

[33] *La Question,* Henri Alleg, *Les Éditions de minuit,* février 1958, Paris.
[34] Olivier Barbarant : " L'image répétitive de l'écartèlement, de la plaie, qui prend racine très avant dans les textes, sature les derniers livres, et qui se confond quelquefois avec un lyrisme facile, dessine le rêve d'une voix " sans mesure ", voix déchirante et déchirée, d'une pulsation si violente qu'elle parviendrait à ruiner la forme qui la portait ", *La Mémoire et l'excès,* Champ Vallon, p.9.

> “ La grande ombre environnante ne fut que peu à peu perceptible aux sept compagnons. On se trouvait dans une salle de dessin, un grand atelier vitré où pendaient des plâtres à peine aperçus, modèles de bras, visages grecs, le Discobole, des fleurs de pierre, l’esclave de Michel-Ange émasculé, et par terre plusieurs bustes, torses, têtes de rebut, éventrés, décapités ou scalpés, et laissant voir par leurs plaies noires le vide des conceptions humaines. ”[35]

Par les adjectifs placés, groupés, loin des groupes nominaux nous sommes conduits à une lecture qui mêle les morceaux du corps et leur état. Nous avons une incohérence volontaire révélatrice. Têtes et ventres sont liés. Se trouvent donnés ici deux grandes constantes : le corps est très souvent décapité et éventré. La décapitation est dite soit comme en passant soit au cœur d’un passage plus souligné. C’est sous cette double forme que *Le Paysan de Paris* l’inscrit. Rappelons que Landru est ainsi évoqué et que la sirène des pipes d’écume est retrouvée sans tête[36] par le narrateur le lendemain. Mais c’est tout le texte qui débouche sur la décollation finale, décollation en forme d’extase et de rechute.

C’est dans une tonalité proche de celle citée plus haut que l’on retrouve à plusieurs reprises l’évocation de boutiques d’orthopédie qui présentent les corps en morceaux ; celle-ci se fait à la suite de deux tailleurs qui la préfigurent ; elle se situe dans les premières pages d’*Anicet* :

> “(…); l’étalage d’un orthopédiste, mains coupées, corsets barbares, chaussures chinoises avec les affreux plâtres des diverses sortes de pieds contrefaits, béquilles évocatrices des sorcières, et bandages hideux qui déshonorent des Vénus de Milo de plomb doré ;(…) ”[37]

Le Paysan de Paris consacre aussi un très long passage à une évocation de ce type dans ses descriptions de magasins :

> “ Cet angle, ainsi que, de l’autre côté du couloir, le fond même de la galerie est occupé par un orthopédiste-bandagiste qui n’a pas trop de

[35] *Anicet ou le Panorama, Roman*, *Œuvres romanesques complètes*, Tome 1, La Pléiade, p.131.
[36]« (…)un peu de poussière blanche tombée sur la silésienne d’un parapluie attestait l’existence passée d’une tête et d’une chevelure. » *Le Paysan de Paris*, Poche, p.33.
[37] *Anicet ou le Panorama, Roman*, *Œuvres romanesques complètes*, Tome 1, La Pléiade, pp. 27-28.

> ses deux magasins pour son hétéroclite commerce. A côté du marchand de champagne, voyez comme il étale de belles mains articulées en bois, et d'autres d'une pièce. Et des cannes, des béquilles, des ventouses, des crayons anti-migraines. (…).Un petit squelette d'or constitué uniquement des pièces que l'industrie humaine peut substituer à l'œuvre divine sans en détruire l'économie est pendu dans ce bazar de bizarreries : Il est presque complet ce gnome métallique et brillant, ce schéma de nous-mêmes. Et comme à ses côtés on nous a modernisé les dieux antiques : deux petites statuettes peintes (…) "[38]

Les textes ont des parentés évidentes en particulier dans l'intérêt porté aux bandages et aux statues antiques ainsi revisitées. Ils ne sont pas écrits sur le mode tragique ; ils sont plutôt l'indice d'une sidération du corps mis en morceaux et exposé. Le fait que les statues antiques soient le support de cette exposition fait lien avec la mise en art très distanciée. Même le datif éthique, " on *nous* a modernisé " est signe apparent d'un détachement avec une forme d'imitation du langage populaire. La désintégration des corps dans la salle de dessin est tout de même marquée déjà par la violence de l'émasculation, la pendaison et par les " plaies noires "[39].

Démantèlement en violence

Écartèlement et désintégration du corps sont le plus souvent inscrits dans un contexte de violence. Roue et écartèlement sont présents avec cette tonalité dans *Persécuté Persécuteur.* Rappelons l'ambivalence du texte, ambivalence annoncée par le titre : le présent est souffrance mais le futur aussi, qu'il y ait révolution ou pas. Le poète est persécuté par le présent mais aussi persécuteur. Aragon souffre, ou dit souffrir, de participer un tant soit peu aux souffrances actuelles ; il appelle à la mort des oppresseurs mais dans le même temps dit : " Tant pis pour moi ", tant pis car seuls seront heureux les enfants n'ayant pas

[38] *Le Paysan de Paris,* Poche, pp. 124-125-126..
[39] voir page 42.

connu le monde actuel. Il n'est pas alors étonnant que les images de la souffrance extrême viennent dans des situations très différentes, à savoir pour caractériser le présent ou le futur rêvé ou le futur craint. La première occurrence est celle de l'écartèlement pris dans un système de comparaisons ; il est le point culminant de la référence en matière de souffrance :

> " Il se perfectionne une machine à te faire pleurer
> une machine auprès de laquelle les tenailles sont des danseuses
> la guillotine une coupe de champagne
> auprès de laquelle enfanter est jouir
> auprès de laquelle qu'on m'arrache les bras avec des chevaux
> emballés "[40]

Remarquons la rupture grammaticale, et surtout l'apparition du " je " à ce moment-là, comme la référence de la souffrance, de cette souffrance. Apparaît aussi le mot cheval, souvent présent, nous l'avons vu en introduction, chez Aragon. Il est le débouché de multiples mais constantes motivations. Le cheval est en partie une image de lui-même et en accord parfait avec l'idée qui sous-tend *Persécuté Persécuteur*. Le cheval est celui qui agit contre moi, mais parce qu'il est aussi ce moi qui agit contre moi.

C'est la torture de la roue qui est donnée dans le poème " Mars à Vincennes " comme un des symboles du temps présent. Elle s'intègre à une succession de références aux horreurs de l'Ancien Régime qui permettent à Aragon de stigmatiser le temps présent. Celui-ci est caractérisé dans la foulée par des références, très claires à l'époque, à 1931 :

> " Et l'exposition coloniale
> Nous sommes toujours au temps des lépreux précédés de cliquettes
> Nous sommes toujours au temps de l'hérésie albigeoise
> On roue encore en grève
> (...)
> Aux murs du Louvre sont cloués les cœurs des gentilshommes
> qui levèrent les yeux vers des majestés dont la bouche
> était une églantine

[40] *Persécuté Persécuteur*, " Le Progrès " vers 43 à 47, OP V, p.206.

On vient d'ouvrir un pari mutuel urbain "[41]

Si l'on s'en tient strictement à la roue comme torture, en laissant de côté les références, pourtant nombreuses, à la roue comme synecdoque de la voiture, et donc, nous le verrons, de l'accident, nous trouvons, dans deux poèmes d'*Elsa,* distants donc de trente ans de ceux cités, la même hantise.

Le premier poème est situé à mi-chemin du recueil. Il s'agit de : " Toutes les paroles du monde quand à la fois je te les aurai données ". Le poète dresse la liste de tout ce qu'il aura donné pour conclure sur un futur simple :

" J'inventerai pour toi la rose "[42]

Dans cette énumération, la douleur physique est extrêmement présente, la douleur physique comme don de lui-même et des hommes. Citons deux passages, le premier au début du poème, le second préparant la fin :

" Quand je t'aurai donné le kaléidoscope des douleurs
Le cœur en croix les membres roués
L'immense tapisserie des hommes martyrisés
Les écorchés vivants à l'étal suppliciaire
(....)
Que je n'aurai plus ni voix ni ventre ni visage et les pieds et les mains sans place
pour les clous "[43]

L'allusion au Christ est claire, le Christ parce qu'en croix, le Christ comme référence du supplice, le Christ comme figure dépassée dans la douleur par le poète ; seulement le texte ne met pas en place un homme en croix, mais un cœur en croix et un homme écorché vivant et présenté à l'étal. Donc l'allusion au Christ se trouve déplacée. Cette tapisserie d'hommes martyrisés est très vite recentrée là encore sur " je ". " Voix " " ventre " et " visage " sont liés par les sonorités ; le

[41] *Persécuté Persécuteur*, " Mars à Vincennes " vers de 31 à 34 et de 38 à 41, OP V, pp. 213-214.
[42] *Elsa*, " Toutes les paroles du monde quand à la fois je te les aurai données " vers 31, Gallimard, p.50.
[43] *Elsa*, id " La place ici de toute chose, vers 7 à 10 et vers 25,pp. 110-111-112.

ventre est entre les deux termes désignant la tête. Le corps est à nouveau déstructuré, défait. Le terme tapisserie souvent utilisé par Aragon pour désigner son œuvre désigne ici l'œuvre des hommes. Les " hommes martyrisés " retissent la déstructuration, retissent dans le trou.

On retrouve pour s'en tenir au même recueil une référence à la roue dans un des derniers poèmes : " La place ici de toute chose " ; elle s'articule apparemment avec une revendication politique :

" Et je comprends enfin ce rêve
Où je me vois comme Damiens
Puni d'avoir aimé les miens
Roué sur la place de Grève

Écartelé par les chevaux
Quotidiens de l'injustice
Toujours le malheur au solstice
Supplicié toujours nouveau "[44]

Damiens[45], ici, fédère l'image de l'écartèlement et de la roue mais nous notons surtout cette confirmation qu'il y a là une angoisse ancienne. Le rêve est préexistant : " et je comprends ***enfin*** ce rêve "[46], écrit Aragon. Il trouve, pour le moment du poème, une explication provisoire avec la référence aux siens et au monde. Mais l'important pour nous est dans l'affirmation que le rêve était déjà là. L'apparition du personnage de Damiens est pour autant intéressante car c'est la seule fois où elle sera donnée explicitement. Par un effet rétroactif elle éclaire les allusions d'un, au moins, des textes de *Persécuté Persécuteur*, celui cité plus haut.

Nous retrouvons dans de nombreux autres textes, explicitement, l'évocation de la roue et du pilori. Citons ainsi l'un des poèmes du *Voyage de*

[44] *Elsa*, " La Place ici de toute chose ", vers 41 à 48.
[45] Damiens (1715-1757) est originaire de Thieulloy dans le Pas-de-Calais. Soldat puis domestique de Louis XV il frappa ce dernier d'un coup de couteau afin, semble-t-il, non pas de le tuer mais de lui faire prendre conscience des misères du peuple et de ses devoirs de roi. Il fut roué puis écartelé en place de Grève. Son supplice a provoqué un scandale. Damiens a été le dernier homme à être écartelé en France.
[46] Souligné par nous.

Hollande dans la partie " L'août soixante-trois " : " j'ai fait de ma vie ". Il s'agit de l'avant-dernier tercet.

> " Roue ou pilori
> Quel qu'en soit le prix
> Les pires douleurs physiques "[47]

Ce " rêve ancien " et présent nous semble tenir aux caractéristiques précises de la torture ainsi évoquée. Le corps y est en effet écartelé et cassé, mais tout en étant dans le même temps exhibé, d'où, parfois, le fait qu'il soit chez Aragon écorché. La position fondamentale est celle du corps en croix et tracté par les chevaux. La souffrance dont il est question est terrible, lente et montrée. La position du corps, écartelé en croix pourrait rappeler la position du corps de Vinci glorieusement situé au centre de l'univers, mais ici glorieusement au centre de l'éternelle douleur. En réalité, ce qui est important, c'est que le corps soit donc exhibé au moment même où il se trouve détruit : l'écartèlement est une obsession de la fin de l'unité du corps. Elle vient spontanément parce qu'il y a doute chez lui sur cette unité de lui-même. C'est la raison pour laquelle il fait choix avec constance de cette torture-là. Dans le même temps, il l'exhibe. Au bout du voyage, lors de l'écriture de *Théâtre / Roman*, Aragon reprend encore une fois cette vieille angoisse et, la transformant, à nouveau lui donne toute sa portée par la référence au langage ; très significativement, les prothèses reviennent :

> " L'obsession souvent me reprend que je ne suis pas chez moi, mais chez *lui*. C'est un étrange malaise, quelque chose du genre, plus que se sentir mal dans sa peau, avoir le sentiment de s'être glissé dans celle d'un autre, d'y demeurer comme un écorché, je ne sais quand cela s'est mis à me faire cet effet. Tout est faux en moi, les dents, les cheveux, l'odeur, je suis pris de la terreur de devenir un assemblement de prothèses. Le pire, parfois c'est le langage : les mots ne m'appartiennent plus, ils se groupent bizarrement, d'une façon maladroite, incorrecte. Tiens pour reprendre l'image de l'écorché, plus encore que pour la

[47] *Le Voyage de Hollande*, " L'août soixante-trois ", " J'ai fait de ma vie ", vers 25 à 27, Seghers, p. 23.

> peau, cela s'applique à la pensée, à l'expression, à la liaison des paroles, l'articulation des phrases… "[48]

L'obsession douloureuse de l'écartèlement, doublée de l'exhibition de l'écorché est bien une angoisse identitaire ; Aragon dit, par-là, cette impression que, chez lui, rien ne tient ; qu'il est morceaux, dents, odeur, cheveux, " écorché " et " prothèses ". Quand on examine le texte de *Théâtre / Roman,* on peut avoir du mal à saisir le sens de ce qu'Aragon écrit si on n'a pas en mémoire la liaison de l'écorché avec celle de l'écartelé. Car enfin, pourquoi un écorché serait-il fait de prothèses ? Un écorché est celui qui est exhibé dans sa fausse intimité, ce n'est pas l'image qui correspond logiquement et banalement au fait d'être étranger à cette peau. Mais, parce que, dans l'idiolecte d'Aragon, l'écorché est aussi écartelé, on voit bien alors qu'être étranger à soi va avec l'exhibition et les prothèses. Il est non seulement étranger à lui-même, à sa peau, mais étranger en lui-même, il est série de prothèses d'où l'écartèlement toujours possible.

Rien ne tient. La force de *Théâtre / Roman* est de mettre en relation immédiatement le corps et les mots, de passer donc de l'image au réel, le réel que sont les mots.

On retrouve, à d'autres reprises, dans *Théâtre / Roman,* l'image de l'écorché écrite sans doute plus brutalement encore ; ainsi :

> (…)
> " Qui suis-je Ni ce roi ni moi-même
> Où est où est la lettre j'ai perdu la lettre et d'ailleurs
> Toutes les lettres sont des erreurs On ne sait à qui
> Écrites
> Assurément à quelqu'un d'autre À quelque
> Géant rouge épuisé de la route et tombé comme une masse
> De son cheval À des bouchers croulant sous le poids des bêtes
> Écorchées "[49] [50].(…)

---

[48] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 236.
49 *Théâtre / Roman* , p. 75
50 et encore :
" Comment comment comment
plus que le pardessus aux épaules parties
Plus qu'aux faits la langue qui ment
Plus qu'au bœuf écorché le martyr "
Théâtre/Roman , Gallimard, p. 57.

Si l'on voulait retrouver une image proche dans la peinture ce n'est donc pas à Vinci qu'il faudrait penser mais à Rembrandt. Celui-ci, qui a multiplié les autoportraits, a aussi peint des bœufs écorchés. Derrière ces bœufs se trouvaient sans doute d'autres modalités de l'autoportrait. Souvenons-nous aussi de *La Leçon d'anatomie,* modalité d'une leçon d'auto-analyse, image en miroir du travail du peintre. Comme chez Aragon il y a nécessité d'exhiber pour exister.[51] D'exhiber pas seulement la souffrance mais l'absence.

Le jeu, dés, cartes et billard

Loin, apparemment, des souffrances mises en scène du corps et pourtant très proches de l'angoisse du destin imposé se développe dans toute l'œuvre un autre réseau essentiel, celui du jeu, du hasard.

Il peut s'agir assez indifféremment du jeu de cartes ou de dés.[52] Le jeu de la marelle ou de tout autre déplacement horizontal a au départ, au moins en partie, une autre signification : il est à rattacher à l'angoisse de l'errance que nous examinerons plus loin. Ces types de jeux de parcours, sont, en effet, dans l'histoire humaine en général, une forme de métaphore de la vie d'où la présence du ciel et de la terre dans la marelle. L'enfant lance tout d'abord le palet qui est marque et de hasard et d'habileté. Les jeux de dés et de cartes n'ont pas, a priori, la même signification. Ils font intervenir le seul hasard de la distribution. Cette distribution est bien sûr celle du démarrage mais elle va se répéter. Le jeu de dés est une forme

51 On pense aussi naturellement à Soutine qui a multiplié les natures mortes de ce type, bœuf écorché aussi, mais encore lapins, poulets…

52 Aragon a ainsi placé un dé dans le dessin qu'il réalise pour *Anicet*, dessin reproduit p. 30 de " Commencez par me lire " par Jean Ristat, Gallimard.

de ressassement. On lance et on relance. C'est ce hasard-là, dans sa figuration, chez Aragon, qui nous retient ici au départ.

Ce réseau du jeu est extrêmement important. On le retrouve au fondement même des textes. Dans “ Le Mentir vrai ” il est question d’un jeu d’enfant inventant un voyage au Pôle Nord. Or pour déterminer les circonstances du voyage en question le narrateur dit "jouer des réussites" :

> “ J’ai fait des centaines de réussites pour tous les détails de Paris au Havre. On ne se rend pas compte. Tout ce qui peut se passer de Paris au Havre dans un submersible sur route ! Mais quand on commence à y penser… Il y a une petite chose qui nous ennuie tous les deux : on a appris par les cartes que notre voyageuse aurait un léger accident avant d’arriver à la mer. ”[53]

Nous reviendrons plus loin sur cet accident[54], mais pour l’instant, notons que faire des réussites pour déterminer les éléments de l’aventure, c’est une manière de s’en rendre maître, de “ réussir ”. Le narrateur sait que le voyage sera fait de hasards ; l’idée est donc de les connaître pour les maîtriser ; c’est comme une matrice romanesque qui est donnée là. Pour Aragon le jeu de cartes, le jeu en général est une expression métaphorique d’un questionnement sur le destin.

Figuration du destin

Les Aventures de Télémaque installe aussi, dans les dialogues et les moqueries, le jeu comme une figuration du destin :

> (…) “ Que savons-nous de l’avenir, substantif masculin qui désigne le temps futur, ce qui doit arriver en ce temps-là, notre destinée, la postérité (Qu’à l’avenir — Un silence éternel cache ce souvenir,- Rac.), la prospérité, le succès? Vous connaissez, Mentor, ces appareils automatiques qui moyennant une pièce de bronze prédisent leur sort aux

[53] “ Le Mentir vrai ”, Folio, p. 37.
[54] Voir p.94.

> passants ? Un couple s'arrête devant une de ces boîtes. L'homme murmure des paroles d'éternité aux oreilles heureuses de sa compagne. La femme se serre contre lui et presse sa main forte. Leurs regards se croisent, luttent doucement et retombent sur la caisse-à-deviner. Ils sourient. À de petits mouvements de leurs mentons, on peut comprendre qu'ils plaisantent avec beaucoup d'émotion en songeant à leur avenir commun. Puis l'homme se fouille, et met deux sous dans la fente. Avec un bruit de ferraille, la machine se déclenche. Deux têtes se penchent et l'homme lit en faisant semblant de rire :
>
> Vous vous absorbez
> dans votre passion,
> il est temps de changer.
>
> Ils s'éloignent précipitamment, et, à trois pas de là, la femme pousse tout à coup un cri terrible comme le bonheur perdu. "[55]

Le dialogue qui suit se poursuit sur cette question du hasard et on peut dire que la fin du texte tout entier en est le prolongement. En effet la question de la liberté est liée à celle du jeu :

> " Assez de martingales, nous misons sur les chances pleines. La boule roule, saute, frappe, rebondit. "(…)[56]

Prenons un texte très éloigné, apparemment, par sa facture et ses enjeux, *Les Yeux d'Elsa,* nous retrouvons, mais cachée, la même obsession du jeu.

Les Yeux d'Elsa, partie de dés cachée

Les Yeux d'Elsa ont, en effet, un environnement politique qui ne pouvait que limiter au moins partiellement ce réseau. La situation immédiate du poète et du couple ne doit rien au hasard ; le dire serait mal compris. C'est cette situation immédiate qui prévaut. Pourtant, le champ lexical apparaît sur les " pourtours ".

[55] *Les Aventures de Télémaque*, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, Gallimard, p.229 et OP I, p.319.
[56] *Les Aventures de Télémaque*, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, Gallimard, p.235 et OP I, p. 331.

Ainsi dans “ La Nuit en plein midi ”, poème sur le monde à l'envers, dans l'accumulation d'images, la troisième strophe fait surgir les dés :

(...)
“ Gratte-ciel florentins Kremlins miniatures
Dédale de Delhi Poker d'as à cent dés
Alhambras délirants Villas Architectures
Venise au pied petit Schönbrunn caricature
Cauchemar mil neuf cent palaces d'orchidées
Où Pelléas épèle un noir a b c d
Et les cheveux épars rêve de stucatures
En chemise de nuit Mélisande accoudée ”[57]

La succession d'images sur le délire du monde fait se mêler dans la même strophe, et le labyrinthe avec le Dédale de Delhi, et le jeu de hasard, le Poker, et le parcours de la vie et l'intervention du hasard. Le texte cache “ dés ” et “ as ”. Nous les soulignons :

“ Gratte-ciel florentins Kremlins miniatures
Dédale de **De**lhi Poker d'**as à c**ent **dés**
Alhambr**as dé**lirants Vill**as** Architectures
Venise au pied petit Schönbrunn caricature
Cauchemar mil neuf cent pal**aces** d'orchi**dées**
Où Pellé**as** épèle un noir a b c **d**
Et les cheveux épars rêve de stucatures
En chemise de nuit Mélisande accou**dée** ”

Aragon s’amuse à lancer ces dés, plutôt des as. Dans ce poème, c’est fait de manière cachée.[58] Les dés et as construisent ainsi un *dés-as-tre* masqué. Désastre historique sans doute mais peut-être aussi désastre personnel. Est aussi caché en effet dans ce décidément étrange texte le mot Elsa en particulier autour de Pelléas et de Mélisande. L'écriture se fait mais ou parce que c'est “un noir a b c d”.

Lorsque le recueil rebondit sur l'espoir et sa “ récréance ”, le champ lexical revient fortement et, par-là, mine sans doute en secret cet espoir :

[57] *Les Yeux d’Elsa,* “ La nuit en plein midi ”, Seghers, p.46.
[58] Le contexte du jeu et de l'errance ainsi que le “ noir a b c d ” tendent à prouver que cette strophe peint secrètement le couple. Dans la nuit de l'époque le couple serait ainsi donné ironiquement d'où la chemise de nuit. Il y a là une étonnante distance. C’est bien la teneur affichée du poème mais on ne perçoit pas tout de suite que cette inversion qu’il raconte est aussi inversion du couple et en particulier d’Aragon. Ce dernier se moquerait de ses obsessions, ce “ noir a b c d ”. Une forme de carnaval apparaît ici malgré la gravité de la situation politique. Quant à la chemise elle reparaît dans *Le Fou d’Elsa.*

> “ Le désir au printemps joue aux dés les idées
> On ne peut plus dormir sans rêver des romances
> Les jours insomnieux sont pis que possédés
> Car le boire d'amour est un vin de démence
> Et le colin-maillard s'en va les yeux bandés ”[59]

Curieusement, là encore, le mot est démultiplié et raccroché allusivement à l'errance par le mot “ colin-maillard ”. Nous soulignons à nouveau :

> “ Le **dé**sir au printemps joue aux **dés** les i**dées**
> On ne peut plus dormir sans rêver **des** romances
> Les jours insomnieux sont pis que possé**dés**
> Car le boire d'amour est un vin de **dé**mence
> Et le colin-maillard s'en va les yeux ban**dés ”**

Pour le plaisir, ou la nécessité, de jeter ses dés dans le poème, Aragon écrit “ des romances ”, là où nous attendrions plutôt “ de ”. Le “ des ” peut bien sûr aussi se justifier par la référence implicite à des romances précises ou précisées par leur exhaustivité. Les idées viennent du hasard, et sont soumises au hasard, mais sont “ lancées ” par le désir. Le ton est allègre, mais la strophe est encadrée par les deux types de jeux, et sous l'allusion au Moyen âge, la “ leçon ” est qu'amour est démence, qu'amour et démence sont liés au hasard et à colin-maillard, cela l'instant d'une strophe, leçon aussi que le désir est moteur mais moteur du hasard. Le hasard même préside à la vie. Le boire d’amour sous-entend qu’il n’y a pas choix mais résultat donc folie. La vie est un colin-maillard. Le choix de l’autre se fait les yeux bandés.

Dans “ Cantique à Elsa ” nous touchons à la raison d'être du recueil. C'est un texte fondamental et fondateur. Or dès la troisième strophe la comparaison qui vient spontanément à Aragon est celle du joueur :

> “ Elle dort Longuement je l'écoute se taire
> C'est elle dans mes bras présente et cependant
> Plus absente d'y être et moi plus solitaire
> D'être plus près de son mystère
> Comme un joueur qui lit aux dés le point perdant ”[60]

[59] *Les Yeux d’Elsa*, “ Chanson de récréance ”, Seghers, p. 71.

L'absence est doublement négative : elle est point perdant de quelqu'un qui lit mais qui ne semble pas être acteur. Il lit son destin. " Perdant " rime avec " cependant ", moteur de l'exposition de la contradiction. Il y a donc apparent échec de la relation avec l'autre, mais le second terme de la comparaison importe réellement : c'est la conscience d'être le lecteur de lui-même.

L' " éloge " peut ensuite se développer pour clore le recueil.

La présence du jeu de dés, on le voit, si elle est statistiquement peu importante[61] dans *Les Yeux d'Elsa,* intervient à des moments particuliers, une première fois dans la recherche d'une évocation du monde fou, une seconde fois quand la folie du monde est dépassée par une nouvelle poésie, celle d'Elsa. D'un texte à l'autre nous passons d'un désir acteur, même si assez impersonnel, au seul acte de lire le résultat. Rien ne dit qui a lancé les dés. Derrière ce peu de vers Aragon discrètement continue de remettre ainsi en cause le statut du " je ".

Cette question du hasard dans la vie, question posée par la métaphore du jeu, se poursuit de textes en textes, proses ou poèmes, en quasi-parallèle permanent. Elle est particulièrement posée dans *Elsa.*

Elsa, le jeu de cartes

Elsa démarre sur une série d'affirmations à la limite d'apories qui pose en effet la question du destin :

> " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi " (...) " Je sais maintenant pour quoi je suis né " (...) " J'étais né pour ces mots que j'ai dits " (...)

[60] *Les Yeux d'Elsa*, " Cantique à Elsa ", Seghers, p. 95.
[61] Il continue à exister par traces rapides comme dans ces joueurs sur le pont d'un bateau. (*Les Yeux d'Elsa,* " L'escale ").

Elsa est donc, nous le verrons[62], réponse ou essai de réponse à la question du destin et tout naturellement cette réflexion sur l'origine et le sens de sa vie reparcourt la métaphore du jeu sous la forme du jeu de cartes :

> “ Un homme c'est un jeu de cartes battu Le rouge et le noir des valets des rois et des reines Mais entre les voyantes couleurs il y a l'air et les doigts qui battent Mon corps est fait de deux inconnus que je n'ai pas choisis ”

Le jeu de cartes permet une opposition entre le rouge et le noir et une personnification, absente du jeu de dés ; le jeu de dés disait plus nettement le hasard absolu, ici c'est l'air et les doigts, la distribution, qui le réintroduisent ; mais il y a un homme et une femme qui sont et ne sont pas ; ils sont rejetés dans l'inconnu car " pas choisis ", et ainsi relevant du hasard, donc du jeu ; ils sont pourtant définitivement ceux qui l'ont fait, avec la honte au bout pour sa mère. Ici, il est question du corps et seulement du corps. Ce dernier même est fait de hasard ; les cartes permettent mieux de figurer l’humain, d’où les rois, reines et valets. La honte ne vient que progressivement au jour dans le texte. La honte participe de la réflexion qui s’amorce sur l’âme :

> “ Ou seulement de cette grande honte de ma mère quand je suis venu au monde ”(...)

Le texte, donc, dit le hasard et la détermination. Cela pose problème à Aragon, qui doit faire de “ son âme ” autre chose que ce double résultat. D'où Elsa :

> “ A peine une âme une ébauche d'âme mal limée une âme hirsute une âme
> Comme on en perd sans regret sur les champs de bataille ou dans les accidents de chemin de fer
> Une pauvre âme qui ne savait que faire d'elle-même
> A la dérive du temps présent
> Pas du tout le genre Hamlet à peine une chevelure d'Ophélie
> Une bouteille à la mer sans lettre dedans
> Une bille sur le billard japonais qu'un consommateur désœuvré

[62] Voir p 315.

fait courir dans un bar
Et que tu tombes dans le zéro ou dans le cent
Ce sera du pareil au même
Une âme au vestiaire et le client saoul ne retrouve plus son numéro
Une âme pour un soir de carnaval on jettera demain ce masque
Une âme dépareillée on ne peut pas sortir avec
Et lourde à porter la poison qu'il faut s'arrêter tout le temps ”[63]

Le hasard, l'idée que l'on soit déterminé par le hasard, est porteur dans ce texte de désespoir. La richesse du texte tient au défilement d'un très grand nombre des mots sur lesquels se fixent les interrogations ou obsessions d'Aragon : la guerre, les accidents, la bouteille à la mer, le jeu, le vestiaire, le carnaval, la solitude, “ la dérive du temps présent ”. Nous serons donc amenés à réexaminer ce texte. Ici, tout est articulé autour du fait qu'Aragon ne se maîtrise pas, il n'est pas maître de son destin. Il est ce qu'un inconnu fait de lui. Cet inconnu est dévalorisé sous le terme de “ consommateur désœuvré ”. Remarquons au passage qu'Hamlet est vu comme acteur de sa vie à l'inverse d'Ophélie. Le jeu de cartes se transforme donc en billard japonais. Il est du coup hasard et errance, accident et hasard. Cette réflexion sur le destin donne une des clés du texte car elle est pleinement interrogation sur le “ je” et donc sur celui qui écrit. Ici elle prend toute sa dimension. Elle est un des enjeux de l'écriture.

Puis s'installe dans le texte la longue célébration d'Elsa, célébration qui hésite, contourne et aboutit à l'apaisement provisoire de la " Rose du premier de l'an ". Vient alors brutalement la rupture de la prose et la rupture d'un face à face avec lui-même sans la présence d'Elsa. Nous verrons l'importance de ce texte pour le réseau de saint Sébastien[64]. Comme un autre versant de cette interrogation sur le destin se développe ici, à ce moment crucial donc, la métaphore du jeu :

> “ Qu'est-ce qu'il m'arrive Ai-je perdu la voix Joli jeu de mots ai-je perdu la voie oh c'est fin ou si c'est qu'il y a en moi quelque chose qui ne joue plus qui ne veut plus jouer qui ne veut plus jouer à la roulette et les jeux ne sont jamais faits rien ne va plus vous voyez bien que rien ne va plus cela tourne à vide c'est une sorte de qui perd gagne et le noir

[63] *Elsa*, “ Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds ” Gallimard, p.18.
[64] Voir p.120.

> sort c'est pourtant le rouge pair et passe pair et passe il n'y a personne autour des tables il n'y a pas de tables pas de roulettes pas d'enjeux pas de jeu mais on dit d'une pièce qu'elle n'a pas de jeu précisément quand elle est tenue étroitement tenue objet de rigueur pas un millième de millimètre à droite ou à gauche implacablement entraînée avec la machine et qu'elle ne choisit pas le rouge ou le noir qu'elle n'a pas le choix entre manque ou passe Et si c'est manque implacablement cruellement si c'est manque à jamais manque à jamais "[65]

" Qu'est-ce qu'il m'arrive " est répété neuf fois toujours en début de paragraphe comme un renouvellement de l'interrogation avec neuf modalités de réponse. Il est l'installation de l'impersonnel. C'est ce " il m'arrive " qui est l'objet du questionnement. En plein cœur du recueil, et donc de l'écriture poétique, la rupture s'opère sur cette question, entre le moi et le toi, le retour sur soi se fait immanquablement par la question du " il m'arrive ".

Le déroulé de la phrase dit clairement ce qui est claire conscience : Aragon est joué. Il se compare à un objet, à une pièce. Le mot " choisir " revient mais de nouveau en négation. La phrase mime le parcours de la pièce jusqu'à l'alternative qui n'est pas un choix. Le résultat envisagé est vécu avec douleur d'où la répétition des mots négatifs comme les trois adverbes implacablement, cruellement, jamais et le mot manque. Le je est remplacé par l'indéfini :

Cet autre est tout de même en lui, il ne s'agit plus d'un joueur de cartes " consommateur désœuvré " ou meneur de jeu. Le ça est en lui. Il n'y a " personne " autour des tables ". Les adverbes, lourds, se répètent, multipliant le " ment " de manque. Les mots glissent d'un sens à l'autre, du je au jeu, de perd à pair et à personne. Se révèle alors l'absence totale de liberté, de choix :

> " implacablement entraînée avec la machine et qu'elle ne choisit pas le rouge ou le noir qu'elle n'a pas le choix entre manque ou passe Et si c'est manque implacablement cruellement si c'est manque à jamais manque à jamais "

[65] *Elsa,* " Qu'est-ce qu'il m'arrive Je viens tout à coup de m'entendre " Gallimard p. 99.

La métaphore du jeu se poursuit et se creuse et le jeu devient alors une forme de labyrinthe : le je reprend à l'impersonnel sa place première mais la forme de l'errance est prise pour dire le parcours de l'écriture :

> “ je prends tous les tours les tournants pour ne pas le dire pour éviter de le dire j'ai l'air rien que l'air de ne pas faire exprès jamais jamais les mots pour moi n'ont été mieux ajustés à la réalité de ce trictrac de cette machine à sous je ne triche pas je ne veux pas tricher je ne secouerai pas la ferraille le cadre à billes l'appareil à pièges avec ses clignotements de lumière ses chausse-trapes ses façons d'avaler ma chance ses trous ses poches ses couloirs ses culbutants son paysage de champ de course ses diversions ses petits tombeaux sournois sa fosse commune il suffirait de tricher de tricher un peu un tout petit peu mais je ne tricherai pas ”[66]

Le déplacement en surface de la bille imite bien l'errance avec ici une présence dense des ruptures, trous, diversions, chausse-trapes, " petits tombeaux sournois ". Les mots qui viennent sont vécus comme parfaits reflets de cette angoisse sans doute parce qu'ils disent comme rarement le lien entre les obsessions. Le " je " revient en force revendiquant une authenticité totale. “ Je ” peut écrire s'il affronte la vérité. Il y a donc installation d'une écriture entre le “ cela tourne à vide ” et “ l'ajustement des mots à la réalité de ce trictrac ”. L'opposition terme à terme situe la tension, une tension entre le vide et l'ajustement au plus près de l'écriture.

Elsa, après cette longue rupture de la prose, se poursuit bien, nous le verrons, dans une reconquête du je grâce à la poésie sur Elsa. La question du destin, de la liberté semble dépassée, surmontée. Le dernier poème, “ un Jour Elsa ces vers ” reprend pourtant cette question du “ ça en moi ” mais transformée, la poésie, le chant en a pris la place, il en a gardé l'aspect impérieux : ici c'est la déclinaison du moi qui l'emporte. Les trois pôles sont installés, le il (que nous transcrivons en gras), le moi (que nous mettons en italiques) et le chant que nous soulignons. Le chant clôt le triangle par ses deux qualificatifs, sublime et impérieux.

[66] *Elsa,* “ Qu'est-ce qu'il m'arrive Je viens tout à coup de m'entendre ”, Gallimard p. 100.

" **Qu**'ai-*je* en *moi* qui *me* mord **ce monstre ce cancer**
Au fond de *moi* par *moi* vainement étouffé
Je **le** sens par moments *me* monter par bouffées
C'est comme **un autre** en *moi* **qui** donnerait concert
C'est **un autre** *moi-même* **un autre** furieux
Qui ne *m*'écoute pas terrible et *me* ressemble
Il faut coûte que coûte avec **lui** marcher l'amble
Je déborde d'un chant sublime impérieux "[67]

Le moi est démultiplié par les allitérations en " m " ; le chant a permis le moi mais a, en partie, les caractéristiques du " ça ".

Elsa, recueil-poème, essentiel à plus d'un titre, est donc, le temps d'un moment, le lien où l'angoisse du destin fait du hasard se trouve violemment creusée mais on retrouve la même obsession partout y compris dans des textes qui semblent plus sereins comme *Le Voyage de Hollande*.

Le Voyage de Hollande, musique douce ?

Le Voyage de Hollande reprend le champ lexical du jeu tout d'abord sous des formes allusives :

" De toi seule je vis et pour peu que tu partes
Je tombe je me perds j'étouffe je me tue
Ton silence déjà c'est Dieu qui triche aux cartes "[68]

Puis plus loin :

(…)
" Voici l'heure et le voyage
Où le jour n'est que langage
Comme sont dés hasardeux
Et le point qu'on y amène
Toujours sonne être l'amen
De cette vie à nous deux "[69]

[67] *Elsa*, " Qu'ai-je en moi qui me mord ce monstre ce cancer ", Gallimard, p 123.
[68] *Le Voyage de Hollande*, Seghers, p. 13.
[69] *Le Voyage de Hollande*, Seghers, p. 14.

Simples images qui viennent naturellement ? Sans doute mais la chute accompagne le silence d'Elsa dans le même temps qu'elle accompagne l'étrange apparition du destin sous la forme de Dieu. Et la comparaison des dés hasardeux avec le langage est justifiée par l'arrière texte. Le " on " dans son impersonnalité s'oppose à " nous deux ". " Nous deux " rime avec " hasardeux ". La menace est discrète. Le recueil se déroule ensuite assez apaisé par le truchement de la Hollande, et ce n'est que dans le dernier tiers du recueil que ressourd l'angoisse :

" Ils n'ont pas le sens
De ce qu'est leur vie
C'est une innocence
Que je leur envie

Il m'a fallu naître
Et mourir s'en suit
J'étais fait pour n'être
Que ce que je suis
(...)
Vague aventure
Par hasard courue
Un bruit de voiture
Au bout d'une rue

Tant pour le plaisir
Que la poésie
Je croyais choisir
Et j'étais choisi

Je me croyais libre
Sur un fil d'acier
Quand tout équilibre
Vient du balancier "

La musique de Ferrat[70] qui a accompagné ces vers les apaise et il devient difficile de les écouter sans elle. Or il est possible de les lire plus comme un cri que comme une mélodie. La conscience de l'importance décisive du hasard dans le destin se développe avec comme seul regret, ici, le fait de savoir. L'absence de liberté est le destin de tous. Dans la strophe qui fait intervenir le hasard sans faire apparaître les dés, par un effet de contamination, l'accident est évoqué très rapi-

dement, “ bruit de voiture au bout d'une rue ”. Aragon n'utilise pas ici de tournure impersonnelle mais la voix passive pour marquer l’absence totale de liberté, “ j'étais choisi ”. Nous retrouvons une nouvelle fois le mot “ choisir ”. Pour les deux grandes “ affaires ” d’Aragon, l’amour et la poésie il utilise la voix passive. La strophe tourne autour de cette équivalence : choisir rime avec plaisir et choisi avec poésie.

Le champ lexical du jeu revient dans “ Le Labyrinthe bleu et blanc, III ”. Ce poème est l'expression d'un au-delà de l'angoisse, au-delà aussi de l'errance, a priori, forme d'acceptation. L’errance est, très passagèrement, dépassée, d’où l’allongement dans la barque. Cette dernière permet l’expression d’une totale passivité :

> “ J'ai dépassé le lieu de moi-même le lieu d'être moi
> Je me suis couché de mon long dans la barque entre les rames
> Musique à mon oreille où l'eau pianote un télégramme
> Mais qui donc vient d'y mourir que l'empire des joncs larmoie
>
> Il faut peu de vent pour être libre à la feuille du tremble
> Ah quand le joueur sait enfin que la partie est jouée
> Les cartes s'en vont de ses doigts comme des chances trouées
> Quel merveilleux moment machinal où tout à rien ressemble
>
> On ne quitte pas la table où ce qui choit a l'air d'un choix
> On se donne le luxe d'hésiter à l'inévitable
> De préférer un geste à l'autre un lest autre que le sable
> Un soir qui n'est qu'un surseoir un soir qui soit encore soi ”[71]

Cet apaisement du *Voyage de Hollande* a d'étranges allures de renonciation. C'est à ce prix-là qu'une certaine sérénité, le temps d'un poème, se trouve. Quelle est, exprimée ici, la difficulté de vivre qu'il faut donc dépasser ? C'est de nouveau la question de la liberté matérialisée par la métaphore du jeu qui est posée. La passivité est acceptée ; il va, pour cela, falloir faire semblant. Est très clairement exposée ici la réalité du destin, “ ce qui choit ” avec bien sûr l'impersonnel “ ce ”, et l'apparence de la vie, “ a l'air d'un choix ”. La même idée est déclinée trois fois

[70] “ Au bout de mon âge ”, Barclay, disque 80253.
[71] *Le Voyage de Hollande,* “ Le Labyrinthe bleu et blanc, III ” Seghers, p. 52.

pour déboucher sur un glissement sur le surseoir, le soir, le soit et le soi. La question est donc d'être soi, d'être “ je ” malgré l'inévitable. Il ne s'agit pas ici d'une question sur la mort mais sur la vie. Comment pouvoir dire “ je ” si “ ce qui choit a l'air d'un choix ”, simplement l'air ? Nous retrouvons de nouveau “ le choix ” redoublé en paronomase permettant une opposition terme à terme de deux mots phonétiquement identiques. Le trouble des mots est reflet du trouble, de la complexité de la pensée, du démêlage toujours nécessaire entre réalité et apparence. Les premiers vers de ce passage disaient l'abandon du “ lieu d'être moi ”, solution possible qui permet le repos. Le risque existe du renoncement qu'on peut appeler apaisement. Mais le poème se poursuit, se reprend, construit comme un rempart contre le délitement de soi, poésie qui se glisse dans ce “ luxe d'hésiter à l'inévitable ”. La poésie est construite comme un effort d'être, mais sans la moindre illusion sur notre liberté, elle se construit dans le paradoxe.

Les Chambres, ou la main des fleurs

Le livre-poème, raconte la quête autobiographique d'Aragon, quête sans illusions, de soi et de sens, quête tout de même. Cette quête par le couple du sens de leur vie ne peut que redire la question du destin

> “ Ou c'est ailleurs sans alphabet
> Je lis dans la main des fleurs ma destinée
> Rien ne dépend de moi que périr ”[72]

Ultime illusion sur une ultime liberté, celle de périr comme dans *Les Aventures de Télémaque*. Mais plus qu'à mourir la liberté d'Aragon est attachée à écrire :

> “ J'écris je dis j'écris je mens
> Nul ne sait ce qui me foule à ses pieds
> Quand j'écris quels chevaux fous leurs fers
> Cela s'écrit sur moi ce

[72] *Les Chambres,* “ II ” “ Chambres depuis la grotte aux bisons fléchés ” OP XV p. 265.

Qui s'écrit sur moi qui me déchire que
Je déchire Il n'en reste
A la fin que le fin ”[73]

Ce geste d'écrire peut sembler la marque, l'interstice, de la liberté. Or, non seulement cette illusion, il ne l'a pas, mais il retranscrit cette réalité en faisant réapparaître fortement la tournure impersonnelle : le paradoxe est dit en permanence ici avec une grande violence. Les vers sont saccadés en un rythme douloureux, les mots sont monosyllabiques ou bisyllabiques. Le passage du “ je ” au “ ce ” se fait dans la dislocation. Le “ ce ” en bout de vers dit la limite de la parole. Le corps tout entier devient l’objet d’une torture. Le mensonge de l’écriture est l’expression de l’échec d’un projet, celui d’avoir les mots “ ajustés à la réalité de ce trictrac ”. Le “ je ” reprendra sa position dans la suite du texte, mais bien ébranlé dans son statut. En effet, non seulement l'acte d'écrire n'est pas un acte de liberté, mais l'apparence même, l'illusion n'existe plus. Les chevaux sont le relais métaphorique du destin, choisis pour leur violence. L'idée, souvent affirmée chez Aragon qu'il est le lecteur de ce qu'il écrit, prend ainsi un éclairage tragique. La tragédie d'Aragon est de ne pas se contenter d'être le lecteur, mais, dans un perpétuel recommencement, d'être et conscient d'écrire ce que “ ça ” dit, et de lutter pour la place d'un réel “ je ”. Le “ ça ” est alors l'expression d'un destin et non pas d'un état de l'inconscient. La poésie, dans son écriture, suit très précisément cette bataille permanente du je contre la conscience du ça. Et cette lutte contre le destin symbolisé ici par “ la main des fleurs ” aboutit l'instant d'un vers à la fulgurance du bonheur.

Le livre-poème peut alors se dérouler, tragique, mais les chevaux reprennent le dessus dans l'un des derniers passages. Comme à chaque fois ou presque la rupture se fait sous la modalité du questionnement :

“ Mais qu'est-ce tout à coup ce galop dans ma tête
Ce charroi malgré moi de vers alexandrins
Ces sabots qui me piétinent la pensée

[73] Id, p. 267.

Ces fers martelant
Mes tempes C'est le temps qui passe le temps
Le temps qui ne supporte plus de ne pas
Passer Le temps à la fin des fins
Qui passe ”[74]

Ici le cheval est présent en métonymie, par le galop, les sabots, les fers martelant. Le glissement des mots le conduit des “ fers martelant les tempes ” au “ temps ”, à la grande question du temps, avers de la question du destin.

Au “ bout de ce voyage ”, le sentiment du réel reprend bien le dessus et donc encore le tragique :

“ Vivre après tout

Vivre après tout n'aura jamais été qu'une
Interminable erreur judiciaire et j'ai vécu
Pour le dire à l'instant sans réponse
Au moins le dire à l'instant sans réponse
Où personne ne peut que crier le néant

M'entends-tu m'entends-tu mais peut-être
Que je suis déjà muet que les mots en moi
Déjà meurent m'entends-tu

Il est exactement Dit la voix sans visage ”[75]

L'erreur judiciaire retrouve une ligne qui court de texte en texte, celle de la culpabilité et du jugement. Mais, ici, se fait jour une forme de découverte : il y a erreur judiciaire, car s’il n'y a pas liberté, il n'y a pas justice possible. C’est l’impersonnel, le “ personne ”, qui a gagné la partie. Il l’a gagnée doublement puisqu’il “ ne peut que crier le néant ”

Le destin se matérialise alors autour de la question du temps par la voix de l'horloge parlante qui a la double caractéristique de n'avoir “ pas de visage ” et d'être le temps, c'est une forme du “ ça ”.

On pourrait multiplier les exemples et chacun peut convoquer à volonté de nombreux textes romanesques sur le jeu, même si le tragique est plutôt, pour cette

[74] *Les Chambres,* “ IX ” “ Que celui-là qui me hait vienne et me tue ” p.293.
[75] *Les Chambres,* “ IX ”, “ Que celui-là qui me hait vienne et me tue ” p.294.

forme d'obsession, dit par les vers. Sans doute les vers mettent–ils plus en relief le " ça " et donc la tournure impersonnelle.

Le motif lui est partout. Dans *Théâtre / Roman* l'angoisse du jeu est ainsi traitée par plusieurs strates ; la première est celle habituelle du jeu de dés, la seconde est celle de l'acteur[76] et du metteur en scène. Ce dernier est une forme du destin imposé d'où le refus par l'acteur de jouer. C'était déjà en prémisses dans les premières pages :

> " J'ai cessé de lire la phrase à prononcer
> Elle m'échappe à peine entreprise Elle ne
> M'est plus soufflée À présent je ne joue
> Plus les mots me sont salive devenus Quelqu'un me
> Joue on dirait aux dés sans dés
> Ramasse-les sans y lire le point
> Recommence
> Et sa main se ferme et s'ouvre sur le vide[77] "

La métaphore ne s'use pas à force d'avoir été utilisée ; elle est dépassée et redite, " quelqu'un me joue ". C'est parce qu'il y a cette question du jeu qu'il y a la métaphore du théâtre. Elle sera entre autres l'occasion à la fois de la traiter en grand, y compris dans la question de l'étrangeté du langage à soi ; elle sera l'occasion de dire le refus d'être joué.

Jeu / je ?

La tournure impersonnelle est donc une forme essentielle de relais de cette angoisse. Du " ça " au " il ", à " personne ", à " quelqu'un ", elle est parfois relayée par la voix passive incomplète. Elle est très présente dans la poésie d'Aragon et pas seulement articulée explicitement autour de la question du destin. Prenons au hasard *Les Yeux d'Elsa,* nous sommes amenés à repérer rapidement, très souvent, cette forme :

[76] Choisir d'être un acteur peut s'analyser de différentes manières mais elles sont toutes liées à la question identitaire, question au cœur de la métaphore du jeu.
[77] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 52.

Il advint qu'un beau soir [78]
Il flotte quelque part un parfum de cytise[79]
Il monte dans le soir où des chevaux pourrissent[80]
Ces nuits t'en souvient-il[81]
Il règne sur la nuit une nuit négative[82]
…

Cette présence très importante de l'indéfini on la trouve aussi dans tous les autres textes. La liste pourrait même en être fastidieuse. La première impression est qu'il s'agit d'une affèterie de style en partie liée à la montée du souvenir mais, comme souvent chez Aragon, il y a une autre motivation au sens fort de cette caractéristique. La tension qui se joue entre le " je " et le " il " est assez forte pour contaminer de nombreux textes sans pour autant qu'il y ait toujours et partout la violence du " ça écrit ".

L'obsession du jeu est donc extrêmement forte, et les textes cités n'en font émerger qu'une petite partie. Elle est interrogation sur le destin et sur l'identité ; elle est donc liée à l'obsession précédente du démantèlement de soi. La question qui se joue est celle de la possibilité de dire " je " ; comment puis-je dire " je " si je suis joué, joué au départ et joué à chaque instant de ma vie ? Comment puis-je être l'auteur de ma vie ? Les textes se chargent et de dire le défi et de le dépasser à chaque ligne. Cette obsession du jeu est matérialisée dans les textes par les dés, les cartes, et le billard. Par cette dernière figuration, il y a évocation d'un déplacement horizontal avec risques permanents de trous.

L'impersonnel est l'expression grammaticale du jeu ; il est l'anti-je ; se voir double, triple et multiple a son origine dans ce trouble fondamental. La dé-sarticulation de soi examinée plus haut est une conséquence de cette difficulté majeure à dire " je ".

[78] " Les Yeux d'Elsa ".
[79] " La Nuit de mai ".
[80] " La Nuit de Dunkerque ".
[81] " La Nuit d'exil ".
[82] " La Nuit en plein midi ".

Le temps rompu

La question de l'identité se trouve exprimée aussi par une certaine relation au temps. Le rapport d'Aragon avec le temps, rapport problématique, a été largement traité en particulier par Mme Suzanne Ravis dans sa thèse *Temps et création romanesques dans l'œuvre d'Aragon*, et il est donc inutile de le reprendre dans sa globalité. Il y a là chez Aragon, pour nous, un travail de dépassement de l'angoisse de départ. Nous ne nous intéresserons donc qu'à une certaine manière qu'il a de le poser dans un rapport avec l'individu, l'identité.

Un temps morcelé qui passe et ne passe pas

Aragon dit très souvent une difficulté à saisir le temps dans sa continuité et sa globalité. Pour Aragon le temps n'existe pas au départ dans sa fluidité. Il y a blocage, arrêt ou trou. Les trois formulations ne sont pas équivalentes mais toutes disent un blocage. Le temps ne passe pas. Il l'écrit à plusieurs moments de sa vie en raccrochant les textes aux circonstances. C'est ainsi que dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Pierre Mercadier, se confiant à Dora, fait coexister deux perceptions du temps, une relativement banale, tournée vers le passé, topos du temps qui passe, l'autre beaucoup plus étrange, celle du temps qui ne passe pas. Cette formulation semble ici liée à la vieillesse, d'où le " plus " :

> " Une vitesse effrayante. La vie a passé sans qu'on s'en aperçoive. Pourtant cela a pris un long demi-siècle... Et puis tout d'un coup le temps s'est mis en travers dans votre gorge... il ne passe plus, positivement, il ne passe plus.. "[83]

[83] *Les Voyageurs de l'impériale*, Folio p. 505.

Il y a là une forme de logique au moins apparente, un rapport avec la vie passée et le présent ; la narration fait intervenir le passé composé et la liaison temporelle “ et puis tout à coup ”. Pour surprenant que soit cet arrêt-là, à ce moment-là, on peut lui trouver une justification intradiégiétique.

C’est pourtant la même expression qui ouvre par deux fois *Les Chambres*. Le titre est en effet doublé de “ Poème du temps qui ne passe pas ”, redonné et modulé en une reprise de Madeleine Lalande : “ Un jour vient où le temps ne passe plus ”. La modulation nous fait donc passer d’une forme de définition absolue à son inscription dans une histoire mais avec la reprise du double sens de l'impression de blocage. C’est toute la question de cette conception du temps ; nous avons une obsession préalable du temps qui ne passe pas ; cette conception, cette angoisse s’inscrit pour le jeu d’un texte dans une logique interne et plus compréhensible ; c’est le glissement du pas au plus. Il est significatif que cette déclaration soit placée avant le texte poétique lui-même. Nous n’aurons pas affaire à une illustration mais à une écriture ; l’épigraphe pose l’enjeu.

On peut croire que ce rapport au temps est lié à la vieillesse ou, au moins, au vieillissement ; seulement on en retrouve la formulation presque à l’identique dès les textes de jeunesse :

> “ Il faut continuer à ressentir jusqu’à l’épuisement cette atroce douleur qui fait comprendre le sens symbolique du mot cœur. Relation du temps et du cœur, cela continue à battre. Ce temps ne passe pas. Un laps de vingt-quatre heures est souvent une chose sauvage. Et ça recommence, et ça recommence. ”[84]

Par le rythme du cœur Aragon exprime la dualité du temps, il est là, il est rythme, recommencement et il ne passe pas. Il y a, tout de même, différence dans la perception. Le texte de jeunesse, d'une certaine manière installe une permanence ; il est question d'un certain écoulement ; dans la perception marquée par l'âge, on est passé à un blocage et plus particulièrement à un blocage de la gorge ;

[84] *Traité du style*, Gallimard p. 116.

la métonymie dit l'angoisse de l'aphasie ; il reste que le blocage est déjà en arrière-texte dans *Traité du style.*

Cette conception du temps qui ne passe pas va de pair avec l'idée que le temps est morcelé ; toujours dans *Traité du style,* Aragon s'interroge sur le bonheur et glisse à une métaphore sur le sable ; la question est alors de savoir comment les instants de bonheur peuvent faire une continuité :

> " Représentez-vous un homme heureux, imaginez sa journée
> C'est le fameux tas de sable : à partir de combien de grains y a–t-il un tas "[85]

Ce morcellement du temps est ainsi figuré dans *Le Fou d'Elsa* sous la métaphore du riz qui intéresse Aragon par sa capacité à être " extrême division "[86] et par celle du sable. Celui-ci présente les mêmes caractéristiques de division mais il est aussi, bien sûr, associé au temps, dans l'imagerie commune, par le sablier. [87] Le sable pourra signifier et la division et l'arrêt :

> " Ô Grenade du temps cœur méditerranée
> Comme un bateau perdu dans les sables de l'heure "[88]

Il y a dans *Le Fou d'Elsa* un traitement du temps qui dépasse très largement ces remarques mais on peut penser qu'une des motivations archaïques de l'écriture du *Fou* est dans le rapport d'Aragon au temps qui ne passe pas.

Nous retrouvons cette conception atomisée et sidérée du temps, entre autres, dans la nouvelle *La Machine à tuer le temps*, dont le titre est programmatique. Nous savons quelle est la machine à inventer le temps utilisée par le " prince ", érotisme et écriture sont des machines à tuer le temps ; notons que le prince, lui aussi gagné, malgré tout, malgré ces subterfuges, par l'ennui, souhaite une telle machine, ce serait là une martingale[89] :

---

[85] *Traité du style*, Gallimard, p. 107.
[86] *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, p. 117.
[87] Il est aussi un des lieux privilégiés de la trace, de la marque de soi mais dans sa fragilité.
[88] *Le Fou d'Elsa* , Gallimard p. 197.
[89] Souligné par nous.

> “ Aussi notre Stanislas en vint-il à penser fort sérieusement que tout le mal du monde résidait en ce qu’on ne possédait pas de véritable machine à tuer le temps. Ça ce serait une *martingale* ”[90]

Les questions du temps et du jeu sont liées. Maîtriser le temps serait maîtriser le jeu et donc, sans doute, le je.

Le texte de la nouvelle se termine par une explosion et par un retour du, ou d’un, narrateur sur le sujet, le temps et l’échec du projet : la tournure impersonnelle est majeure ; seule la division du temps en boules refait apparaître un sujet autre que “ il ”, “ on ”, ou “ c’ ” :

> (…)
> “ Nous n’avions pas de radars, nous ne dansions pas le twist, c’était le bon temps ! On l’a tué ? Qu’est-ce que vous dites là ? Qui ça, le temps ? Mon cher, tout a commencé avec cet Einstein, et comment vous l’appelez, celui des complexes, enfin peu importe...(…)que le temps se refasse beau comme un feuillet de mobilisation !
> A propos, quelle heure est-il ? Le temps passe, c’est pas croyable, on dirait une couleuvre. Il n’est pas mort, je vous jure, c’est du vif-argent, voilà tout : il se casse, se divise en petites boules qui courent sur la table pour se heurter, se reformer en cloques coalescentes, de grosses gouttes qui s’échappent, tombent à terre, foutant le camp sous le piano, sous le lit, est-ce que je sais ? C’est pas facile à balayer, le mercure, pas facile du tout. Et puis ça prend la poussière, comme nous tous. Comment ? Vous dites que pas du tout ? Mais regardez-vous dans la glace, voyons, les rides, les taches, le poil, tout ça...
> Ça se salit, le mercure. La poussière. Ça prend diablement La poussière. On ne peut pas le frotter avec un torchon. C’est ça, la vieillesse. C’est ça, le temps. Pas tué pour deux sous. Le temps qui me reste en travers de la gorge. Une sorte d’arête ”[91] .

Le texte, qui se termine par un souhait du noir et de la mort, mêle les trois figurations de fond d’Aragon sur le temps, le topos, le temps qui passe, l’émiettement ici par le mercure, et le temps qui ne passe pas. La métaphore du mercure, comme celle du sable, permet de relier les deux schémas du temps qui passe et de l’émiettement. La forme de l’arête de poisson pour dire le temps qui ne passe pas avait déjà été donnée dans la même nouvelle.[92]Aragon se joue, comme à

[90] “ La Machine à tuer le temps ”, in *Le Mentir-vrai*, Folio, p. 519.
[91] “ La Machine à tuer le temps ”, in *Le Mentir-vrai*, Folio, *p. 550.*
[92] “ La Machine à tuer le temps ”, in *Le Mentir-vrai*, Folio, p. 520 : “(..) quand ça n’allait vraiment plus et que ledit temps se mettait en travers dans sa gorge comme une arête de poisson. ”(…).

son habitude, de la paronomase : l'arête de poisson[93] est le double douloureux et placé en gorge de "le temps s'arrête ". La menace d'aphasie est donc là aussi formulée. Le temps ne passant plus, il y a arrêt de la vie, de la poésie, de l'écriture. Il n'y a pas réelle contradiction avec la crainte du vieillissement ; cette dernière crainte est moins fondamentale.

Cette arête de poisson, cet arrêt du temps, s'avère donc centrale dans l'expression métaphorique de l'angoisse chez Aragon. Elle est reprise dans *Blanche ou l'oubli* [94] dont on peut dire qu'il est traitement et dépassement de l'angoisse du temps, par la création de Blanche [95]. L'oubli est le trou. L'absence et l'oubli sont placés dans le même contexte du manque. L'oubli est l'équivalent romanesque pour Aragon de l'absence à soi. Nous verrons dans la seconde partie que le traitement de l'absence se fait différemment en poésie. En roman l'absence devient oubli, donc trou dans le temps passé, pour que l'histoire parte à la recherche de la présence du souvenir. C'est dans l'absence que se file le tissu de la fiction. Le temps arrêté dans *Blanche ou l'oubli* est, entre autres, matérialisé par l'invention d'une horloge parlante en panne et donc la mise en place d'un arrêt, traité de manière romanesque, du temps. Le roman tout entier s'inscrit dans la tentative de comprendre l'absence, de dire et de retisser le trou. Seulement cet oubli, cette absence, sont construits pour cela. Le trou, on l'a vu, préexiste. Le trou du temps pose fortement la question identitaire. Dans *Blanche ou l'oubli* toujours, est dit clairement que la folie guette celui qui ne dépasse pas l'angoisse. C'est une des raisons pour lesquelles le thème de la folie est si présent dans le texte entre autres par le biais de Mme Arnoux mais aussi de Rosanette qui, on s'en souvient, meurt, folle, tuée par les Allemands. Il n'est pas indifférent que ce soit le mot oubli qu'Aragon utilise pour nous indiquer que Rosanette devient folle :

---

[93] Que l'on retrouve aussi dans *Les Cloches de Bâle :* " L'année 1907, par exemple, il valait mieux ne pas y penser : une horreur, ça avait été une horreur. Quelque chose comme une arête dans le gosier. " Folio, p. 242.

[94] *Blanche ou l'oubli* Folio, p. 360 : " Une nuit aussi comme une arête dans la gorge. "

[95] *Blanche ou l'oubli,* Folio p. 356 : " J'avais beau me dire que c'était encore une illusion des ténèbres, l'insomnie avait pris ce caractère intolérable du temps qui ne passe pas. Les varices du temps. ".

> “ “ Bonjour mon cousin ”, dit Rosanette, et c’est bien elle. Mais comme si elle s’était oubliée. Comme si ses yeux n’étaient plus violets mais noirs.”[96]

L’oubli est trou, folie, absence à soi, et risque mortel. À propos d’Élisa Aragon reprend la même assimilation de la folie à l’oubli :

> “ Je pense souvent à cette femme détruite, avec tout ce qui est la détresse de mon cœur. Elle est l’image de notre destinée, de cette chose pire que la mort qui est de se survivre. Elle est le spectre épouvantable de l’oubli. Oublieuse oubliée…ses yeux errent par cette petite colline boisée au sud-est de Baden-Baden (…) ”[97]

Ce dépassement permanent d’Aragon peut rappeler le travail de Pénélope. Il s’agit de tisser dans le trou de l’absence, absence ici inventée pour matérialiser le trou du réel. Vivre le temps comme temps arrêté c’est s’y confronter par l’invention.

La Mise à mort a travaillé aussi naturellement cette idée du temps arrêté ; on y retrouve l’horloge parlante et là, sans doute, une explication politique peut être donnée pour expliquer l’ “ oubli ” du narrateur. L’explication nous semble insuffisante ; on peut même inverser et penser qu’elle se glisse dans l’angoisse préexistante simplement pour la justifier sur le plan romanesque :

> “ Une fois.., il y a longtemps.., le sang s’était arrêté de couler dans ma tête, et je n’en savais rien. J’étais dans mon bain, je n’ai pas remarqué l’éclipse, et la porte s’est ouverte, et Murmure est entrée. Elle est entrée comme le temps, et de la voir sans doute le cœur s’était remis à battre, tout se passait comme si, de sa petite main, elle avait à l’envers de ma tête tourné le remontoir. Mais quand elle m’a dit : “ Dépêche-toi, le tailleur va venir pour l’essayage... ”, il a commencé entre nous un dialogue dont l’étrangeté tenait à ce que sa mémoire à elle, sans discontinuité, n’avait cessé son jeu de machine à écrire, que Murmure n’avait pas besoin d’étendre la main, de faire Odéon 84-00.., tandis que moi je ne savais plus rien de trois semaines de ma vie, et je ne savais pas même n’en plus rien savoir. ”[98][99]

---

[96] *Blanche ou l’oubli,* Folio, p.7O.
[97] *Blanche ou l’oubli,* Folio, p 81
[98] *La Mise à mort,* Folio, p. 211.
[99] L’explication intradiégétique existe naturellement : le narrateur aurait oublié le congrès de Vienne.

Le même risque mortel est raconté, mis en romans avec les artifices du roman ; ici c'est le narrateur qui risque de s'oublier et qui a donc, comme Rosanette des yeux de couleurs différentes[100]. Si il y a écartèlement et dispersion de soi, c'est parce qu'il y a trou dans la fluidité temporelle. Le manque est constitutif d'Aragon. La folie mortelle est possible.

Temps et discontinuité

Aragon exprime par les métaphores sur le jeu de dés, de cartes mais aussi de billard japonais, par sa conception du temps qui le morcelle, qui le troue, une idée essentielle, je suis fait de hasard, toute ma vie se construit sur le hasard. Il y a hasard au démarrage, je suis " jeu de cartes battu ", mais aussi dans le parcours de notre vie d'où le billard japonais. Ce hasard est vécu comme une intrusion de l'impersonnel. Les textes l'utilisent le plus souvent sans le commenter mais aussi parfois en en marquant l'origine et la violence. Le " il " devient alors " ça ".

Le temps est diviseur. Il est une cause sans doute, une marque surtout, de la discontinuité de soi à soi. Le temps ne passe pas parce qu'il n'y a pas d'écoulement fluide dans la continuité de soi. Le temps est troué. Cela n'empêche pas le vieillissement, et donc le temps qui marque dans son passage.

Le temps vécu dans sa discontinuité radicale peut se trouver maîtrisé par le " je " dans l'expansion de l'instant donné dans sa tension, et non dans son échappée. Ce sera, nous le verrons, un enjeu majeur de l'écriture car l'identité, la possibilité de pouvoir surmonter la déstructuration de soi, pourra ainsi se gagner.

La grande question est donc bien celle du sujet. Je dois écrire puisque je dois mon existence au hasard, et que mon temps de vivre est troué. La liberté semble constitutive du je. Si elle n'est qu'apparente, comment faire exister le je sans mentir ? En inventant. La difficulté de certains textes tient en partie à ce qu'il

ne peut y avoir de réponse définitive. La question n'est en effet pas vécue comme un exercice gratuit mais comme quelque chose d'essentiel, de douloureux, pour Aragon. Celui-ci veut tenir sa vie. La métaphore du jeu tourne autour de ce hasard et lui donne parfois une personnification ; il peut être un " Dieu qui triche aux cartes " ou un " consommateur désœuvré ". Mais on voit bien qu'il ne s'agit pas là de réponses réelles ; la violence ressentie est liée à la certitude qu'il n'y a " personne ". A la limite, un dieu réintroduirait une forme de liberté ou de causalité. Ici, il y a bien causalité, d'où la honte, mais elle est seconde par rapport au hasard. La question est de passer du jeu au je.

De l'écartèlement du corps écorché et décapité à l'exposition du corps troué et joué, du temps vécu comme troué par une absence à soi, un oubli de soi, nous sommes d'angoisse en angoisse dans la question de l'identité. Elle préexiste aux textes.

Errance et accident

La question de l'identité se couple avec une autre obsession d'Aragon, celle de l'errance articulée la plupart du temps avec la crainte, ou la conscience, de l'accident[101]. L'errance se retrouve dans la poésie et dans les romans de manière plus ou moins dramatisée. Le motif peut être central : *Le Paysan de Paris*, *Les Voyageurs de l'impériale* sont en partie fondés sur l'errance et l'accident comme *Aurélien. Théâtre / Roman* lui accorde une place centrale. Une nouvelle de 1972 reprend sur un mode distancié ce motif, " La Valse des adieux ". Aragon y marque l'ancienneté du motif dans sa vie par l'apparition mentale du cheval et le contraste avec " l'énorme camion bleu ". Errance et accident peuvent aussi être des pas-

[100] *La Mise à mort* a paru avant *Blanche ou l'oubli.* Nous choisissons de mener nos aller et retour sans nous en soucier, en suivant les angoisses et leur formulation considérant que les jeux de miroirs des textes aident à les comprendre.
[101] Olivier Barbarant parle d'une " pratique de l'errance ". Voir *La Mémoire et l'excès* p. 180 et suivantes.

sages ou même des allusions rapides, mais chaque texte en est marqué à un moment ou à un autre, et plutôt plusieurs fois qu'une. Les circonstances des textes donnent naturellement, là aussi, une couleur particulière à l'obsession, mais elle se retrouve en permanence. Il est impossible de séparer le travail sur l'errance de celui sur l'accident même si les deux obsessions ne sont pas systématiquement liées explicitement, elles le sont toujours implicitement.

Pour montrer à quel point cette obsession est essentielle chez Aragon, nous allons tout d'abord en repérer les motifs à partir de deux textes poétiques, l'un tiré de *Persécuté Persécuteur*, l'autre du *Voyage de Hollande*. Les deux textes en question sont l'écriture " en direct " de l'obsession. Ils l'annoncent par leurs titres mêmes et se répondent par delà les années. C'est pour cette raison que nous les avons choisis.

" Je ne sais pas jouer au golf ", le labyrinthe dans la ville.

Ce poème est le premier du recueil surréaliste *Persécuté Persécuteur*[102]. Il compte deux cent soixante et onze vers. Le titre est mystérieux, objet, comme l'ensemble du texte, de déchiffrement. Il pouvait s'affirmer comme le refus de " jouer au golf " à partir d'une revendication ; il affirme, bien sûr avec ambiguïté, une incapacité.

La structure générale

Le poème semble se construire ou se dérouler de la manière suivante : Aragon, tout d'abord, lance le jeu, il lance le déchiffrement. Ce jeu consiste, dans un premier temps, à trouver le nom d'une ville. Une réponse est trouvée au vers

[102] *Persécuté Persécuteur*, " Je ne sais pas jouer au golf ", OPV, pp.189 à 200.

110. Il s'agit de Paris, mais Paris comme nom d'une femme ou associé à lui. Le nom trouvé le poème repart :

" Allons lève-toi et marche "[103]

La quête se poursuit en effet mais sur un autre mode. Aragon s'en prend à l'ordre du monde tel qu'il le voit. C'est ce monde qui devient labyrinthe à parcourir :

" Comme un long corridor dans un palais sans maître
la journée aux yeux gris étend ses bras démesurés "[104]

Le poème passe d'une idée à l'autre, et se livre à une attaque en règle contre Max Ernst et Giorgio de Chirico ; il reproche aux deux peintres d'être aux ordres de l'argent.

Cela nous conduit jusqu'au vers 172. Se commentant lui-même comme étant " une vaste rigolade " le poème mine à nouveau l'ordre établi par une suite de questions très souvent farfelues. Ces questions nous mènent jusqu'au vers 277. Le poème débouche alors, faute de réponse, à un appel à la fusillade générale. Il revient ensuite sur l'interlocutrice. Il lui dit son échec :

" J'ai bien perdu mon temps "[105]

Il lui dit aussi qu'elle seule peut comprendre. Le poème se termine par le retour à la veine " farce ", le temps de deux vers.

Les premiers fils

Ce sont les dix premiers vers qui installent les fils d'Ariane qui vont nous guider dans ce texte :

[103] *Persécuté Persécuteur*, " Je ne sais pas jouer au golf ", vers 111.
[104] Id., vers 117 et 118.
[105] Id., vers 263.

“ Le ciel ne tombera pas sur ta tête
On supposait comme les enfants qui se lancent
dans l’interminable escargot du jeu
qu’on se trouvait dans une ville légendaire
en Grèce peut-être pour les souvenirs
avec des croisements ferrés assez neufs
par rapport aux bourbiers qui ne se décidaient guère
à prendre l’aspect de rues
comme partout comme partout
Une ville comment s’appelle cette ville ”[106]

Le premier fil est dans l’ordre d’apparition celui de la menace associée à la dérision : “ Le ciel ne tombera pas sur ta tête ”. La référence druidique se veut évidemment farce, prenons-la tout de même au sérieux un instant. Se dit ici en effet une menace mortelle, immanente et permanente. L’aspect farce ne peut évacuer le fait que cette phrase soit vécue comme l’obsession du poème. Elle revient régulièrement, c’est elle qui marque les étapes du texte ; le déterminant possessif change et la menace se fait parfois espoir de destruction des autres, en l’occurrence de Giorgio de Chirico. La réapparition de la rengaine provoque une interrogation, une interprétation chez le poète ; il est intéressant de constater qu’apparaît souvent lors de ce questionnement le champ lexical de la terreur :

“ Le ciel ne tombera pas sur ta tête
Est-ce donc à toi que chacun parle en fredonnant
cette improbable et druidique réminiscence
des terreurs qui se sont à peine déplacées
Le ciel ne tombera pas sur ta tête ”[107]

C’est encore à sa proximité que se formule plus loin, à nouveau, la peur :

“ Des agates de peur troublent tes cheveux longs
Tu sursautes Va ne crains rien Le ciel
ne tombera pas sur ta tête ”[108]

C’est un rapprochement légèrement différent mais tout aussi grave que l’on trouve à l’approche suivante de la “ scie ” :

[106] Id., vers 1 à 10.
[107] Id., vers 36 à 39.
[108] Id., vers 57 à 59.

“ Invention matinale agressive Histoire
de confondre deux désespoirs à l’ordre de ce jour
Paris le ciel ne tombera pas sur ta tête ”[109]

Nous pouvons donc dire que la moquerie ainsi formulée cherche manifestement à désamorcer une angoisse. C’est sans doute, en partie, la fonction de la série d’anathèmes politiques qui se déploie à partir du vers 132. Le poème installe donc, en tentant d’en rire, l’inquiétude face à un destin qui semble imposé, nous dirons face à un accident toujours possible, celui de la chute du ciel. L’inquiétude est dite sur un ton mêlant dérision et sérieux.

L’escargot interminable

Or, ce destin prend immédiatement dans le poème une configuration relais qui est celle du jeu, ici pas n’importe quel jeu, celui de l’escargot. Cette référence au jeu des enfants se fait doublement, par la comparaison donc et par l’usage de l’imparfait préludique. L’escargot est le dessin au sol d’une marelle qui prend la forme d’un escargot. L’enfant lance, comme pour la marelle, la palette, et avance sur les cases. Il est clair, nous l'avons vu, que la vie est ainsi symbolisée, comme elle l’est d’ailleurs dans le jeu de l’oie auquel elle emprunte la forme générale. Dans la marelle classique, dont la forme est, apparemment, moins labyrinthique, nous passons de l’enfer au ciel. Cet escargot sort de l’univers enfantin pour accrocher celui d’Aragon par l’adjectif “ interminable ”.

L’usage de l’imparfait préludique dans ces deux vers est une référence à celui qu’utilisent les enfants pour lancer un jeu en particulier dans le nord de la France. Aragon module simplement le “ disait ” en “ supposait ” d’un niveau de langue plus soutenu. Les enfants utilisent souvent ce “ on ” général pour embrayer

[109] Id., vers 107 à 109.

le jeu : “ on disait qu’on était des policiers ”. Le "supposait" est plus proche de Lewis Carroll.

Aragon lance, donc, à partir de ces mots et de ces “ embrayeurs ”, un jeu. Ce jeu est celui de la quête du sens de la vie, quête interminable comme l’escargot, comme son poème. Le “ on ” est partie du jeu, mais il permet aussi d’associer l’autre, Elsa peut-être, et le lecteur à ce jeu existentiel.

Le paradoxe, l’étonnement, est que, si le jeu se poursuit, le lecteur et Aragon découvrent que l’escargot se trace en même temps que l’écriture ; en clair l’écriture ne sait pas où elle va, elle se questionne pour avancer, d’où le “ peut-être ” du vers 5 et le questionnement du vers 10. D’où encore régulièrement des arrêts du texte sur le sens de tout cela :

> “ Je suis sorti pour faire une chose incompréhensible
> au milieu de cet univers qui semble-t-il lui se comprend ”[110]

La quête d’une ville

La quête est, au départ, la quête d’une ville, du nom d’une ville. La ville est donc associée à l’escargot interminable. Le présupposé du jeu est qu’on se trouve dans une ville légendaire. Spontanément, c’est la Grèce qui est nommée, peut-être parce que c’est elle qui a inventé le mythe du labyrinthe. Aragon dit tout d’abord la ville double, ville bourbier et ville de croisements ferrés. Les rues peuvent donc être boueuses ou ferrées ou pavées. A plusieurs reprises, revient dans le texte l’idée qu’il peut y avoir des accidents :

> “ Allons lève-toi marche
> Toute chose est à sa place Les accidents
> ne prouvent rien ”[111]

[110] Id., vers 54 et 55.
[111] Id., vers 111 et 112.

Le bourbier est l'expression du désordre dans l'ordre. Les accidents expriment la même idée dite d'une autre manière. Les croisements même sont porteurs d'accidents possibles.

La quête est vécue comme urgente et impérative :

> " le nom de cette ville pour l'amour de l'amour "[112]

Elle est aussi sous le signe du destin personnel :

> " Non cette ville doit contenir une allusion personnelle "[113]

La quête prend la forme d'un parcours fait de notations visuelles et de références culturelles. Plusieurs villes sont évoquées, amenées par des assonances ou réminiscences, Athènes, Paphos et des approches de Paris. Tant que ces villes sont notations culturelles, le nom ne peut apparaître. Ce n'est que lorsque le plan de la ville dessine l'ombre de la femme que le parcours peut se faire et le nom de la ville surgir.

Le destin, la ville, le sens

Le poème découvre, qu'à ce moment-là, son destin est une femme. La découverte que la ville est cette femme précède, d'ailleurs, la découverte du nom de la ville. Elsa n'est pas nommée dans le texte, mais on peut penser qu'il s'agit d'elle quand on connaît la constance avec laquelle Aragon associera Elsa et Paris :

> " Il me semble que je me souviens vaguement
> du nom de cette ville Pa
> Pa
> Papa Paris non ce n'est pas le nom
> Je vous dis que ce nom est le tien
> (...)
> Pourquoi donc une capitale ne porterait-elle pas d'une façon naturelle
> le nom que je te donne pour nous seuls
> et qui a deux syllabes comme celui

[112]Id., vers 18.
[113]Id., vers 28.

que je te donne pour les autres
A moins que ce ne soit moi qui me mette
à t'appeler Paris pour simplifier "[114]

Paris est donc ici la femme, Elsa sans doute. Aragon voit son destin dans la représentation labyrinthique de la ville qu'est Paris, qui aurait pu être une autre ville. Son destin, découvre-t-il dans ce texte, est dans cette femme. Elle seule peut l'aider à se comprendre :

" Il y a dans tout ce qui précède plusieurs choses très claires
pour toi seule "[115]

C'est l'écriture du poème qui le conduit à cette découverte.

Quête d'un sens

Seulement la quête du sens n'est pas terminée. Le fil choisi est alors, celui de l'association libre de mots :

" On passe d'une idée à l'autre par un petit pont de fer
Une chanson tient lieu de dispositif inducteur
au sans-fil machinal des bouches qui murmurent pour elles-mêmes "[116]

La pratique surréaliste est prise comme moyen d'aller jusqu'au bout d'une obsession, ici celle de son destin dans son rapport au monde. Le poète serait, donc, déchiffreur et lecteur de sa propre écriture. L'écriture se ferait " machinalement ".

" L'univers est plein d'énigmes comme celle
de laquelle je refuse de vous entretenir "[117]

Mais ce destin le conduit à s'interroger sur l'ordre extérieur des choses. Le fil des associations de mots tourne alors " à la vaste rigolade ". Aragon joue la

[114]Id., vers 92 à 96 et 101à 106.
[115]Id., vers 265 et 266.
[116]Id., vers 120 à 122.
[117] Id., vers 190 et 191.

dérision et les attaques politiques. Sans doute le monde lui semble-t-il se trouver trop de réponses contestables. C'est alors que, curieusement, revient par le biais d'une de ces attaques ce qui fera le titre du poème, une nouvelle figuration du chemin, celle du golf. Il est ici la métaphore de la compromission d'artistes avec l'argent :

> " Lénine avait raison touchant la féodalité
> de cet exercice vocalo-musical devant des habits noirs
> et des poitrines nues ô plumes
> Tiens voici le peintre Giorgio de Chirico
> (...)
> Après tout il en est de sa peinture
> comme du grand opéra
> Et le nommé Max Ernst qui vient m'a dit Albert Valentin
> l'autre jour
> de décorer de ses mains le Golf du Théâtre Pigalle "[118]

Aragon logiquement dit donc " je n'irai pas jouer au Golf ". La revendication est artistique et politique, surréaliste. Il est intéressant de voir que dans ce poème qui parcourt le labyrinthe des rues, spontanément Aragon prend pour refuser un autre destin une autre configuration du chemin, celle du golf. Intéressant aussi de voir que le titre ne disait pas exactement la même chose.

Suivent alors une série de questions minant l'ordre établi. Aragon remet tout en cause en mêlant questions absurdes et questions politiques. Cette suite de questions sans fin sur laquelle il ironise, la comparant à l'Iliade, le conduit à demander lui-même une explication au garçon de café qui :

> " (...) m'apporte à la place
> une incitation au meurtre "[119]

Le poème se termine donc par un appel à fusiller tout ce qui construit le régime de l'époque.

[118] Id., vers 143 à 146 et 150 à 154.
[119] Id., vers 230 et 231.

Ordre et désordre

Ce poème est très complexe et “ interminable ” ; il fait se succéder deux questions liées au sens de la vie, à l’ordre et au désordre. Dans un premier temps, Aragon s’interroge sur lui-même et sur ce qui le fonde.

Le poème surréaliste dit donc, dans un premier temps, l’impression angoissante qu’a Aragon de déchiffrer le destin qui est le sien. Ce destin, il le figure sous la forme de la ville, des rues de la ville, de l’escargot du jeu, interminable pour lui. Le mot interminable induit un parcours qui peut être infini. Cette caractéristique au final sera une des plus importantes du réseau.

Maîtriser ce destin ne va pas sans difficulté, Aragon lit et écrit son destin dans le même mouvement ; c’est un enjeu de son écriture. Les “ dispositifs inducteurs ” surréalistes le guident mais ne suffisent pas. Ce destin est menaçant et le chemin peut devenir bourbier. La quête du sens de sa vie est faite ici sur un mode mi-grave mi-farce mais un fil lyrique apparaît lié à un “ tu ” dont nous verrons plus tard toute l’importance.

Le second questionnement porte avec, les mêmes moyens sur l’ordre extérieur, “ ce monde qui se comprend semble-t-il ”. Cet ordre, il le dynamite par l’écriture et par l’attaque politique. Il démontre ainsi que cet ordre n’est qu’apparent. Il n’y a pas en réalité d’ordre extérieur lisible et donc compréhensible.

Cet aller et retour entre sa quête intérieure d’un sens, et la remise en cause de l’apparent ordre des choses extérieures, est sans doute ce qui est au cœur réel de sa démarche politique du moment.

Ce questionnement passe par la métaphore de l’escargot-labyrinthe, parce que sans doute seule apte à représenter la complexité des choses et en miroir de l’écriture. La ville, à ce moment de l’écriture, est le labyrinthe que l’on peut parcourir en poésie ou dans la réalité.

Cette métaphore du labyrinthe, exprimée aussi par la forme d’une écriture erratique empruntée par Aragon, pose le lecteur dans une attitude de déchiffreur

comme à la recherche d'un sens Minotaure. Dans ce labyrinthe, les accidents sont toujours possibles, rendant la lecture en écriture du destin en permanence plus que problématique.

Le labyrinthe en Hollande

Le texte que nous allons étudier maintenant est très largement postérieur au poème de *Persécuté Persécuteur ;* il s'agit d'un extrait de l'avant-dernier texte[120] du recueil *Le Voyage de Hollande*. Le texte[121] compte 120 vers de quinze syllabes réparties en quatrains à rimes embrassées, et se structure en quatre parties clairement déterminées dans le texte. Il pose explicitement en titre le mot " labyrinthe " le qualifiant des couleurs de la faïence hollandaise. Le terme est repris trois fois dans le poème lui-même, une fois dans la première partie et deux fois dans les derniers vers :

> " Quel labyrinthe où c'est moi sans cesse par moi poursuivi "[122]

et :

> " À jamais pour l'amour de nous demeure amour labyrinthe
> Le labyrinthe bleu et blanc qu'à bout de course fait le Rhin " "[123]

Le poème est très nettement construit en quatre parties, rangées sous des chiffres romains. Il va du labyrinthe en général, dans la vie du poète, au labyrinthe bleu et blanc, celui, sans doute illusoire, du moment.

La première partie reconstruit en détails la métaphore qui parcourt les textes antérieurs. La seconde partie rebondit sur les derniers vers de la partie précédente, à savoir " toi " développée. Elsa permet d'avancer dans le labyrinthe, et donc de dépasser l'errance. Elle est le bleu Vermeer. La page est blanche ; Elsa

[120] " Le Labyrinthe bleu et blanc ", " I ", Seghers, pp 49-50.
[121] *Le Voyage de Hollande*, " Le labyrinthe bleu et blanc ", Seghers, pp. 49 à 54.
[122] *Le Voyage de Hollande*, " Le labyrinthe bleu et blanc ", " I " vers 13.
[123] Id., vers 112 et 113.

permet l'écriture. Elle est le destin, d'où l'apparition à nouveau répétée du pronom " cela " :

> " Cela revient de très loin de très profond je ne sais quel
> (...)
> Cela ne s'appelle d'aucun nom d'homme et ne se compare "
> (...)
> Même toi qui ne m'entends plus Toi surtout Cela m'écrase "[124]

La troisième partie est dépassement du labyrinthe, car l'idée que le voyage est fini est acceptée. Aragon, nous l'avons vu, se décrit couché et non plus marchant :

> " J'ai dépassé le lieu de moi-même le lieu d'être moi
> Je me suis couché de mon long dans la barque entre les rames"[125]

La quatrième partie s'interroge sur l'image que transmettra le couple après sa mort :

> " Dans les temps qui viennent sans nous toute chose est bleue ou blanche
> Dans les temps qui viennent sans nous qui de nous fera récit
> Ce ne sera que porcelaine avec les moulins d'ici
> La neige est blanche et bleue aussi pour qui meurt sous l'avalanche "[126]

Aragon accepte l'idée, le temps de cette fin de recueil, que l'image transmise ne soit pas fidèle à la réalité. Par delà l'erreur, le parfum sera, lui, fidèle, " qu'importe ce que nous fûmes "[127]. Il accepte que le labyrinthe paraisse bleu et blanc car, à ce moment de l'écriture, il lui semble que leur amour a aussi été cela :

> " Le labyrinthe bleu et blanc qu'à bout de course fait le Rhin
> Et je suis ce vieillard aux bras veinés d'un vain travail
> Oublieux des hauts-pays traversés de leurs Lorelei
> Dans ce delta d'aimer qui se perd avant les bords marins "[128]

---

[124] Id., vers 49, 53 et 61.
[125] Id., vers 65 et 66.
[126] Id. vers 93 à 96.
[127] Id., vers 106.
[128] Id., vers 113 à 116.

Avant la mort, avant les bords marins, le vieillard est donc oublieux des pays menaçants, “ Hauts-pays ”. Le dernier paragraphe du poème dit le dépassement de l’égarement par le bonheur :

> “ Au-dessus de nos pas égarés qui donc fait ce bruit d’ailes
> Ce double bruit de plume et d’air qui plie aux doigts d’un vannier
> La lumière de Delft est sur nous comme un linge dernier
> O passage un peu avant la nuit d’elfes ou d’hirondelles ”[129]

L’idée de labyrinthe, on le voit, permet à Aragon de reposer la question du sens de sa vie, de son destin. Afin d’approfondir l’obsession dans ses constances, nous allons donc nous intéresser particulièrement à ce qui est ici son expression préalable, c’est-à-dire à la première partie, au labyrinthe préexistant, avant son inscription dans le moment du voyage et du recueil.

Un chemin dans le néant

> “ Je suis venu par à travers le pays de nulle part
> Je suis venu par un chemin de vent vide et glacé
> De fatigues d’appels sans réponse et de pas effacés
> De fondrières comme une étoffe tout à coup qui part ”[130]

La métaphore du chemin s’installe comme l’axe du labyrinthe. Il est naturellement le terme le plus courant dans la figuration du labyrinthe. Ici, l’idée même de chemin est installée avant le mot lui-même. En effet la structure de la phrase appelait “ à travers ” seul, mais le mot “ par ” s’impose, transformant le pays en chemin et le chemin en pays. Le pays n’est que chemin. Le temps choisi pour cette narration est celui du passé composé en référence au présent d’énonciation, présent du bleu et blanc. Comme dans le texte surréaliste, le labyrinthe emprunte quelques formes à la narration. Le pays, le chemin se caractérisent par le vide, le néant. Ce néant frappe le marcheur, mais aussi les autres. Le pays est “ de nulle part ”, le chemin “ de vent vide et glacé ”, les autres n’offrent

[129] Id. vers 117 à 120.
[130] Id. vers 1 à 4.

pas de réponse, et les pas du poète sont “ effacés ”. Le labyrinthe est donc cheminement dans le néant, cheminement tout de même. Le quatrième vers donne la rupture dans ce cheminement. Deux métaphores s’enchaînent, l’une suite filée de la métaphore du chemin, l’autre reprise implicite du topos sur le fil de la vie. Ces deux arrêts sont aussi brusques qu’imprévisibles. Dans ce chemin les ruptures, les accidents, sont symbolisés par les fondrières et les déchirures du tissu.

Le second quatrain est formé d’une suite de groupes nominaux installés en début de vers et déterminés par la suite du vers. Ces groupes nominaux qualifient et le chemin et le marcheur comme l’avait fait le premier quatrain :

> “ Une vaine forêt d’hiver un silence absent d’oiseaux
> Un tournant après l’autre et ce n’est jamais le bout du songe
> Les poumons brûlés par la peur les yeux que ne pas voir ronge
> Le sang seul qui fait au fond de l’oreille un bruit de ciseaux ”[131]

Le premier vers redouble l’idée de néant avec comme une démultiplication du silence déjà présent et éclairé par le “ sans réponse ” du quatrain précédent. Le second vers introduit l’idée et d’infini et de tournant. Le labyrinthe est tel qu’on se l’imagine habituellement, tortueux. L’acuité de l’introspection fait apparaître les souffrances physiques. Elles traduisent l’extrême gravité du poème. L’obsession du labyrinthe dit quelque chose de fondamental. Il n’y a pas de place pour l’auto-ironie, plus de place pour le ton farce. L’âge au total semble avoir approfondi la souffrance. Le néant du chemin prend une dimension physique, celle de la cécité. Le labyrinthe est parcouru dans le noir. Non un noir extérieur, mais le noir de ne pas voir.

C’est d’ailleurs cette souffrance terrible qui nous fait passer du chemin au calvaire :

> “ Je suis venu vers toi trébuchant de calvaire en calvaire
> Avec des bras d’aiguilles de verre et des genoux qui crient
> Colin-maillard perpétuel univers de tromperie
> Où manquera toujours une marche à l’escalier pervers ”[132]

[131] Id., vers 5 à 8.

Le calvaire est la seconde forme que prend le chemin dans le texte. Cette forme est bien sûr plus associée à la douleur qu'au néant et glissement vers une autre modalité de l'obsession. En effet, un calvaire est le chemin du Christ reparcouru par le pèlerin, mais vers un but. Ce but est pour l'instant fuyant puisqu'il passe " de calvaire en calvaire ". Il est pourtant là installé.

En début de vers, " vers toi ". Les " genoux qui crient " sont une allusion à une pratique religieuse : le calvaire dessiné sur le pavement de l'église était parcouru à genoux par les fidèles. Ce calvaire pouvait d'ailleurs être labyrinthe et donc forme païenne. Il était parcouru lui aussi à genoux. Cette allusion est motivée par la concordance avec le sentiment intime qu'a Aragon de parcourir sa vie à genoux. Les groupe nominaux qui suivent semblent en opposition avec l'idée de calvaire. Ils reprennent l'aveuglement, l'infini et les pièges sous les pas. Les mots " perpétuel " et " toujours " sont placés en position identique dans les deux vers. Notons qu'une nouvelle métaphore dessine le territoire du labyrinthe, celle de l'escalier. Immédiatement, lui est associée la marche manquante équivalente de la fondrière et de l'étoffe qui part, de l'accident.

La multiple détermination du labyrinthe fait surgir le mot lui-même et aboutit à une interrogation. Paradoxalement elle est sans doute la traduction la plus claire de ce que représente réellement l'obsession du labyrinthe pour Aragon :

> " Quel labyrinthe où c'est moi sans cesse par moi poursuivi
> Comme un acteur qui ne sait que les premiers mots de son drame
> Je suis venu vers toi dans la nuit sans lumière que l'âme
> Sur cette scène où sans fin je crois recommencer ma vie "[133]

Les assonances, la répétition des mots et leur distribution disent de part et d'autre le labyrinthe et la poursuite. Au cœur est placé comme enjeu et comme proie le " moi " par " moi ", avec l'infini du " sans cesse ", repris au dernier vers du quatrain par " sans fin ". Aragon se poursuit lui-même : le labyrinthe est la

[132] Id., vers 9 à 12.

traduction métaphorique de cette quête infinie. Elle se fait par le moyen des mots, mais le poète est à la frange permanente du néant car il écrit sans savoir ce qui viendra après. Cette quête n'aboutit pas puisque "sans fin je crois recommencer ma vie ". Cet infini est celui du retour en arrière, retour qui n'apporte pas de réponse. Seule lumière, celle de l'âme. C'est le fait d'aller vers Elsa qui permet la lumière.

Cet approfondissement qui a démarré sous une forme interrogative n'arrête pas le poème. Le quatrain suivant reprend au contraire l'idée du " faux-pas ". Il mêle éléments descriptifs et sentiments. En fin de vers et rimant avec " marais ", nous trouvons le mot " secrets ". Sont mis en équivalence les brouillards intérieurs qui sont une nouvelle forme de cécité, les faux pas, le doute, l'angoisse, les joncs, la traîtrise de la terre et les marais. Le labyrinthe, en s'approfondissant, ne devient donc que faux-pas. Les deux cheminements se distribuent également dans le dernier vers du quatrain reliés. Ils disent combien marais et terre peuvent être également traîtres. Il paraît important que cette équivalence soit donnée au moment où le mot " secrets " apparaît.

Les deux derniers quatrains forment l'articulation avec la suite du poème. Elsa permet le déplacement, la sortie du marais. Le labyrinthe n'est alors plus tortueux mais suit le chemin de la pierre. Son poids prédétermine son chemin. La pierre est destin. Mais ce peut être aussi une forme de piège, c'est ce que la métaphore du filet suggère. On peut en effet penser que le labyrinthe bleu et blanc est vécu comme un piège, une aliénation acceptés.

Dans ce poème, Aragon approfondit donc l'obsession du labyrinthe. Il s'agit sans doute ainsi pour lui, nous le savons, de mieux le situer ainsi en opposition avec le bleu et blanc qui suit. Le labyrinthe est une métaphore, une figuration de sa vie, par elle il s'interroge sur l'idée de destinée.

[133] Id., vers 13 à 16.

Recentrons

Le labyrinthe a donc été formulé, dans ces deux textes, comme parcours d'une ville-femme, et d'un paysage vide, mais en direction d'une femme. Si ces deux parcours sont différents dans leur axe, ils développent au contraire des constantes dans leurs caractères apparemment secondaires. Nous allons tenter d'établir une synthèse des découvertes effectuées. Nous examinerons ensuite la dissémination du réseau dans d'autres textes pour tenter de comprendre le sens profond de l'obsession.

Variations : des déplacements dans des espaces différents.

Dans le texte surréaliste le labyrinthe est escargot, rue, ville, plan, grand boulevard, corridor et golf. Il est donc surtout parcours de la ville. Il est sans doute la traduction de l'obsession à l'état premier, obsession constatée et parcourue avec une sorte d'étonnement.

Dans *Le Voyage de Hollande*, le mot chemin est à nouveau repris dans les premiers vers. Il n'y a plus de ville mais parcours dans un pays qui, bien que de nulle part, s'appuie tout de même sur quelques apparents référents descriptifs comme le vent, la forêt, les marais. Il est aussi escalier pervers, fondrière, rupture dans le tissu, tromperie colin-maillard, traîtrise de la terre, brouillards intérieurs…

Constantes

Interminable

La détermination la plus fixe des deux textes est celle liée à la durée. Dans le premier cas l'adjectif qui est donné, est le mot " interminable " :

“ dans l’interminable escargot du jeu ”[134]

Dans le second poème étudié si le terme exact n’est pas repris, l’idée est très présente puisque le colin-maillard est qualifié de “ perpétuel ”, qu’au vers suivant l’adverbe “ toujours ” est utilisé, et qu’enfin dès le sixième vers l’éternité du parcours a été clairement installée :

“ Un tournant après l’autre et ce n’est jamais le bout du songe ”

La même idée est reprise plus loin par les locution “ sans cesse ” et “ sans fin ”.

Que le labyrinthe soit vécu comme un parcours interminable est donc sa première et sa plus fixe caractéristique.

Le néant comme lieu du parcours

Le second point commun aux deux textes est l’idée que le labyrinthe parcourt le néant.

Dans *Le Voyage de Hollande*, le pays traversé est de “ nulle part ”, les pas sont “ effacés ”. C’est encore le silence, silence redoublé, puisque “ absent d’oiseaux ”. Il n’est pas question de ténèbres mais par deux fois de cécité. Aragon parle des yeux “ que ne pas voir ronge ” et du “ Colin-maillard perpétuel ”. Ce néant, nous le savons, sera dépassé, mais il est là au départ.

A priori le texte surréaliste ne pose pas un parcours dans un pays de nulle part, puisque Paris est clairement désigné. Le texte nomme ses habitants et fait même référence à des lieux comme le théâtre Pigalle, le café Viel, la Banque de Paris et des Pays-Bas. En fait, il y a bien néant dans le texte, mais au contraire de l'autre texte, en finale : Aragon, à la fin du parcours, souhaite une fusillade générale. Nous avons, encore par-là, cette impression que le texte surréaliste pose l’obsession du labyrinthe, mais ne la dépasse pas tout à fait de la même manière que par la suite.

[134] *Persécuté Persécuteur*, “ Je ne sais pas jouer au golf ”, id.,vers 3.

Dans les deux cas, ce néant a quasiment une valeur cosmique. Aragon utilise très souvent le mot univers :

> “ Je suis sorti pour faire une chose incompréhensible
> au milieu de cet univers qui semble-t-il lui se comprend ”[135]

> “ Colin-maillard perpétuel univers de tromperie ”[136]

Il semble parfois désigner le monde humain, mais sa constance a un sens ; il s’agit sans doute de donner une extension forte à ce monde, quitte à le faire glisser vers l’universel. Le mot est signe discret que la quête concerne aussi le lecteur.

Un univers de tromperie où l’accident est toujours possible

Le parcours s’effectue donc dans tous les cas dans un univers mais, autre constance, il est de tromperie. Le sol est miné. Chaque poème a sa formulation du piège. Dans *Le Voyage de Hollande*, la liste établie est, nous l’avons vu, longue. Il y a tout d’abord les interruptions brusques du chemin ou fondrières, faux-pas, du tissu, de l’escalier. Mais le chemin est piégé aussi par les brouillards intérieurs, les eaux mortes des marais :

> “ Je suis venu par les brouillards intérieurs les secrets
> Les faux-pas le doute qui retourne à soi-même l’angoisse
> Je suis venu vers toi dans ces joncs coupants à qui les froisse
> Par la traîtrise de la terre et l’eau morte des marais ”[137]

On constate que les faux-pas sont pris dans un système d’équivalence qui nous permet de dire que les marais[138] font partie du même réseau. Les marais est ce qui manque sous les pieds. Dans “ Je ne sais pas jouer au golf ”, les bourbiers sont là pour dire immédiatement et rapidement le piège des rues. Au cœur du poème,

---

[135] *Persécuté Persécuteur*, “ Je ne sais pas jouer au golf ”,id., vers 54 et 55.
[136] *Le Voyage de Hollande*, “ Le Labyrinthe bleu et blanc ”, id., vers 11.
[137] Id., vers 21 à 24.
[138] Voir à propos du marais l’analyse menée par Stéphane Hirschi sur ce qui se joue derrière le sauvetage de “ la fille de Blanche ” par Boniface in *Les Voyageurs de l’infini, “* A(i)RAGON(ie) : des *Voyageurs de l’impériale* à *Théâtre/Roman* pp. 87-95.

c’est aussi rapidement qu’Aragon évoque les “ accidents ”, et nous l’avons vu, le vers a son importance ; enfin l’accident est dit par le comique, le ciel lui tombera-t-il ou pas sur la tête ?

Ce thème de l’errance immobile, sur un chemin où l’accident est possible à tout moment, nous le retrouvons avec des inflexions différentes selon les circonstances des textes, dans toute l’œuvre d’Aragon. Il s’agit d’une métaphore, et de sa vie, et de son écriture. C’est la recherche du déplacement malgré l’intervention du “ ça ”, malgré l’absence à soi-même ; c’est la recherche de l’écriture.

Mais l’accident, ici vu surtout sous la forme de la terre qui manque sous les pas, dépasse de loin son intervention dans l’angoisse de l’errance. L’accident est l’obsession majeure. Il est le "ça". C'est l'accident qui provoque l'errance, l'impression tragique de ne pas dominer son chemin, de ne pas en être le maître.

La crainte de l’accident

Cet accident dans l’errance est donc, nous l’avons vu, formulé sous plusieurs termes ; il revient très souvent dans des textes divers à partir du mot même de “ l’accident ”, ou du mot voiture, mais parfois nous avons un simple bruit, décrit comme lointain, en parallèle avec ce qui est raconté ; il est quelquefois traité sous le mode de la catastrophe, d’où l’importance de l’accident de métro à Couronne.

Nous ne ferons pas, là encore, le tour de l’obsession statistiquement : elle a une telle fréquence que c’est impossible. Nous allons simplement en donner quelques exemples. Dans l’espèce de repérage rapide que nous avons établi, nous savons qu’à chaque fois le motif a une justification interne au texte où il est inscrit ;

ce que nous pensons c'est qu'il y a en permanence au moins une double motivation à son apparition.

Les accidents de voiture ou de train

L'apparition du motif sous la figuration d'accidents de voiture ou de train est la plus courante. Il ne s'agit pas alors généralement d'un motif développé mais d'une allusion rapide. Souvent mais pas toujours, le mot accident est écrit ; le motif apparaît dès les premiers textes ; on le retrouve ainsi dans *Le Libertinage*[139] et dans *La Défense de l'infini*"[140] comme dans *Anicet*, dans *Traité du style*[141] ; il est permanent à toute l'œuvre, de plus en plus articulé avec la voiture[142]. Comme il est donc impossible de traiter l'apparition sous cette formulation précise, dans son exhaustivité, nous choisirons de la repérer dans deux romans du *Monde Réel* et dans *La Mise à mort.* Et là même, ce ne sera qu'un repérage partiel.

Les Voyageurs de l'impériale, ou la volonté de ne pas être sur l'impériale

Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, le motif de l'accident est fondateur. L'errance de Pierre Mercadier lui est liée[143]. Sa formulation par le réseau de l'accident de voiture ne résume pas sa présence. Reste qu'ainsi, explicitement donné, il est important.

---

[139] *Le Libertinage, "* Lorsque tout est fini ", pp. 309 310, la voiture est ici, vu le contexte, maîtrisée, p.311 " Nous devenions des machines emballées ".

[140] *La Défense de l'infini*, "Voyageurs ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 534. " (…)au risque (…) de se faire écraser comme des poulets par une automobile de luxe ".

[141] *Traité du style, p. 81(..)* " Et quand ça serait dangereux, qu'est-ce que vous voulez que ça nous foute que vous risquiez vos tibias dans les chemins de fer ? *"* ou encore p. 227 : " Sachez que si je traverse la rue en me préoccupant des voitures (…) c'est que je tiens à ne pas être écrasé (…) ".

[142] Cette obsession, qui est là depuis le début, a pu être réactivée par des événements de sa vie comme la mort de Lena Amsel brûlée vive dans sa voiture ; cette figuration précise de l'accident alliant l'accident de voiture et l'incendie, ne figure pourtant pas particulièrement dans les textes d'Aragon.

[143] (…) " voyez-vous, j'ai varié comme un navire à la dérive, comme une chose jetée dans la mer … ", *Les Voyageurs de l'impériale* , Folio, p568.

Le père de Pierre Mercadier meurt dans un accident de train[144] ; Le fait est donné au départ, il s'agit d'un point essentiel, plus que le peu de lignes consacrées à cette mort ne le laisserait croire :

> " Fils de magistrat, élevé dans l'idée de la pérennité du régime, il avait vu tourner les choses sur un accident de chemin de fer où son père avait trouvé la mort "[145]

On le sait, il s'agit d'un événement déclencheur dans la sensibilité du jeune Mercadier[146] (et de sa mère). Les certitudes sont ébranlées. Il n'y a plus de " pérennité " " Que croire ? " interroge le texte en écho, semble-t-il, aux pensées de Pierre Mercadier et de sa mère. Il faut dire qu'un second accident est intervenu :

> " Ce beau-père à son tour avait été tué par un obus allemand à Paris où il s'était rendu pour affaires. " (…)[147]

Cette mort est traitée sur le même mode que la précédente, d'où le " à son tour " ; l'obus est l'équivalent, ici, d'un accident. Cela tombe du ciel comme l'accident craint dans " Je n'irai pas jouer au golf ".Un autre père meurt dans un accident, et il s'agit apparemment là de quelque chose de plus secondaire par rapport à l'intrigue, plus le signe d'une résurgence inconsciente, il s'agit du père de Meyer :

> (…)" Le malheur fit qu'il fut renversé par un camion et mourut d'une fracture du crâne. "(…)[148]

Plus fondamentalement, le désir de Pierre Mercadier aurait été de ne pas subir l'accident, mais d'être actif [149]; c'est la raison d'être du roman, c'est la raison de son intérêt pour Law. Ce dernier aurait selon lui maîtrisé les événements ; le

---

[144] Comme meurt le mari de la " vieille dame " de Monte-Carlo, mais là il s'agit d'un suicide pour une erreur de lecture (*Les Voyageurs de l'impériale*, Folio p. 381.).
[145] *Les Voyageurs de l'impériale*, Folio, p. 40.
[146] Avant de mentionner cet accident Aragon parle pour le destin de P. Mercadier d'une " erreur d'aiguillage ", id. p. 40.
[147] Id. p. 40.
[148] Id. p. 429.

titre du roman est un titre sur l'accident, une formulation de l'axe de lecture central :

> " Et je pensais avec une espèce d'horreur que nous étions, nous à l'instant encore des étrangers, également menacés par l'accident possible. De telle sorte que ce qui se passait en bas, entre les chevaux et la rue, et dont nous n'étions pas informés, risquait de créer entre nous une solidarité mortelle, et une intimité pire que l'intimité de l'amour, celle de la fosse commune "[150]

Il s'agit de ne pas être sur l'impériale pour maîtriser les chevaux. Naturellement, en plein conflit, ce souhait de maîtriser les événements a aussi une coloration politique, mais il préexiste aux circonstances.

Aurélien, l'obsession mise en peinture

Dans *Aurélien* aussi, les références aux accidents sont très nombreuses. L'accident est soit un motif important dans la structure narrative et affiché comme tel, soit un élément caché. C'est à la première " catégorie " qu'appartient l'accident de voiture qui a tué les parents d'Aurélien, accident auquel ce dernier ne croit pas.[151] Selon lui, il s'agit d'un suicide (et d'un meurtre) commis par son père. Aurélien cherche et construit une causalité, ce qui est une manière de sortir de l'accident.

On connaît aussi l'importance dans la trame narrative de l'intervention d'Adrien lors de l'accident de Marie-Victoire :

> " Brusquement il se mit à courir, avant d'avoir pensé à ce qu'il faisait. Les gens crièrent. Il avait pris dans ses bras ce petit paquet de linge et de dentelle, il sautait de côté devant le monstre, son pied glissa, il reçut

[149] Il l'est sans doute quand il sauve Blanche d'un accident, id. p. 160 ; d'ailleurs Pascal " regarda alors son père avec fierté ". Pascal y revient plus loin.
[150] Id. p. 622.
[151] C'est donc la troisième fois qu'Aragon tue les parents de ses personnages dans un accident de voiture ; faut-il rappeler que le roman familial avait inventé à Aragon des parents morts dans un accident.
Pour les éléments du roman familial voir en particulier le mémoire de doctorat de Roselyne Collinet : *La Figure du père dans l'œuvre romanesque d'Aragon.*

> le choc. Il y eut le ciel vacillant et un bruit monstrueux de freins serrés, une odeur de poussière et de cambouis… ”[152]

Ici, pour Adrien, il s'agit de “ hasard, le miraculeux hasard ”[153].

La fin du roman est traitée aussi comme un accident, mais pour qu'en soit dépassé évidemment le motif. C'est, en effet, fortement encadré dans le champ lexical de la voiture qu'a lieu le mitraillage :

> “ Le bruit se perdait, qui avait été grandissant, s'atténuait dans le coton de l'ombre. On ne devait plus être très loin de R... Le silence de Bérénice pesait au milieu d'eux, ils essayaient de dire quelque chose, les gens de derrière. Un changement de vitesse, la voiture qui débusque sur la grand'route au croisement. Et alors ”
> (…)

Bien sûr, le texte a fait que rien n'est venu au hasard. Le temps, les circonstances, ont appelé, justifié, l'accident.

Mais le motif intervient aussi dans le roman plus furtivement, comme caché ; ainsi Aurélien, aussi, est sauvé d'un accident :

> (…)“Qu'est-ce qu'on fait ? ” demanda-t-il. Et Decœur, paternel, qui toute la soirée avait guigné la neurasthénie de Leurtillois “ Que diriez-vous du Lulli's, mon cher ? Histoire de rentrer dans la vie civile... si ça vous dit !… Bon Dieu ” S'il n'avait pas happé Aurélien par le bras, cette petite Bugatti avec deux filles entassées à côté d'un jeune homme, l'aurait fauché au tournant... On l'entendait pétarader, dans la nuit. ”

Ici le motif est donné allusivement en liaison avec le suicide ; il apparaît surtout naturellement, comme en passant.

C'est de la même manière, mais là plus nettement en mise en abyme du roman, que l'accident de voiture intervient à nouveau, traité comme un accident de voiture à cheval, l'accident mis en peinture ; il s'agit de la description d'un tableau de l'oncle Blaise :

> “ On y voyait sur le trottoir deux messieurs qui se rencontraient, une petite fille qui portait un long pain, un mendiant aveugle, un camelot

[152] *Aurélien* , Folio pp. 539 540.
[153] Id. p. 540.

> perché sur une estrade avec les badauds autour de lui, un kiosque de journaux et sa marchande ; et au milieu de la chaussée, le refuge sur lequel des gens qui vont à leur travail, des ouvriers avec le sac à l'épaule, des femmes en cheveux, un musicien avec sa boîte à violon attendant le tramway ou l'autobus. Sur la droite, les pavés étaient bouleversés par des travaux, et on voyait les réparateurs manier la demoiselle. A gauche, un drame : une voiture de livraison vient de renverser un enfant, les chevaux se cabrent, personne n'a encore rien vu, sauf les derniers du groupe qui attend le tramway, qui se retournent, et semblent crier, tirer un voisin par la manche. On ne savait pas pourquoi, ça avait une clarté de Moyen Age. " [154]

Contrairement à ce qui se passe, on le verra, avec saint Sébastien, cette mise en art ne s'appuie pas sur une pratique extérieure au texte. Il n'y a pas de topos de l'accident en peinture ou tout du moins sous cette forme de l'accident de voiture ; Aragon crée sa peinture, histoire de bien dire tout de même en abyme du texte que l'enjeu du roman tout entier est à nouveau la mise en art d'une obsession. Dans la peinture de l'oncle Blaise, on trouve des traces du chemin, tel qu'il est figuré dans l'errance, avec les " pavés bouleversés par les travaux "[155].

La Mise à mort, l'accident révélateur

Ce travail de repérage pourrait se poursuivre indéfiniment dans les autres romans du *Monde Réel* ; nous avons choisi de le mener dans *La Mise à mort,* roman étape à plus d'un titre. La première occurrence, nous la trouvons lorsque le narrateur repense à son suicide manqué à Venise, et, presque incidemment, apparemment, le motif survient :

> " Impossible de parler. Je me souviens d'une ville dans mon enfance, est-ce que c'était Lyon ? Un orage fantastique en été, la nuit à cinq heures de l'après-midi, la voiture découverte avec sa capote et le vent, le vent ? le cheval renversé, les roues… "[156]

---

[154] Id. p. 301.
[155] *Persécuté Persécuteur, "* Je ne sais pas jouer au golf ", p. 190 (…)" Sourire du paveur car on pave/cette ville ".
[156] *La Mise à mort* , Folio p. 173.

Le texte mêle ensuite les événements de Venise. L'arrière ligne, on le voit, figurée par l'accident, s'articule donc, discrètement, avec le suicide.

Le narrateur revient, plus loin, sur une conversation qu'il aurait eue avec Elsa/Fougère. Cette dernière (ces dernières ?) lui aurait demandé expressément de ne pas se faire prendre comme prisonnier. Or, juste avant cette reprise, Aragon place rapidement un accident dans le lointain :

> " (…)Mon Dieu, l'avenir. Ne pas savoir, l'avenir.
> Alors. Tu t'en souviens, brusquement au-dehors le bruit d'une voiture, des freins, des voix, Non, ce n'était pas pour nous. A cette heure interdite. Une ambulance peut-être. Un va-et-vient mystérieux. Tout était inexplicable dans ces nuits-là. J'ai répété l'avenir...) " .[157](

Se doublent donc le questionnement sur l'avenir, introduit par la demande d'Elsa, et la certitude profonde que cet avenir n'est pas maîtrisable, ce qu'exprime en sourdine le motif de l'accident ; c'est donc en contradiction avec le soi-disant souhait d'Elsa/Fougère. Le texte se chargera, on le sait, de démontrer l'inverse, puisque c'est à partir de la force de cette injonction d'Elsa/Fougère que le narrateur évitera de se faire prendre par les Allemands.

Il semblerait qu'Elsa ait nié avoir prononcé cette fameuse phrase ; cela semble très probable ; le texte explique facilement sa formulation pour qu'on ne soit pas obligé de s'en référer à un réel de ce type : le texte dit la volonté de maîtriser sa vie contre la figure de l'accident. Il dit aussi qu'à partir d'ici, cette maîtrise se fera par Elsa, personne ou personnage.

La Mise à mort replace le motif en toute fin du roman, au moment où Alfred semble avoir la main, où Alfred décide de tuer Anthoine. Le texte sur l'accident semble donc porté par Alfred :

> (…) " Je ne peux pas de but en blanc parler de cela devant Fougère. Je suis sorti par un soleil d'automne inattendu, Paris soudain paré de rousseurs et de mauves. Ce samedi est bruyant de voitures, comme si la ville entière venait soudain de décider de partir dans toutes les directions vers la campagne du week-end, quand la brume s'est levée. Je

[157] Id. p. 378.

> cours avec la mienne au milieu de tout ça, dans un désordre de pensées et d'intentions. J'avais tourné d'abord à droite, les objectifs changent avec le hasard, je me dis Paris comme un chapelet... Le Marché Suisse, les jardins de la Tour Eiffel où j'ai mesuré de l'œil d'où tombent ces jours-ci les suicides, la Seine, les Champs-Élysées, puis remontant par les quais de la rive droite..., où donc a lieu, j'y songe, le heurt d'Œdipe et de Laïus ? Je conduisais comme un fou de vingt ans. J'aurais aimé un accident, je dois dire. Je ne le cherchais pas. Je l'aurais même évité, s'il s'était présenté. Mais j'aurais aimé un accident. Qu'est-ce qu'il peut arriver de mieux, à cet âge, avec cette gueule, ce cœur, ces limitations, ces trous de l'esprit, les oublis, les mots l'un pour l'autre... (…)."[158]

Se mêlent le hasard, le carrefour, l'errance dans Paris, Œdipe[159], le destin venu du passé et l'accident. L'accident est redoublé par ses formulations habituelles, trous, oublis.

Nous nous dirigeons, dans cette voiture, par ce déplacement, vers la suppression d'Anthoine ou d'Alfred, suppression dans le cagibi face au miroir. Cette promenade dans Paris est le dernier " extérieur " avant les faces à faces de l'appartement et du cagibi. Or, dans la quête du lecteur de savoir à quel moment nous avons Anthoine et à quel moment nous avons Alfred, le texte répond nettement qu'il s'agit d'une quête illusoire, puisque ce passage sur la circulation et l'accident se poursuit, sans le moindre arrêt typographique, jusqu'à l'appartement et semble, nous l'avons vu, porté par Alfred qui souhaite explicitement en avoir fini avec Anthoine. Mais ce dernier, quand il reparaît, se situe immédiatement comme ayant eu des problèmes de circulation.

> (…) " J'étais sorti, ─ dit Anthoine,─ et j'ai eu des tas de difficultés de circulation…On n'imagine pas ce que c'est autour de l'Opéra ce soir, j'ai cru que je n'arriverai jamais… "(…)[160]

Le motif de la circulation lie donc les deux faces de l'individu, c'est une de ses fonctions. [161] C'est l'arrêt de la voiture devant l'hôtel Massillon qui a pour rôle de relier ces deux facettes à Aragon grâce au nom Massillon et au surgissement

[158] *La Mise à mort*, Folio, p. 479 480.
[159] Dans le tableau de Blaise les personnages sont nombreux ; il y a entre autres un aveugle.
[160] *La Mise à mort* , Folio, p. 488.
[161] Comme la présence du *Grand Jamais* en manuscrit lie Fougère et Elsa Triolet.

d'un chapitre du roman familial ici sur le " sous-commissaire " Massillon qui fit la guerre de l'opium[162].

Mais l'accident rêvé a d'autres caractéristiques, parmi lesquelles ici d'être explicitement formulé dans la proximité du mot suicide et d'être mis en rapport avec le carrefour et donc avec le carrefour d'Œdipe[163]. L'accident ainsi traité dit donc la prédestination et la possibilité du suicide ; c'est pour cette raison que l'accident est presque souhaité ; mais est affirmé que cet accident serait évité autant que possible s'il se présentait. La tension entre destin et liberté par le suicide, tension déjà clairement formulée dans *Les Aventures de Télémaque* et reprise dans l'ensemble des romans est ici redite. A nouveau elle s'articule autour du motif de l'accident. Dans *La Mise à mort* elle prend un relief tragique puisque le suicide peut, lui-même, n'être qu'illusoire.

Les catastrophes

Parallèlement à ce fil rouge de l'accident se trouve traité de manière particulière dans les textes le motif de la catastrophe. Bien sûr il lui est lié. Le mot catastrophe est souvent donné comme tel, mais la plupart du temps il est articulé avec l'une ou l'autre des deux catastrophes majeures qui semblent avoir marqué le petit Aragon ; il s'agit de l'incendie du Bazar de la Charité et surtout de l'accident du métro Couronnes.

L'incendie du Bazar de la Charité est intervenu en mai 1897 et a alimenté les conversations pendant de longues années, soit autour du thème de la lâcheté, soit autour de celui de la fatalité ou encore de la confusion des corps. Le thème apparaît chez Aragon, surtout autour de l'incendie. Il est particulièrement déve-

[162] D'autres éléments différencient et lient les deux personnages. Voir à ce sujet " Le dernier Aragon : un réalisme de l'irréel " de J-P Giusto in *Les Voyageurs de l'infini,* en particulier pp.50-57.
[163] On peut aussi penser à "Noces dans la rue", in *Il ne m'est Paris que d'Elsa :* "Il n'y a plus de rivalité possible entre Œdipe roulant des marches /Et l'accident énorme imprévu ", Seghers, p. 141. Tout le texte est sur l'accident d'aujourd'hui.

loppé dans " L'Instant ". Dans le texte, se mêlent les mots entendus par l'enfant/Aragon, ce qu'il a pu en penser à l'époque, et le présent de la narration :

> " Le joli caméléon[164] que l'association d'idées ! Ce fut une belle occasion pour les cœurs sensibles, de se souvenir d'une autre catastrophe, tellement plus attachante, voyez-vous à cause du décor, des victimes : on n'avait pas encore oublié l'incendie du bazar de la Charité, et cet incendie antérieur à ma naissance je crois, je me l'imaginais de mon mieux avec les éléments de conversations entendus. "[165]

On retrouve cet incendie dans *Théâtre / Roman* :

> (…)
> " Cela serait une sorte de Bazar de la Charité à répétition. Un excellent spectacle de tournée. Et puis il suffirait d'annoncer demi-tarif pour les pyromanes, vous voyez d'ici cette ruée… "[166].

L'incendie a cette double particularité d'être spectacle, d'où ce choix d'en faire un spectacle et d'être destruction totale. C'est d'ailleurs avec l'attente de l'incendie qu'il avait surgi par association d'idées dans " l'Instant " et qu'il apparaît encore dans *Les Incipit* :

> " Et quand j'en étais étourdi[167], si je m'asseyais à un palier de ce Bazar de la Charité dont il n'y avait même pas à espérer qu'il prît feu,(…)Et le chef de rayon s'approchant de moi, me demandait d'un air équivoque si je voulais une vendeuse… "[168]

Curieusement ici, Le Bazar semble être devenu un grand magasin.

Ce motif de l'incendie revient dans cette double attente de spectacle et de destruction plusieurs fois. Cette catastrophe est aussi imprévisible, donc une image du destin et de l'accident. En faire un spectacle et un texte, c'est se la réapproprier.

D'autres catastrophes sont reprises par les textes, en particulier encore dans " L'Instant ", dont naturellement le naufrage du *Bourgogne* et du *Titanic*.

---

[164] Nous retrouverons ce " caméléon " plus loin, voir.218.
[165] *En marge de* " *La Défense de l'infini ",* " L'instant ", p. 649.
[166] *Théâtre/Roman,* Gallimard, p. 291.
[167] "Etourdi", des, écrit-il plus haut, " babils étrangers l'un à l'autre ".
[168] *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit,* Champs Flammarion , p. 48.

Mais la catastrophe la plus importante dans l'imaginaire d'Aragon est celle du métro *Couronnes*.

Sa reprise dans *Elsa* se fait dans le prolongement d'une écriture de l'errance. Il y a, dans tout le recueil, dépassement total de l'errance par l'existence d'Elsa. Un poème, placé à l'autre bout du texte, le redit avec comme une accélération du mouvement par rapport au poème cité. Il s'agit de " Et le feu d'un coup me porte au-delà des limites de l'homme " :

> " Voici dans l'ellipse du fouet le sable des pistes solaires
> A qui se donne ce spectacle au-delà des yeux et des cieux
> Ces planètes-routes sans croisements ni postes d'essence "[169]

Il y a soleil et disparition de la menace de l'accident, puisqu'il n'y a plus de croisements.

De très nombreux poèmes du recueil disent combien le passé est devenu néant. L'errance est surmontée grâce à cette opération. Les mots désignant la marche reviennent alors parmi d'autres métaphores, mais pour dire ce renouveau :

> " Tout part aujourd'hui sur tes pas "[170]

> " Toute ma mémoire de toi seule saigne
> Elle est talée à tes genoux " [171]

Pour stopper l'errance dans sa nuit il :

> " (a) 'passé(son)passé comme du bois blanc à l'eau de Javel "[172]

Il devient sa marche à elle. Quand le mot chemin reparaît, il est devenu son chemin à elle. S'imaginer séparé d'elle, c'est tout de suite s'imaginer trébuchant :

> " Un moment vient clopin-clopant où celui qui s'agrippe à ta robe
> Est séparé de toi comme un nyctalope devant l'éclat de midi "[173]

---

[169] *Elsa*, " Et le feu me porte au-delà des limites de l'homme ", vers 13 à 15, Gallimard, p117.
[170] *Elsa,* " Tu m'as regardé de tes yeux jusqu'à l'horizon déserts ", vers 24.
[171] *Elsa,* " qu'y puis-je Il y avait ces hommes dans ta vie ", vers 28 et 29.
[172] Id., vers 16.
[173] Id., " Un moment vient clopin-clopant où celui qui s'agrippe à ta robe ", vers 1 et 2.

Mais quand le passé est évoqué comme une menace, les mots de l'errance reviennent :

> " Et si je dérivais comme font les idées
> Ces bateaux démâtés de domaine en domaine
> Et refaisais de moi cet immense bazar "[174]

L'errance est parcours de l'informe. L'aliénation est acceptée et vue comme rédemptrice, parce que justement elle redonne une direction, elle redonne la vue. Errance et néant intérieur vont de pair. Être informe, c'est ne pas exister :

> " Un homme est un jeu de cartes battu
> Le rouge et le noir des valets des rois et des reines
> (...)
> Mais l'âme dans tout cela mais l'âme
>
> C'était une âme fruste égarée informe encore
> Une âme aveugle écoutant mal quand on parlait de la lumière
> (...)
> Comme on en perd sans regret dans les accidents de chemin de fer
> (...)
> A la dérive du temps présent
> (...)
> Et lourde à porter la poison qu'il faut s'arrêter tout le temps "[175]

Le réseau du labyrinthe est là, à contre-courant du recueil, comme l'enjeu du recueil. On a l'errance, le jeu de cartes, l'informe, le désordre, la marche impossible, les accidents, l'absence de lumière et la cécité. Celle-ci se trouve doublée d'une surdité qui lui est liée. Le poème et le recueil disent donc le soleil et l'écriture possibles grâce à Elsa. Aragon rappelle l'envers pour mieux dire le dépassement ou pour s'autoriser à redire l'obsession de l'errance. Dans les deux cas, la fonction du texte est de redire l'envers pour retendre le fil de la tension.

Or, au cœur du livre-poème, un long texte en prose développe cette tension entre passé et présent de telle manière qu'elle prend une dimension incontournable. Il prend la forme d'une gigantesque interrogation à rebours des affirmations répétées tout le long du recueil. C'est comme si tout d'un coup le doute

[174] Id., " Et si moi j'appelais si moi tu t'imagines ", vers 27 à 29.

faisait tout éclater, doute sur ce qu'il écrit, doute sur ce qu'il est. Nous verrons l'importance de ce texte dans le creusement de l'obsession de saint Sébastien[176]. Cette douloureuse interrogation, cette remise en cause le conduit, et c'est ce qui nous intéresse ici, par la perturbation terrible induite, à replonger totalement dans l'esprit et la métaphore du labyrinthe. Il se voit à nouveau comme perdu, " ce serpent de la folie après un oiseau courant un oiseau paralysé perdant le sens le sens des mots le sens unique des mots". Les métaphores du chemin, des mots et de la vie, du jeu se mêlent. Ce poème, très complexe, développe comme jamais, du coup, l'obsession de l'accident. Le développement prend deux formes : tout d'abord la poursuite de la métaphore déjà citée :

> " Qui disant L'oiseau le serpent la foudre l'arbre tout cela c'est moi mon langage une ville encombrée de voitures les signaux ne fonctionnent plus à jamais rouges aux carrefours tous les itinéraires détraqués alors quoi il n'y a pas d'agent... "[177]

Puis, plus loin, après avoir rejeté la possibilité de " tricher " au jeu, il reprend le sujet de l'accident, mais cette fois-ci à partir de l'accident du métro Couronnes. Le texte est très long et impossible à citer entièrement ici malgré son intérêt. Nous en donnons des extraits :

> " mais que voulez-vous on a les catastrophes qu'on a moi ma première c'était le Métro Couronnes (...) tout le monde a eu peur la panique l'obscurité l'obscurité des mots alors les gens (...) se sont précipités dans l'aorte dans l'escalier tous à la fois dans l'obscurité de l'aorte (...) mais je vous le demande où se planquer de l'obscurité pour une foule une asphyxie un brouillard par les yeux la bouche et l'esprit (...) une formidable suée au seuil fermé de la mort on voudrait cependant comprendre entendre au moins entendre voir quand ce ne serait que l'horreur la bouillie ou la mort au moins la voir cette mort sur nous saisir le sens à la fin du mot mort Couronnes couronnes couronnes "[178]

On voit bien que ce qui retient Aragon dans cette catastrophe réelle, c'est surtout autour de la mort l'idée de confusion, d'obscurité, l'idée d'un moment où

---

[175] Id., "Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds ", vers 24, 25, 34, 35, 36, 42, 44, 53.
[176] Voir p. 115.
[177] Id., " Qu'est-ce qu'il m'arrive ", p. 98

les choses étaient incompréhensibles, de l'impossibilité de mettre cela à ce moment-là en mots, d'un défi aux mots. C'est l'accident total.

Dans " L'Instant ", et le texte précède celui sur le bazar de la charité, Aragon met aussi au cœur du passage l'accident de Couronnes avec, comme l'a souligné D. Bougnoux[179], la même répétition en finale de " Couronnes " :

> " Combien de fois me suis-je imaginé dans cette presse mortelle où s'écrasèrent tant d'êtres humains soudain ennemis dans une ombre soudaine. (…) Je me souviens (…) Ceux qui ont emprunté la voie pour gagner une autre station soudain grillés par le retour du courant. Ceux qui des voitures paralysés par la peur entendaient sans comprendre les noires clameurs. Ceux qui (…) Couronnes, couronnes "[180]

On peut s'interroger sur l'importance de l'événement en tant que déclencheur de l'angoisse de l'accident. Aragon a pu être traumatisé par les descriptions faites, et cela expliquerait en partie l'angoisse de l'accident. Il semble le situer à une place centrale dans sa biographie " on a les catastrophes qu'on a moi ma première c'était le métro ". Cet accident s'est produit le dix août 1903. Plusieurs stations ont été concernées, mais c'est à la station Couronnes[181] que la tragédie a réellement eu lieu. La description qu'en donne Aragon est en fait très proche de la réalité, puisque la panique a eu lieu dans une obscurité totale du fait de problèmes électriques ; l'accident a fait quatre-vingt-quatre morts. Ce n'est que le lendemain que les secours ont pu intervenir.

L'accident de Couronnes, qui a réactivé les paroles sur l'incendie du Bazar de la Charité, a pu fédérer d'encore plus anciennes angoisses. Aragon enfant a pu alors accrocher ce nouveau savoir au mot accident. Il nous semble fondamental que cet accident ait été vécu dans l'obscurité ; cette obscurité est partie de l'accident et symbole ; les hommes piégés dans les stations de métro ne comprenaient pas ce qui leur arrivait ; ils ne pouvaient plus réagir correctement ; dans

---

[178] Id. pp. 100-101.
[179] Note 1 de la page 649, p. 1251, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade.
[180] *En marge de " La Défense de l'infini ",* " L'Instant *", Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp. 648-649

l'obscurité, ils étaient totalement objets du destin. Le mot station curieusement cristallise et le calvaire et le métro et même, étymologiquement, l'idée d'un arrêt de la marche. Se condensent ainsi et l'errance et l'accident, tout ceci marqué du sceau d'un destin imposé. La répétition de l'adverbe soudain insiste aussi sur l'idée de basculement temporel. L'instant de l'accident est trouée du destin. Ce n'est pas alors un hasard si dans *Le Paysan de Paris,* Aragon s'offre un joli jeu de dépassement de l'angoisse avec une forme de poème en prose, poème qui déroule douze stations imaginaires.[182]

L'enjeu de l'accident

La crainte permanente de l'accident se traduit souvent avec une grande violence, une violence qui semble profonde ; l'angoisse est manifeste ; le mot ogre[183] est ainsi utilisé par exemple dans " L'instant ". La violence de la machine métallique, train, métro ou voiture, fédère l'angoisse. Elle est plus forte que celle du feu. Une grande importance est alors attachée à la cécité et on peut penser que la crainte de l'aveuglement, crainte dont on retrouve la marque encore dans *Théâtre / Roman,* dans la narration d'un rêve de mutilation[184], est ressourcée dans l'accident de Couronnes :

> (…)
> *" Mais par pitié de vous refaites la lumière il y Quoi comment Vous disiez voyons refaites la lumière afin d'écarter de vous cette chose d'effroi Ce n'est*
> *Le lieu ni l'heure*
> *L'heure Vous prétendez Quelle heure une heure ou l'autre est toujours passée il importe si peu de l'heure avec la Bête et laissez-moi la paix des règles syndicales*

[181] On ne peut s'empêcher de penser que le signifiant couronnes redoublant l'idée de mort a dû concourir à la fixation de l'angoisse.
[182] *Le Paysan de Paris*, Poche, p. 116.
[183] À coloration enfantine

J'arrive je suis là Sentez ma présence et mon poids Je suis la peur et ne peux plus désobéir à ma démence Il n'y a pas de dernier métro, [185]*qui tienne sous mes crocs Sous mon genou d'emploi du temps Entre mes mains Ni lendemain*
Lumière lumière lumière "[186]

La répétition du mot lumières mime la répétition déjà soulignée du mot Couronnes comme la Bête reprend l'ogre.

L'accident dans toutes ses acceptations est une forme du " ça arrive ", de l'intervention visible et soudaine du hasard dans la vie ; cette intervention à tout moment possible est vécue comme un problème identitaire. Comment puis-je dire " je " si un accident peut tout changer à tout moment ? Je suis dans le noir. La toute présence du jeu de cartes ou jeu de dés dit la même chose. Je ne suis pas maître de mon jeu, de " je ". *Le Gaffiot* dans les exemples qu'il donne, associe, lui aussi, au " hasard " des occurrences, hasard et " accidit ut "[187].

Cette présence du hasard dans la vie est aussi figurée par l'importance chez Aragon de l'impersonnel et de manière assez étonnante, même si le fait est assez secondaire, par l'importance accordée dans les textes à la pluie. Le temps, comme météo[188], est assez souvent noté dans les romans mais c'est la pluie que l'on retrouve plus dans la poésie. Elle semble l'indisposer, et on trouve une réaction à ce sujet, par exemple dans le *Voyage de Hollande*. La pluie est alors comparée à des hallebardes. On retrouve l'expression à l'identique dans *Théâtre / Roman* ; " Il va nous choir des hallebardes "[189]. Cette présence étonnante de la pluie nous semble

[185] La virgule est le seul signe de ponctuation de la page ; sa présence s'explique difficilement sauf à souligner le mot métro…
[186] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 160. Les italiques sont d'Aragon.
[187] Accidit ut : il arriva que : "magno accidit casu ut césar : par un hasard surprenant il arriva que Cesar" ; Cicéron " étiam si qua fortuna acciderit ut : même si par quelque hasard il arriva que. "
[188] Mme Ravis a repéré dans son mémoire de doctorat, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon,* les caractéristiques d'apparition des saisons dans les romans ; à propos de la neige elle note que " la neige appartient à ce monde au-delà du miroir, au règne de l'imaginaire où pénètre le romancier " (pp. 132-133).
[189] *Théâtre / Roman* , Gallimard, p. 18.

être une forme du " ça arrive ". La pluie n'est pas plus maîtrisée que les flèches de la peste.[190]

L'accident donc est majeur dans les obsessions d'Aragon. Il prend plusieurs formes dont la rupture du tissu, la marche manquée, le marais, le trou et l'accident de voiture, de train ou de métro. Il peut être une catastrophe. Il est le trou devant soi toujours possible. Comment voir devant soi, comment avancer si " le ciel peut (à tout moment) vous tomber sur la tête " ? Comment dire " je " si je ne suis maître ni du passé ni de l'avenir ? Comment, surtout, dire " je " si le trou, l'accident, le manque est en moi ?

Le suicide réponse possible à l'accident

Face à l'angoisse de l'intervention du hasard dans sa vie, de sa révolte, il y a deux options qui seront en permanence présentes dans ses textes ; la première est celle du suicide, la seconde est celle de l'ailleurs.

La possibilité du suicide est calmement examinée dans *Traité du style* pour être rejetée[191]. Régulièrement Aragon reviendra sur cette tentation dans ses textes mais la rejettera toujours dans la vie. Il est possible qu'il ait tenté de se suicider à Venise dans une crise de jalousie, mais en fait seul son témoignage existe ; il en a fait une narration et même plusieurs, puisqu'il revient dessus avec des détails différents. Il aurait ainsi dit à Dominique Arban qu'il avait pris des somnifères, et à Jean Ristat qu'il se serait jeté dans le Grand Canal[192]. On peut douter de l'événement lui-même[193] ; le sauveteur n'a d'ailleurs jamais témoigné et son

[190] La réaction de Breton, face à l'incompréhension des autres surréalistes, à la lecture des premières pages du *Paysan de Paris* est décrite, par Aragon dans *Les Incipit,* comme un orage et un déluge et reprise par une légende à un tableau de Klee sur la pluie (Gallimard pp. 53, 56, 57).

[191] *Traité du style,* p. 113 : " Vous ne comprendrez pas sans doute quand je vous dirai que la vie, opium ou non, est intolérable ".

[192] *Album Aragon,* La Pléiade p. 164.

[193] Dans *Anicet,* bien antérieur aux faits en question, un suicide du type de celui raconté à Dominique Arban est décrit ; il est question de Harry James : " il a choisi la chambre d'hôtel comme l'arme la plus propre à priver de la lumière ceux qui ne savent plus qu'en faire "(…) *Anicet , Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp. 128 129. On se souvient qu'Harry James réapparaît à la fin du roman. (*Anicet* p. 166*).*

identité n'est pas connue, ce qui est au bout du compte assez curieux. Il est peut-être plus métaphorique que réel. Mais très logiquement, l'idée de suicide est dans les textes une ligne parallèle aux obsessions, en particulier en ce qu'elle semble réintroduire la liberté contre le destin métaphorisé par l'accident, c'est-à-dire l'anti-suicide, non pas au sens de protection contre le suicide, mais comme parallèle exact, la mort non voulue. C'est *Télémaque* qui en écriture sera chargé de conduire au bout cette alternative. A ce sujet, de manière très significative, Aragon lors d'un entretien avec Dominique Arban, à la surprise de celle-ci apparemment, reprend l'idée que Jacques Vaché ne se soit pas suicidé ; il parle d'accident :

> " (…)André croyait comprendre qu'on lui avait fait, qui ? prendre des stupéfiants. Mais il n'est même pas certain que sa mort ait été un suicide. Peut-être un accident… "[194]

Ne pas se suicider, c'est donc accepter cette toute puissance du hasard dans sa vie. Mais l'accepter, nous le verrons, est l'objet d'une décision. Elle ira de pair avec celle d'écrire. C'est ce que raconte l'épisode des faisans[195].

Une identité problématique

Rien ne tient ni le corps ni le lieu de déplacement ; tout est marqué par le destin ; comment alors dire " je ", comment penser à une identité constituée quand n'importe quand et n'importe où ma vie peut changer de chemin sans que je n'y sois pour rien, parce qu'un accident sera intervenu. Les carrefours sont multiples,

[194] *Aragon parle avec Dominique Arban,* Seghers, p. 48.
[195] Voir p.126.

permanents, l'errance nous mène d'ailleurs en ailleurs sans pour autant qu'il y ait progression de la marche.

Aragon se voit errant écartelé, démembré et marqué par les trous, les manques ; il y a risque permanent de dissolution, et de lui et de l'univers :

> " Juif errant de moi-même, c'est bien trop que cinq sous d'idées par jour. Je prends le soin que plus rien ici ne cristallise. J'agite mes sens dans le désordre où je le maintiens. Le jour viendra qu'ils ne se coordonneront plus jamais. Je m'acharne ainsi à me dissocier "[196]

Dans " Voyageurs ", toujours, Michel parle ; il s'agit de celui qui ressemble le plus à Aragon, d'après Aragon lui-même :

> " Chaque jour je me perdais davantage à la vie que je délaissais. J'enfonçais. J'enfonce, et déjà les boues de ces marais mortels atteignent lentement ma bouche. Je ne pourrai plus exprimer ma pensée. Elle va s'échapper. Je perdrai le sens de moi-même. Toute cette histoire au bord de mes lèvres expire et devient finalement incompréhensible. La boue monte. Je me fige dans ce flot terrestre. La boue monte. J'articule à peine mon nom : Michel…La boue ah la sale boue dans ma bouche. "[197]

Un " je " reprend la parole qui donne une parenté avec ce goût de la terre :

> " Quand Michel attiré par une force centrale se sentit pénétré par le breuvage boueux du marais, ce n'est pas l'oubli que l'enlisé but avec cette marne insinuante et perfide. Ce n'est pas non plus l'ivresse du champagne. Ni l'euphorie de la cocaïne aux mains blanches, ni l'esprit dominateur de l'éther. En même temps qu'un engourdissement s'emparait de tout son être, se déliait sa pensée. Elle était pareille au spectateur quand l'orchestre prélude dans sa fosse. Toutes les apparences lui semblaient révisibles, et glissantes. Le paysage se changeait en fumées mobiles. Les formes à peine perdues renaissaient et mouraient pour renaître nuées : légers fantômes ne vous pressez pas de disparaître. Aux éclairs de l'orage ils tournaient sur eux-mêmes. La boue enfin entra dans les oreilles. De grands carillons sonnèrent et la terre se balança comme un navire. Ménière, pauvre médecin, tu n'as pas perdu tout à fait ta vie, puisque comme l'Amour, Nicot et le divin marquis tu as su attacher ton nom à un vertige. L'univers tombe suivant

[196] *La Défense de l'infini*, " Voyageurs " *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 566.
[197] *La Défense de l'infini*, " Voyageurs ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p. 570.

> les trois directions de l'espace. Alors commencèrent les fantasmagories. "[198]

La dissolution est libération ; le vertige se fait dans une mise en scène de soi-même ; Michel est et l'orchestre et le spectateur ; la réalité devient fuyante ; l'enlisement, la noyade en terre est le vertige absolu ; il est construit par le texte. Le risque de suicide est rêvé sous cette forme d'enlisement ; il est dit et inventé par l'écriture.[199]

Par le biais du narrateur Aragon dit aussi son irritation d'avoir des amis qui croient le connaître :

> " Ils ne savent rien au vrai. Les mille mouvements qui sont à chaque instant moi-même. Mes vulgarités. Ma grandeur. Ma paresse. Tout l'inégalable de ma tristesse, les abîmes soudain ouverts, et refermés par une distraction légère. Ces brusques sursauts de mon ombre. Ils ne savent rien de rien, de mon désert, de mes marais."[200]

De la difficulté à dire je, Aragon passe naturellement à la multiplicité des je, la division du riz et du sable est en lui. Il peut être tout puisqu'il n'est pas " je ". Dire " je " est une conquête permanente et une tromperie. Sa conception du temps comme morcellement et arrêt est liée à ce rapport problématique à l'identité. C'est sans doute ce trouble sur l'identité qui lui fait attacher de l'importance au décor, objets et circonstances, et sans doute à la progression biographique ; on est en effet frappé par la constance avec laquelle, dans ses textes poétiques, Aragon suit soit une forme de journal soit une forme d'autobiographie, comme si c'était se construire au moins l'instant d'un texte une logique biographique.

Comme il n'y a pas d'identité cernable, le masque est sur lui, pas comme un masque qui cacherait un réel, mais comme le réel lui-même. Le masque est l'absence d'une représentation possible de soi ; il est présent dans ces caractéristiques-là dès les premiers textes et revient ainsi avec constance :

---

[198] *La Défense de l'infini*, " Voyageurs ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p. 571.
[199] Voir au sujet de la rêverie sur la terre *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon* d'Amy Smiley et la notice de D Bougnoux dans l'édition de La Pléiade.
[200] *La Défense de l'infini*, " Je te déteste, univers " *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p. 574.

(…)
“ Je me souviens qu’en quinze cent quarante et un près de Pavie
quand on me prit dans la campagne où j’errais en proie aux premières atteintes du mal
les paysans ne voulurent pas me croire quand je leur dis la vérité
Ils refusèrent de me prendre pour un loup furieux
à cause de ma peau humaine et Thomas
éternels de la science expérimentale
quand je leur avouai que ma peau lupique était cachée entre cuir et chair
avec leurs poignards ils me fendirent les membres et le tronc
pour vérifier mes assertions mélancoliques
Ils ne touchèrent pas au visage
effrayés par la poésie atroce de mes traits ”[201]

Aragon, dans sa “ Préface morcelée ”, souligne d’ailleurs l’intérêt de ce texte précisément :

> “ Cependant dans ce livre, tout n’est pas à jeter aux orties, du moins à mon sens : lisez donc “ Tant pis pour moi ” ou “ Lycanthropie contemporaine ”… ” (…)[202]

C’est la même présence du loup dans son double sens de masque et d'animal que l’on retrouve dans *Les Chambres* :

(…)
“ Arrachez-moi ce loup la peau viendra ”[203]

S’il fallait retenir un vers caractérisant le rapport d’Aragon à sa problématique identité, c’est sans doute celui-ci qu’il faudrait retenir. Dans *Blanche ou l’oubli* nous avons, comme dans *La Mise à mort* mais de manière plus cachée, un double de Gaiffier ; c’est le mot loup qui encore une fois nous guide dans la lecture vers cet autre qui est fou et loup :

> “ J’aimerais mieux la vulgaire histoire par quoi deux êtres sont divorcés, cet homme dont elle dit que c’est un fou, le cri de la voiture dans la nuit, comme d’un loup. ”[204]

---

[201] *Persécuté Persécuteur*, “ Lycanthropie contemporaine ” OP V, p. 236.
[202] *Préface morcelée*, OP V p. 183.
[203] *Les Chambres*, OP XV, p. 253.
[204] *Blanche ou l’oubli,* Folio, p. 503.

Nous avons la folie, l'accident et le loup dans toute sa violence.

La même obsession, la même formulation, revient dans *Théâtre/Roman* :

> " Mais savez-vous qu'arracher ici le masque, c'est comme faire de la peau du visage, et cela saigne ? "[205]

C'est parce qu'il est multiple qu'il est loup. Les masques sont ce qu'il place sur le trou de sa réalité ; ils sont l'invention de soi. Le loup n'est pas masque décroché d'un présentoir mais masque(s) inventé(s) par soi. La paronomase dit combien celui qui s'invente, se voit aussi comme un fauve et ce de manière constante des écrits de sa jeunesse à ceux de sa vieillesse. C'est parce que tout se joue autour du trou de soi qu'Aragon se met en scène sous le masque de saint Sébastien.

Saint Sébastien

Nous avons vu comment le travail sur le corps écartelé nous ramenait à Rembrandt. C'est Aragon lui-même qui introduit dans ses écrits un personnage qui est à la fois personne réelle, personnage de l'hagiographie chrétienne et personnage clef de la peinture européenne, en particulier de celle qui va de 1450 à 1550. Ce personnage est lié avec l'obsession de la plaie et du trou, et donc de l'accident en soi, mais il en est une modalité, une figuration différente, plus élaborée, comme une mise en art ; il s'agit de saint Sébastien.

Il n'y a pas là une obsession revenant plusieurs fois dans chaque texte. Saint Sébastien n'est généralement donné qu'une fois, explicitement ou pas, parfois deux, souvent à des moments clefs, dans les premières pages ou à des moments de rupture. C'est parfois très allusif comme dans " Vagabondage spécial "[206], ou développé longuement de manière apparemment ironique comme dans *Les Destinées de la poésie :*

---

[205] *Théâtre/Roman*, Gallimard, p. 412.
[206] "Fou à lier aux troncs des arbres gardiens des squares", *Tentatives*,O.P. II, p ;61.

(…)
Saint Sébastien arrache un peu ses flèches
Le païen les ramasse et les lèche
Saint Sébastien porte l'heure à son poignet
Trois heures dix
(…)[207]

Nous le trouvons aussi dans les premières pages dans " Je te déteste Univers " ; dans *Théâtre / Roman* il apparaît dès la " Prose au seuil de parler " puis, nous le verrons, de manière très distanciée dans " La Comédie du lévrier ". Dans *Elsa*[208], la figure de saint Sébastien intervient au cœur du recueil, dans les proses, au moment le plus fort de son interrogation sur lui-même. Il est aussi à au moins deux reprises question de ventre fléché, dans *Les Poètes* et dans *Les Chambres* ce qui d'ailleurs lie l'éventrement aux flèches de saint Sébastien. Dans *Il ne m'est Paris que d'Elsa* Aragon fait survenir le personnage à la suite du détricotage de Paris dans le poème éponyme.

" (…)Ma ville s'en va maille à maille

Et c'est pour quel saint Sébastien
Qu'on met à l'opéra des flèches
(..)"[209]

Daniel Bougnoux a noté l'importance de la figure chez Aragon ; il l'a fait à propos d'une de ses premières occurrences, dans " Paris la nuit " :

> " Donc, dans le jardin, chaque arbre avait son Sébastien, et les femmes qui les caressaient distraitement au passage blessaient leurs doigts parfaits aux barbes des flèches. Je me sens à la fois ce corps attaché, et celui qui se promène, et vingt autres. "[210] [211]

[207]" Poème de cape et d'épée", *Les Destinées de la poésie, OP* III, p.48. Saint Sébastien non seulement ici est un chevalier de cape et d'épée mais il s'irénéise ainsi que le païen d'ailleurs.
[208] *Elsa*, " qu'est-ce qui m'arrive ", Gallimard, p. 98.
[209] *Il ne m'est Paris Que d'Elsa,*Seghers, p. 17.
[210] " Paris la nuit ", *Le Libertinage, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 396.
[211] Le texte dit aussi dans le même temps la multiplicité et la situation fondamentale de persécuté et persécuteur.

Daniel Bougnoux précise à propos de ce passage :

> " La figure de saint Sébastien fera carrière dans les textes d'Aragon, jusqu'à *Théâtre/Roman* qui en dénude les composantes masochistes et homosexuelles[212]. "

Les deux composantes soulignées par Daniel Bougnoux sont essentielles et inhérentes à la figuration du personnage ; elles sont présentes dans une grande partie de la représentation picturale. Ce corps souffrant mais en beauté, souffrant mais ne mourant pas, présente des caractéristiques érotiques fortes. Notons que dans les références d'Aragon, la présence d'Irène[213] n'est jamais donnée mais le choix de ce prénom pour *Le Con d'Irène* ne peut être pur hasard. Nous avons là une strate d'auto-ironie intéressante.

L'ensemble des peintures de la Renaissance insiste sur la beauté du corps. La liste des *saints Sébastien* en peinture est longue, presque infinie. Ainsi, il en existe plusieurs exposés au Louvre. Il s'agit en particulier des *saints Sébastien* de Mantegna. Aragon les connaissait certainement, comme il connaissait le *saint Sébastien* du musée de Trêves, celui d'Antonello de Messine, dont on sait qu'il est en relative opposition avec ceux de Mantegna par le traitement de la chair qui en est fait.

On note, au-delà de l'érotisation plus ou moins grande, plusieurs constantes dans ces tableaux de la Renaissance. La première est que le corps du saint est, donc, donné dans sa beauté, sagitté mais beau. Nous sommes très loin de l'hagiographie de *La Légende dorée,* qui le décrit criblé comme un " hérisson ", et des représentations primitives. Au tout départ le saint était représenté comme un homme âgé aux cheveux gris et bouclés. Quand le motif des flèches a pris l'importance que nous lui connaissons, saint Sébastien a tout d'abord été figuré couvert de flèches. Ce n'est qu'avec Piero della Francesca que le corps du saint s'est rajeuni et n'a gardé que quelques flèches[214]. Le saint, dans la représentation

---

[212] " Notes et variantes " de " Paris la nuit ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 1140.
[213]. Dont on sait qu'elle enlève les flèches du saint.
[214] *Polyptyque de la Miséricorde*, tempera sur bois, Museo Civico, Sansepolcro.

qui en est faite entre 1450 et 1550, est, dans cette suite, vu de trois-quarts, lié dans le dos, en position d'exposition maximale du corps, souffrant parfois mais sans que le corps en soit abîmé, au contraire. Les *saints Sébastien* de Mantegna traduisent plus la souffrance que ceux par exemple de Pérugin, Botticelli ou Messine. Certains, comme celui de Pérugin, ont une silhouette d'éphèbe, ce qui n'est pas le cas de ceux de Mantegna, en particulier de celui du Louvre.

Deuxième constante, les archers sont vus de dos, généralement en contrebas. Ils n'ont pas toujours de visage et n'ont pas d'identité. Ils sont généralement à hauteur du spectateur et donc au départ du dévot. Tout un ensemble de stratégies visent ainsi à assimiler le dévot/spectateur à l'archer. Dans le Sébastien d'Antonello de Messine, une des flèches ne peut ainsi que venir que de notre regard.[215]

Le saint est, en effet, autre point commun, systématiquement en hauteur, ce qui correspond aux besoins de la scénographie de l'église. Nous devons lever les yeux pour le voir. Cette position s'accompagne très souvent de la peinture d'un environnement indifférent ; la vie de la cité se poursuit tranquillement malgré la tragédie qui se joue. Le saint est attaché, plus ou moins lâchement, à un pilier ou à un arbre. Ces derniers sont importants dans l'organisation du tableau. Cette constance est quasiment générale comme est général le fait que *saint Sébastien* est sexué, contrairement, on le sait, au Christ.

Qui était donc Saint Sébastien ?

Pour mieux comprendre la raison de la figuration de *saint Sébastien*, il nous faut comprendre qui était ce personnage et les raisons de son succès en peinture.

[215] Ce Sébastien est reproduit en pleine page et en couleurs dans les *Entretiens sur le Musée de Dresde* mais il n'est commenté ni par Aragon ni par Cocteau. La présentation qui en est faite est de Pierre et Georgette Gaudibert ; elle ne nous semble donc pas particulièrement significative.

Saint Sébastien semble avoir existé, mais seuls quelques mots le prouvent ; c'est la *Depositio Martyrum* qui, fixant son anniversaire au 20 janvier précise : "X III kal. Feb Sébastiani in Catacumbas " ; en aucun cas l'histoire qui lui est accolée n'est réalité ; elle a été construite de toutes pièces pour les besoins de l'Église du cinquième siècle. C'est cette invention qui nous intéresse.

La Légende dorée[216] dit que saint Sébastien, citoyen milanais, était " chéri des empereurs Dioclétien et Maximien " qui lui donnèrent un commandement militaire. A ce poste, il réconfortait les martyrs et fut donc lui-même condamné à mort par Dioclétien. Ce dernier ordonna qu'on le perçât à coups de flèches. Il a donc été criblé de belle façon, semble-t-il, puisqu'il ressemblait, toujours selon M. de Voragine, à un hérisson. L'important en fait est qu'il survécut à ses blessures. Il mourut ensuite, mais de flagellation ou de lapidation. La tradition, les peintres et Aragon ne retiennent que la première forme du martyr.

Or, saint Sébastien se trouve être, de par ses composantes, le grand intercesseur des pestiférés. Selon Jacqueline Brossolet et Henri Mollaret [217] " parce qu'il survécut aux flèches des hommes, il fut chargé de protéger contre les flèches de Dieu, le rapprochement fut fait à l'occasion de la peste de 680 ". C'est son caractère anti-pestis qui a fait son gigantesque succès. Les figurations populaires de saint Sébastien, à partir de là, sont très nombreuses et n'ont pas elles les composantes érotiques que la peinture retiendra. Son culte s'est poursuivi jusqu'au dix-huitième siècle, mais il a été vivement critiqué par la contre-réforme qui voyait d'un mauvais œil les figurations de ces corps d'hommes jeunes dans les églises. Au départ, les raisons de la présentation du corps pouvaient être admises ; regarder ce beau corps, c'était par une relation quasi magique s'approprier sa santé et donc lutter contre la peste. Saint Roch a été préféré comme saint anti-pestis par la contre-réforme.

---

[216] *La Légende dorée* de Jacques de Voragine traduction de J.-B. M. Roze (Garnier Flammarion) :
L'empereur fit lier saint Sébastien " au milieu d'une plaine et ordonna qu'on le perçât à coups de flèches. Il en fut tellement couvert qu'il paraissait être comme un hérisson ".

[217] *Pourquoi la peste, Le rat, la puce et le bubon,* Gallimard 1994.

Pourquoi cet intérêt ?

Il n'y a aucune description dans les textes qui pourrait nous faire penser précisément à l'un ou l'autre des tableaux. Il ne s'agit chez Aragon que d'un saint Sébastien de mots. Plusieurs éléments picturaux ont pourtant dû fédérer l'intérêt d'Aragon pour ces représentations, sans qu'il soit possible de repérer une figuration particulière.

Le premier point est que les *saint Sébastien* sont beaux et exposés ; ils sont mis en scène dans leur beauté et sexualité. Cela ne peut qu'intéresser Aragon. D'autre part, la souffrance dont il est question est celle des trous, des plaies. Nous avons vu qu'il s'agit-là d'une métaphore multiforme chez Aragon du manque à soi, de la béance dans son identité. Saint Sébastien serait donc la mise en scène possible du trou identitaire. Pourquoi ? Parce qu'en profondeur le culte même a quelque chose à voir avec l'obsession identitaire d'Aragon. En effet, l'origine du culte vient justement du fait que saint Sébastien a été touché par les flèches, mais n'en est pas mort. Ces flèches sont alors assimilées à celles qui frappent sous la forme de la peste. Celle-ci est totalement inexpliquée jusqu'au vingtième siècle. On la considère donc comme envoyée par Dieu, comme un châtiment divin. Le texte de *L'Apocalypse* et le deuxième livre de Samuel donnaient une justification " textuelle " à cette croyance. La peste est une forme du destin. Les flèches sont envoyées par le destin. Il n'est pas indifférent de rappeler que la peste, elle-même aussi, est souvent convoquée dans ses textes par Aragon.

Aragon a pu être sensible à certaines de ces " ressemblances " ; lui aussi est beau, lui aussi est troué et souffre de " bras " sans visages. Il sait, et dit par le choix de ce réseau que, même quand ces bras ont un visage, sa souffrance vient d'ailleurs, qu'elle est inexpliquée, antérieure, constitutive de son être profond, et peut-être simplement réactivée par les circonstances. Aragon lui-même dans *Elsa* fait une allusion à cette beauté dans une phrase qui mêle la mort dans l'accident de métro, et saint Sébastien :

> “ (…) on ne comprend plus rien de face ou de profil les femmes tombant sous les pieds des hommes beaux de trois quart les enfants foulés (…) ”[218]

Les hommes beaux de trois quarts, et la référence à “ de face ou de profil ”, sont une amorce du passage sur saint Sébastien qui vient quelques lignes plus loin. Saint Sébastien est peint de trois quarts, et nous ne voyons jamais son profil. Aragon ne se voit pas de profil et ne s’expose donc pas ainsi. Cette limitation de sa perception de lui-même est métaphore de la question identitaire. Nous pouvons penser à un autre passage où il est question de théâtre, *Les aventures de Télémaque* : Télémaque et Eucharis assistent à un spectacle ; un des jeunes ondins s’avance sur le proscenium et déclare :

> “ Si vous voulez répondre de quelqu’un vous dites : je suis sûr de lui comme de moi-même. Or, s’il existe au monde un homme dont je ne puis psychologiquement pas être sûr , c’est moi. J’ignore ma loi ; quel continuel changement permet que les autres le reconnaissent et m’appellent par mon nom ; je ne peux pas me voir de profil.
> (…) ”[219]

Je ne sais donc pas qui je suis, je suis dispersé par le temps, “ continuel changement ”, je ne sais quelle loi me tient m’organise. La chute résume le questionnement : “ je ne peux pas me voir de profil ”.

Un autre point essentiel, dans ces saints Sébastien, n’a pu que se trouver en écho avec les angoisses du poète : ils sont l’expression d’une douleur permanente. Encore une fois l’important est sans doute que saint Sébastien ne meure pas. Le corps exposé est beau et souffrant, en “ hara-kiri sans fin ”[220]. C’est la tension sans fin entre vie et mort qui est exposée. Cette tension dans sa permanence a probablement cristallisé autour du personnage du saint le réseau.

D’autres motivations installent fortement le personnage dans les textes. La “ carrière ” de saint Sébastien semble en effet parfois justifiée par des considérations politiques. La tonalité de l’obsession varie alors avec les circonstances ;

---

[218] *Elsa,* “ Qu’est-ce qu’il m’arrive Je viens tout à coup de m’entendre ”, Gallimard, p. 101.
[219] *Les Aventures de Télémaque, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 209.

c'est avec cette tonalité politique bien sûr qu'elle intervient dans " La nuit de Dunkerque " au cœur d'un distique très connu :

> " Ô saints Sébastiens que la vie a criblés
> Que vous me ressemblez que vous me ressemblez "[221]

De même dans *Elsa,* une première lecture donne une réponse aussi politique : les flèches dont il est question seraient celles des attaques politiques.

Dans ces deux cas, c'est le fait que les flèches soient lancées par des inconnus qui ferait surgir l'angoisse.

Mais globalement l'apparition du personnage intervient dans les textes à des moments clé qui posent plus globalement, là encore, la question et de l'identité et de la mise en scène de cette identité. *Théâtre / Roman* est l'aboutissement et le dépassement de cette obsession ; le roman est venu comme naturellement de la prose à la poésie, et saint Sébastien surgit le premier du texte :

> " Allons cessez ce bavardage En scène en scène
> Et derrière le rideau les chaînes des fantômes se traînent
> On attache un homme presque nu contre un poteau de carton peint
> On avive de fard ses plaies on lui arrache
> Une à une les flèches des Sébastien
> Et le carmin de chaque bouche atteste
> Le sang intérieur détourné de sa source
> La fleur du meurtre à la frontière transparente des abîmes "[222]

Ce passage est la clef de sol de l'ensemble du roman, et à ce titre est centré sur les caractéristiques théâtrales du personnage, sur les caractéristiques qui seront l'enjeu du livre. Saint Sébastien est la mise en scène, l'exposition du " je " : les arbres ont été remplacés par un poteau peint, les plaies sont avivées de fard ; elles sont donc préexistantes, mais mises en scène par le fard, mises en vue ; chaque plaie devient bouche. Il n'y a pas de nom donné à ceux qui agissent. C'est le " on " qui domine. " On " n'envoie pas les flèches, " on " les enlève. C'est ce geste

---

[220] OP V, *Persécuté Persécuteur*, " Lycanthropie contemporaine ",p.. 237
[221] *Les Yeux d'Elsa* , " La Nuit de Dunkerque ".
[222] *Théâtre / Roman* , Gallimard, p. 13.

irénéen qui provoque la douleur. La douleur devient source. C'est bien au-delà des circonstances, une des premières motivations de la présence constante du personnage : il est la parfaite mise en scène, mise en art, de sa douleur, il y a exposition de soi, de ses trous dans une relation du type de *Persécuté Persécuteur*, de type sadique et masochiste. La parole se crée par cette invention de soi, cette mise en scène. Or, et cela montre toute l'organisation de *Théâtre/Roman* , contrairement à ce qu'Aragon a pu prétendre, un second saint Sébastien apparaît plus loin, double du premier, acteur raté et mise en scène pitoyable même si efficace de soi-même :

> " Je ne pouvais comprendre ce que c'était. On eût dit un escargot éclatant de bulles dans sa bave d'argent ou d'une bête éventrée dont les intestins se sont précipités à l'air, transparents et gonflés, à te remonter au menton. D'où j'étais on n'y comprenait guère plus, sinon que ce saint Sébastien dont le buisson d'entrailles cachait les flèches, était secoué de sanglots, qu'il ballait de la tête comme une image du désespoir, et donnait naissance à des sons que je distinguais mal. "[223]

Nous serons conduits[224] à réexaminer ce texte important. D'ores et déjà notons la dévalorisation de soi. Le texte rejoint dans ce lévrier et saint Sébastien et le bœuf écorché, " bête éventrée ". Le besoin d'un bandage herniaire, dont nous avons vu la présence dans l'obsession de l'écartèlement du corps, se fait sentir ; il y a confusion entre les flèches et les entrailles ; le tout produit du pseudo lyrisme, juste bon à tromper une pauvre vieille femme. On retrouve et le bandage herniaire et l'explosion d'entrailles dans la mort de Pierre Mercadier :

> " Le lendemain l'odeur était devenue telle qu'elle le démaillota[225] et vit son ventre. La hernie du professeur s'était étranglée, et avec une rapidité déconcertante elle s'était sphacélée. Le sac avait crevé déversant les matières. Mercadier sans connaissance baignait dans une horreur sans nom. "[226]

[223] *Théâtre / Roman* , Gallimard, p. 203.
[224] Voir p.315.
[225] Le terme nous ramène à la petite enfance, au bébé comme d'ailleurs la présence des " matières ".
[226] *Les Voyageurs de l'impériale,* Folio, p. 682.

L'examen de l'ensemble du réseau nous amène à constater que cette mise en scène se fait ainsi autour des trous, des trous parfois multiples, " Ô saints Sébastiens que la vie a criblés ". La diérèse perfore elle-même le nom du saint. Ce criblement, nous le retrouvons de manière constante chez Aragon, et pas seulement en liaison explicite avec la figuration du saint. Jacqueline Bernard relève le fait dans les romans : " L'obsession de la perforation est inscrite, écrit-elle, dans la trame romanesque "[227] Elle en donne quelques exemples et s'attarde sur un rêve évoqué dans *Théâtre / Roman* qui " crie la souffrance dans une digression sur King Lear ". Seulement, à la question " qui lui a crevé les yeux ? ", Jacqueline Bernard répond ; " Elsa et l'engagement politique " et ce, tout en soulignant la contradiction avec le célèbre " Mon parti m'a rendu les yeux et la mémoire "[228]. Il est possible qu'à certains moments, ces " trous " aient été portés au compte de circonstances, mais fondamentalement l'angoisse est plus ancienne, simplement réactivée, comme c'est le cas aussi pour l'écartèlement. Le trou est le manque à soi, la rupture en soi. Le trou est éventrement de soi.

L'obsession du trou, dans son rapport avec la plaie, nous la lions à saint Sébastien. Saint Sébastien est la mise en théâtre du trou identitaire ; l'obsession dépasse la figuration du saint mais elle allie invention, trou, beauté et érotisme.

On le voit, la figure de saint Sébastien[229] est d'une extrême richesse ; elle réunit sous une mise en scène en rapport avec une énorme strate picturale l'exposition du corps beau, des blessures de ce corps beau, souffrant mais non mourant, vu partiellement, de face ou de trois quart, mais jamais de profil ; ces blessures sont des trous multiples mis en scène, voire fardés, mais existant de toujours ; ces blessures sont imposées par l'inconnu, des bras inconnus, des hommes sans visage. La peste est sur Aragon ; il en survit pour s'exposer. En s'exposant il survit.

---

[227] *Aragon, La permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel,* p. 31.
[228] *La Diane française, "* Du Poète à son parti " OP X p. 365.
[229] Aragon n'est pas le seul à s'intéresser à saint Sébastien ; G. d'Annunzio et Claude Debussy composent en 1911 *Le Martyr de saint Sébastien, mystère en cinq mansions composé en rythme ".*Mishima, en 1949, fixe dans saint Sébastien sa pulsion mêlant érotisme et mort. Mishima ira ensuite jusqu'à poser en saint Sébastien.

Se peindre en *saint Sébastien* de manière tragique ou en se moquant de soi-même, c'est en effet dire un programme. Il s'agit de passer du doute sur soi, du trouble identitaire à sa mise en art. Il s'agit de se fonder comme sujet, se fonder en permanence puisque l'accident, la peste, est possible en permanence. Il s'agit de s'exposer ainsi, nu et beau. Le corps démembré et troué à l'image de son identité trouée est alors reconstitué et organisé. Il est montré, exhibé pour exister. Les trous sont au cœur de l'exhibition. Tout ceci est mené avec le plus grand recul, la plus extrême conscience d'où le rappel irénéen dans le plus grand texte érotique, d'où aussi la dernière mise en scène de *Théâtre/Roman*.

Maître des mots, maître du jeu

Face à la déréliction de soi, aux trous dont il est percé, à sa difficulté à penser " je ", Aragon n'a pas le choix, c'est soit le suicide pour se prouver sa liberté de décider, soit l'écriture, l'invention de soi ; c'est la seconde solution qu'il retiendra ; cette décision de faire du carnaval de soi écriture, nous pensons qu'il l'a définitivement prise en 1919 face au Rhin.

Une histoire de notes de carnaval et de faisans

Aragon, on le sait, a le goût des notes, des " petites notes " de toutes sortes ; ce n'est certainement pas un hasard s'il a publié de son vivant et les *Œuvres Romanesques Croisées* et son *Œuvre Poétique.* C'est, entre autres, une occasion pour lui de rajouter des préfaces et commentaires qui sont autant de petites ou grandes notes. Une des fonctions[230] de ces notes est de lier entre eux différents passages, poèmes ou romans, de lutter contre le discontinu, les trous ; Aragon continue dans une autre strate, d'une autre manière, l'œuvre de tapisserie. Ce rôle n'est pas dévolu seulement à ces commentaires ; une interruption brutale dans un texte, une parenthèse, peut être l'occasion d'un de ces rappels ou d'une de ces mises en perspective. Il s'agit de donner un sens général à l'œuvre, une cohérence.

[230] Une autre est en permanence d'éclairer la perspective ou de faire semblant de l'éclairer.

Mais parmi tous ces fils formant tapisserie[231], l'un d'entre eux doit être plus particulièrement analysé, vu sa fréquence, il s'agit des références aux événements vécus par Aragon en 1918 et en 1919, en Alsace et à Sarrebrück.

Un jeu de piste

Seulement dans *Les Incipit,* plusieurs liens sont ainsi lancés sur cette période. Partons de l'un d'entre eux :

> " Toute caserne, pou moi, me ramène au Val-de-Grâce au temps de mes vingt ans, et à une certaine plaisanterie sur l'un de mes amis d'alors, dont le prénom faisait que nous le taquinions, lui demandant s'il avait fini par trouver ses allumettes. Le sous-aide major Théodore Frænkel, qu'on verra aussi passer dans *La Mise à mort* ". [232]

On croit comprendre que Géricault est né de Frænkel et se trouve lié à *La Mise à mort* par le glissement des mots et des souvenirs. Se développe alors la référence qui dépasse le seul glissement des mots : la grève des mineurs allemands de Vœlklingen de 1919 serait à l'origine de la scène de Poix de *La Semaine Sainte,* et Aragon remet en scène Théodore Frænkel :

> " Ce qu'on ne sait pas, c'est que cette scène, nous avions été deux à la voir. Parce que l'unité dont je dépendais était la voisine d'un régiment dont le médecin s'appelait Théodore Frænkel. Et on retrouvera, plus tard, dans le conte intitulé *Le Carnaval*, introduit dans *La Mise à mort,* l'ombre de Frænkel un peu avant ces jours-là, en Alsace… "[233]

La tapisserie se tisse ainsi : Aragon met en rapport un événement de sa vie avec un ou plusieurs de ses textes, puis ensuite, ou en même temps, met en rapport les textes entre eux, créant un véritable jeu de pistes. Il en " oublie " au passage certains textes, mais au fil des ans il établira tous les liens entre les passages

[231] " Parce que l'aiguille tirée d'ici et de là repique plus haut par-dessous dans le dessin de la tapisserie à travers les phrases précédentes. " *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Champs Flammarion p. 78.
[232] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Champs Flammarion p. 106.
[233] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Champs, Flammarion p. 108.

traitant de cet événement. Toujours dans *Les Incipit,* il mettra ainsi en rapport ce séjour avec un texte des *Communistes*.

Le jeu de piste est relancé mais il existait dès *Télémaque* qui, par un commentaire, relie un des textes de la bouteille à l'inondation du Rhin. Une petite note de 1966 relie ensuite ce texte au " Carnaval " de *La Mise à mort* quand une autre petite note introduit un doute général sur la datation. Entre-temps une nouvelle petite note est donnée en accroche à trois vers des *Yeux et la mémoire*, vers qui eux-mêmes fonctionnent comme un rappel :

> "J'ai parlé quelque part de ces faisans si lourds
> Qui tombaient fascinés par le Rhin débordé
> Dans la plaine au nord de Strasbourg"[234]

À le suivre dans ce jeu et, bien que quelques textes de *Feu de joie* aient déjà été écrits, ainsi que surtout, selon lui, plusieurs pages d'*Anicet,* on a le sentiment qu'Aragon nous ramène trop fortement sur cette période pour que ce soit un hasard. Quelque chose d'important a eu lieu là, à la sortie de la guerre, dans cette période trouble où il se trouve occupant. Nous aurions affaire à un moment fort pour l'œuvre d'Aragon, moment vécu hors de Paris et du groupe.

Nous savons que Breton et Soupault à Paris, pendant ce temps, faisaient la découverte des premiers textes de l'écriture automatique ; Aragon de retour découvrira cette écriture et s'y lancera, sans que pour autant elle prenne dans son œuvre une importance réelle, au moins en quantité. Il a marqué apparemment un enthousiasme sans arrières pensées lors de la révélation par Breton de ce pas décisif. Il nous semble pourtant à les lire, que ces textes automatiques n'auront pas dans son œuvre l'importance de ce moment de sa vie en Alsace.

Lors de ce séjour qui a duré de novembre 1918 à mars 1919 (Aragon est démobilisé en septembre 1919, mais apparemment libéré en juillet 1920[235]), plusieurs événements majeurs interviennent parmi lesquels la publication des *Poésies* de Ducasse au printemps 1919, la mort d'Apollinaire le 9 novembre 1918, la mort

[234] *Les Yeux et la mémoire,* "Les Vêpres interrompues", OP XII, p. 100 ; la note assez longue se situe page 199.

de Vaché en janvier 1919, la reprise de l'écriture d*'Anicet*[236] et surtout l'écriture de *Télémaque*. Parallèlement, la vie d'occupant le marque en particulier pour deux faits maintenant bien connus, sa participation forcée au choix de prostituées et la grève de mineurs allemands. Mais l'occupation en soi d'un territoire étranger est déjà vécue avec recul.

Apollinaire et le Rhin

Parmi tous ces événements qui, on le sent, se lient pour construire une expérience forte, la mort d'Apollinaire tient une place particulière. Elle est comme une révélation de son importance. La proximité du Rhin y est peut-être pour quelque chose ; le poète semble lui être plus proche, lui parler :

> " Mais de l'ami mort en Novembre [237], je ne reverrai que le regard. Tout à l'heure, en longeant le Rhin, j'ai cru le rencontrer à nouveau. Déjà s'était enfuie en criant l'oie sauvage, déjà des lacis d'herbe sur le fleuve avaient figuré les cheveux de Lanthelme ou d'Ophélie quand des yeux m'ont fixé qui s'ouvraient dans l'eau verte. Mais peut-être le bruit des trains allemands sur la rive ennemie m'hallucina quand j'entendis Guillaume Apollinaire dire comme jadis avec assurance : " j'ai l'esprit gœthien "[238]

Apollinaire est mort mais présent par son " regard " le futur dit une certitude à partir d'une émotion juste passée : les yeux du poète morts ont regardé Aragon à partir de l'eau verte. C'est ce regard venu d'outre tombe qui porte un message. Apollinaire se fait intermédiaire entre Goethe et Aragon. C'est l'histoire des faisans qui commence. Elle dit une décision, celle d'écrire.

---

[235] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, p. 34.
[236] N'est-il pas significatif qu'il se " trompe " lorsqu'il dit l'avoir commencé à Ludwigfeste.
[237] Nous gardons la majuscule d'Aragon.
[238] *Oraison funèbre*, OP I pp. 84-85 ; le texte est repris dans *La Mise à mort*, folio, pp. 319-**320.** " Goethien " devient " goethéen ".

Télémaque, de la lecture à écriture

L'écriture de *Télémaque* est significativement installée comme en poursuite de l'apprentissage de la lecture. Revenir sur soi et décider d'écrire se sont trouvés fortement liés à Sarrebrück, et le pont a été établi entre l'apprentissage et la création. Dans le texte de départ, il y aurait eu explicitement un rapport avec le lieu d'écrit :

> (…) " Ayant détruit un commencement qui se rapportait au lieu où je me trouvais (…) "[239]

C'est donc bien une réflexion sur les événement de cette période qui a lancé l'écriture. Ce retour sur soi, ce bilan de soi qui permet l'écriture se dit non pas directement mais en biais, à partir d'une histoire de faisans.

Faisans et vertige

Il est question à plusieurs reprises chez Aragon d'oiseaux qui tombent, mais il en est une qui marque par la précision qu'elle donne ; nous la retrouvons loin de *Télémaque* et de *La Mise à mort*, comme en passant, dans une strophe de " Plus belle que les larmes ".

> " Je t'ai perdue Alsace où quand le Rhin déborde
> Des branches éblouis tombent droit les faisans
> Où Werther à Noël pour un instant s'accorde
> D'oublier sa douleur avec les paysans "[240]

La strophe fait partie du parcours de la France, qu'opère le texte, avec des repérages ou personnels, ou de l'ordre de la mémoire collective. Ici, nous sommes manifestement dans le registre personnel, même si le présent cherche à lui donner une étrange permanence. Cette strophe fait écho en raccourci à d'autres textes, en

[239] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Champs, Flammarion p. 15.
[240] *Les Yeux d'Elsa,* Seghers, p 86.

prose ceux-là, qui racontent une étrange histoire de vertige. Ce sont ces textes qui sont au cœur du jeu de piste des petites notes.

Aragon nous raconte en effet une bien étrange histoire ; une histoire de Rhin inondé et de faisans qui tombent.

Le premier texte est donc un commentaire de *Télémaque*, " Notes pour un collectionneur ". Il a été écrit " probablement en 1922 "[241]. Le commentaire au commentaire qui met en rapport ce texte avec " Carnaval " de *La Mise à mort* a été écrit, lui, en 1966[242]. Nous citons ces deux textes in extenso : ils signalent, inventent ou installent un événement majeur. Voici donc le premier texte sur les faisans. Nous avons tout de même vérifié qu'il n'en existe pas d'antérieur à 1919, sous une forme ou une autre. L'histoire, inventée ou réelle, a donc bien démarré avec cet épisode de l'après-guerre de 1914/1918.

Note des *Aventures de Télémaque*

Notes pour un collectionneur[243].

Ailleurs, un jour ou l'autre.

"Cette fois, — dit mon ami R.A., — on voit bien qui tu pilles. Wells..." En vérité, la "Machine à explorer le temps" m'a toujours paru une invention assez pauvre. Je connais trop d'imagination ce genre de voyage pour lui supposer nécessaire un quelconque véhicule. Tout le passage de la première bouteille fait allusion à une époque de ma vie pendant laquelle je parvins à ne plus tenir compte du temps. C'était en Alsace, au mois de décembre 18, détaché avec une compagnie au village de L... près du Rhin, je vivais dans l'isolement le plus complet, n'ayant, hors de mon service, que la conversation de Monsieur et Madame B. chez lesquels j'étais logé, et qui s'absorbaient dans un deuil récent. La campagne de cette partie du monde est la plus nue, la plus semblable à soi qui se puisse rencontrer. Il arriva que le Rhin déborda, et prit par endroits jusqu'à quatre kilomètres de large. L'eau venait jusqu'au village, préservé par un système de digues par lesquelles on avait accès à

[241] Œuvre poétique tome 1 page 333.
[242] Œuvre Poétique tome 1 page 349. *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, tome I, p.244.
[243] Œuvre Poétique tome 1 page 348-349. *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, tome I, p.244.

> l'arrière-pays. L'une de ces digues, parallèle au fleuve, traversait les bois dépouillés qui le bordent et menait vers un poste de chasseurs, près duquel un grand projecteur, surpris par la crue subite, avait été noyé. C'est sur cette digue que je passais ma vie à regarder les courants contrariés par les troncs et c'est d'elle que je vis un jour le pont de bateaux de S. emporté par le flux passer comme une compagnie de requins devant les yeux des braconniers. Ceux-ci, des soldats, ou les habitants d'un hameau voisin qui ne vivaient guère que de cette industrie, allaient à la pêche au gibier. Les lièvres noyés charriés par l'eau limoneuse filaient le long du parapet, le ventre en l'air. Mais le spectacle le plus singulier était celui des faisans : ces oiseaux épouvantés par le déluge se postaient dans les branches des arbres aux pieds inondés et n'osaient plus fuir, hallucinés par le miroitement continuel de cette boue courante qui submergeait les taillis avec un assourdissant bruit monotone. Ils mouraient de faim plutôt que de quitter leur refuge et tout à coup l'un d'eux, comme une pierre merveilleuse, tombait lourdement dans l'eau attirante qui l'emportait à la mer. J'étais pareil à ces faisans sur ma digue et la grandeur de ce spectacle anéantissait en moi l'idée de temps. "

La note dans l'Œuvre Poétique indique donc :

> " Les lecteurs de La Mise à mort reconnaîtront ici la première ébauche de ce qui, dans ce roman, quarante-deux ans plus tard, est devenu le cadre du Carnaval (Note de 1966). "

En analysant le texte rapidement, nous allons tenter de repérer quelques éléments qui nous permettront de comprendre ce qui est en jeu dans cet épisode sur les faisans.

Dans ces " notes ", le mot " ailleurs " est le mot sur lequel s'accroche la note. Il s'agit du " titre " du texte de la première bouteille. Cet " ailleurs " est donné avant l'indication temporelle ; il s'agit non d'une des caractéristiques de la bouteille, mais du déclencheur. Le personnage qui est hors du temps est aussi hors d'un lieu repérable, il est ailleurs. Le texte décrit cet ailleurs. " Perdu au bord d'un lac sans fond dans lequel se mire un ciel inconnu " Le lac est sans fond, il n'a donc pas de limites, il permet la chute perpétuelle. Ses bords sont vaguement limités, mais l'immensité est telle qu'elle ne semble pas percevable par l'œil humain. Le ciel de cet " ailleurs " est inconnu, donc relevant d'un autre monde. Aragon dote pourtant son " héros " d'une boussole et d'une volonté de définir ce monde ou tout

du moins de le mesurer. Par contre il n'a pas de chronomètre et les battements même de son cœur ne deviennent plus fiables. A partir donc d'un lieu qui a une certaine forme d'existence, qui se trouve à la limite de l'existence, " région désertique " se déploie le sans temps. Ailleurs semble donc ici un équivalent au " ne plus tenir compte du temps ".

Ce mot " ailleurs " nous le retrouverons, nous le verrons, souvent. Il est donné ici comme le mot déclencheur, un mot fondamental[244].

L'" ailleurs " est dans la nouvelle de *Télémaque* cet endroit qui permet d'égarer le temps. Il est eau presque à l'infini et désert, ciel inconnu.

Aragon installe, au tout début de sa note, un interlocuteur en ne lui octroyant que des initiales, R A… C'est ce dernier qui a à charge de banaliser le texte de la bouteille ce qui permet à Aragon de renvoyer brillamment R. A… et Wells dans les choses sans intérêt et de mettre en relief l'importance de son texte. L'adverbe " trop " introduit une trace de regret ou plutôt de rejet devant la banalité.

L'allusion est ensuite rappelée et caractérisée comme autobiographique, ce qui a priori ne va pas de soi. L'épisode des faisans est donc un épisode qui n'a pas comme centre d'intérêt les faisans mais " moi ". Cette forme d'anéantissement du temps a demandé un effort : " je parvins ". Ce qui nous est raconté ici est donc le résultat d'une démarche. Ce n'est pas l'événement qui est le déclencheur mais la recherche.

Alors que la quête est celle d'une forme de sortie du temps, la narration démarre très classiquement par une détermination temporelle, " C'était en Alsace, au mois de décembre 18 ", et par une localisation assez précise malgré le jeu de cache-cache sur la ville. L'isolement est ce qui est accentué. Cet isolement se fait malgré la présence d'" une compagnie " et d'un couple. La voix pronominale de " s'absorbaient " donne l'idée d'une volonté d'isolement du couple et non d'une passivité. On peut y voir une allusion à la guerre récente. L'isolement est construit à partir peut-être d'un isolement intellectuel, plus sûrement d'une volonté

d'isolement. Les autres textes qui parlent de cette même période ne traduisent pas l'idée d'un tel isolement. On peut dire qu'il s'agit d'un élément central du déclenchement de la quête. Sans doute sommes-nous même déjà dans la quête. Dans le texte de la bouteille la solitude du personnage est fondamentale :

> " Un compagnon d'infortune me permettrait seul de regagner la vie. À deux nous reconstituerions le temps. Affaire de comparaison. Mais seul je m'échappe à force de me croire identique : si je reste le même d'une minute à l'autre, comment éprouver la qualité acquise à ce mouvement d'aiguille ? "

Ici, ne plus tenir compte du temps ne se fera donc pas par " l'autre. "

Aragon continue, après avoir donc donné son état d'esprit, à installer les circonstances, et naturellement la description de " cette partie du monde " est, elle aussi, installation d'un lieu favorisant le " hors du temps ". L'aspect de cette, campagne malgré le présent de l'indicatif, est largement construit par Aragon. Il y a inversion totale. Il construit à partir de lui un paysage pour ensuite le donner comme existant, tout en l'éloignant subtilement. En effet il n'écrit pas semblable à moi mais " à soi " comme si chaque lecteur avait un paysage intérieur identique et semblable à ce paysage supposé. En tout état de cause le soi est donc " nu ", sans repères. La tournure impersonnelle est l'introduction de la narration proprement dite avec la double présence du passé simple. Le décasyllabe, " Il arriva que le Rhin déborda " sonne cette intrusion dramatique. La tournure impersonnelle un peu forcée veut faire glisser le texte dans un autre rapport, celui de ce qui n'est pas maîtrisé. Pour l'instant nous étions de manière plus ou moins cachée dans le " je parvins à " ; ici nous glissons dans le " il arriva " dont nous avons vu toute l'importance, nous sommes dans le " ça arrive ". Le passé simple n'est pas présent dans le récit de la première bouteille, il a été installé ici avec le " je parvins ". Le choix du passé composé donne donc l'impression d'une plus grande réalité au texte de *Télémaque* qu'au texte censé rendre compte de l'événement déclencheur.

[244] Voir en particulier p.154 et.315.

Nous passons du “ discours ” dans le texte de la première bouteille au “ récit ”[245] dans la note. Il y a dans cette “ note ” invention ou installation d’un événement réel dans un schéma de fiction. Le Rhin prend donc une dimension nouvelle qui l’éloigne de sa nature de fleuve et le tire vers l’étendue du texte de la première bouteille. Évidemment, nous avons là aussi travail sur le topos de la représentation du temps qui passe par l’eau qui s’écoule. Le texte s’inscrit toutefois dans un schéma possible : quatre kilomètres, c’est à la fois assez pour perdre de vue les rivages et peu par rapport à l’étendue décrite dans le récit de Télémaque.

Dans ce cadre une digue "parallèle au fleuve" joue un rôle particulier.

Le positionnement de cette digue dans la crue du fleuve est, en effet, problématique : soit cette digue devient chemin à l’intérieur du fleuve sans que cela soit dit ; soit elle est encore à l’extérieur du fleuve. Les bois, les chasseurs, installent doucement le champ lexical de la chasse et donc des faisans. Les “ bois dépouillés ” rappellent le moment de l’année, décembre, et donc le temps. Le “ grand projecteur ” est sans doute un projecteur installé par l’armée française, et donc projecteur de lumière. Il est presque personnifié par l’adjectif “ surpris ”. Ce léger effet se poursuit par le mot “ noyés ”. Il y a dans cette description, apparemment simple, d’étranges détails qui peuvent paraître avoir pour fonction d’installer une impression de réel mais aussi de le déstabiliser.

Cette digue “ parallèle ” au fleuve est protection et lieu d’observation. C'est de là que le narrateur passe sa “ vie à regarder (…) ”. Aragon est installé dans le texte comme personnage premier hypnotisé par les courants. C’est son regard qui est donné au démarrage, avant celui des faisans. L’expression “ je passais ma vie ” est à prendre au pied de la lettre et à mettre en rapport avec le segment de phrase “ je parvins à maîtriser le temps ”. Le premier événement raconté n’est pas celui des faisans mais celui des “ requins ”. Il est question du regard d'Aragon et des yeux des chasseurs ; les regards encadrent la phrase assez longue. Passe donc “ le pont de bateaux de S. ”. Il s’agit d’un pont, certainement construit par le génie militaire, constitué de bateaux disposés en travers et attachés les uns aux autres, et

[245] Selon la terminologie de Benvéniste.

sur lesquels certains types de véhicules peuvent rouler. La comparaison avec les requins semble donc difficile à comprendre, sauf à penser que spontanément ce qui flotte semble requins. Le mot “ compagnie ” renvoie d’une part au mot compagnie donné au début de la note, et donc au domaine militaire ; d’autre part de manière encore plus implicite à l’expression “ compagnie de perdreaux ”. Les requins[246] sont donc en partie oiseaux. L’eau est menaçante, elle provoque des destructions et la mort de lièvres, mais elle fait aussi se lever d’étranges images. Le monde est inversé, on pêche du gibier mort et sans doute en état de putréfaction puisqu’ils ont “ le ventre en l’air ”. Les poissons sont menaçants et proches d’oiseaux. Il y a donc, sur tout cela, le regard d’Aragon, parmi d’autres regards, eux installés on ne sait où. Regards vers une eau puissante qui détruit et qui porte en elle une menace de confusion, voire de mort. La digue sépare celui qui regarde de cette menace et le protége. Les requins se mêlent aux lièvres. Ce spectacle sidérant est totalement construit par les mots.

La narration rebondit, par le “ mais ”, sur ce qui semble être, d’après les reprises ultérieures, le sujet même de la note et donc sans doute de “ La Bouteille ”, les faisans. Le cadre animal, requins, lièvres, faisans, s’élargit rassemblant eau, terre, ciel, dans un même destin.

Nous sommes toujours dans le spectacle, mais ici le spectacle est celui d’oiseaux eux-mêmes “ hallucinés ” par le déluge. Rappelons que c’est le mot même utilisé par Aragon pour se décrire lui-même regardant le fleuve et imaginant Apollinaire.

La phrase qui suit les deux points, est longue, disant d’un même trait et l’arrivée dans l’abri et l’hallucination. Le mot "déluge" donne ici une extension à l’événement qui permet la suite et qui fait la liaison avec le récit de Télémaque. Rappelons que les circonstances données préalablement dans le texte sont plus modestes, et que ces arbres ne sont pas loin de la digue et sans doute de la terre

[246] Les requins sont liés à la folie :"Ils s'y sont jetés comme à une mer, et comme une mer trompeuse voici que le surréalisme menace de les emporter vers un large où croisent les requins de la folie."*Une vague de rêves*,OP II, p.233.

ferme. Ce qui retient donc les faisans tels qu'Aragon les imagine, ce n'est pas la peur de voler sur une trop longue distance, mais bien la violence du spectacle. Il est fait de boue, donc de terre devenue eau, la transformation d'un état à l'autre étant accentuée par l'adjectif " courante ". La terre n'est plus terre. Normalement c'est le mot eau qui est ainsi caractérisé. Cette boue est dans un état de miroitement perpétuel. L'effet de lumière dans sa caractéristique temporelle hallucine donc les oiseaux. Le bruit participe aussi de cette sidération, puisqu'il est " assourdissant " et " monotone ". Il n'introduit pas de rythme, il n'a qu'un seul ton.

Avec la mort des faisans nous avons soudain le sentiment que cette hallucination devient un choix, d'où le mot " plutôt ", choix bien sûr impossible dans le monde animal. L'hallucination va à son comble et l'oiseau tombe. Il devient alors " pierre merveilleuse ". Ce qui était légèreté devient lourdeur. L'eau hallucine les faisans qui devenant pierres hallucinent Aragon. Le mot " attirante " montre bien qu'il y a là le résultat d'un effet de l'eau et non de la faim prosaïque. L'oiseau a perdu ses repères temporels et naturels. Mort, il est conduit vers une plus grande surface d'eau, la mer[247]. De refuge en refuge Aragon se compare à ces faisans. Le spectacle est en abyme : il regarde sur la digue les faisans sur leurs arbres qui regardent l'eau, il regarde les faisans qui cèdent à la chute. L'eau les a " tirés " vers elle. C'est parce qu'ils ont accepté cette chute qu'ils sont " pierre(s) merveilleuse(s) " L'équivalent pour Aragon de cette chute est donc l'anéantissement de l'idée de temps.

Précisons tout de même ici que, de l'avis motivé de plusieurs chasseurs, l'interprétation d'Aragon est toute personnelle. Le faisan est, il est vrai, un " fantassin " : " c'est, selon M. Raveneau, rédacteur en chef adjoint de *Rustica,* un oiseau qui préfère la marche au vol et qui ne prend son vol qu'en toute dernière extrémité ; c'est en effet un oiseau qui est équipé pour voler très vite, mais peu de temps. Il est donc plus vraisemblable de penser que ces oiseaux mouraient d'épuisement suite à des vols répétitifs sans possibilité de s'alimenter. " Il s'agit chez Aragon, d'une vision très anthropocentrique du faisan ; en fait, Aragon a

peut-être vu quelques faisans tomber mais il a inventé le vertige. Pour M. Raveneau toujours, “ la relation d’Aragon sur les faisans pris de vertige semble sortie de son imaginaire et ne paraît corroborée par aucune observation scientifique. ”[248]

En clair, les chasseurs parviennent à imaginer, avec difficulté quand même, que ces oiseaux meurent de faim, mais il leur paraît exclu qu’ils aient été pris de vertige ; nous ne sommes pas surpris : en effet, Aragon avait bien placé ce texte sous la phrase inaugurale : “ je parvins à …. ”

En lieu et place de l’errance dans un lieu de marais et fondrières, Aragon se rêve un regard et un spectacle qui supprimeraient le temps. Cette rêverie est conduite à partir d’un monde à l’envers, dans un paysage dénudé, semblable à soi, autour d’une eau violente et de la chute d’oiseaux qui deviennent alors pierres merveilleuses. L’expression “ miroitement perpétuel ” est une des caractérisations essentielles de ce spectacle.

Spectacle en partie fondé sur un fait réel ou totalement inventé, cette histoire fondatrice dit la quête d’Aragon d’un dépassement de lui-même par un travail sur l’anéantissement du temps. Ce travail se fait par les mots alors qu’il est seul. Le lieu qu’il se construit est dénudé. Il est à l’abri au bord de la chute regardant d’autres chuter. La chute chez lui est remplacée par la maîtrise du temps. La maîtrise du temps est vertige. Ne plus tenir compte du temps, c’est être ailleurs.

Carnaval, carnaval de faisans chus des branches

La nouvelle de 1965 est une réécriture totale du texte original, et les circonstances même sont dites différentes. Le statut du “ je ” y est particulier et Aragon, ou une forme d’Aragon, se disperse entre plusieurs personnages. Le titre donne a priori une grille de lecture forte. Aragon considère le carnaval comme jeu

[247] Et la paronomase, nous le savons, toujours sous jacente chez Aragon, installe fugacement, la mère.
[248] Réponse à un courrier que nous lui avons adressé.

de cache-cache d'identité. Ici c'est Théodore qui conduit le narrateur voir le spectacle des faisans. D'une certaine manière, l'effet de réalité est plus grand par l'adjonction au Rhin de la Moder. L'arrivée près du lieu du spectacle, donc des arbres aux faisans, se fait avec difficulté. La terre et l'eau se mêlent. Il n'est pas question de refuge comme dans " les notes ". Au contraire le risque de tomber dans l'eau est donné. Bien sûr le roman instaure ces modifications ; elles sont aussi celles que la vie a imposées. L'histoire est doublement modifiée et par les contraintes du roman et par les expériences vécues par l'écrivain.

> (…) " Les faisans ? Oui, tous les faisans du monde s'étaient ici donné rendez-vous. Le vent les balançait, on les sentait lourds, un peu comme ivres, tanguant dans l'hiver, des rouquins qui se camouflent, on les a peut-être déjà tués, c'est le petit plomb qui fait osciller sous eux l'arbre, de temps en temps il y en a un qui essaye de se secouer l'aile et ça l'épouvante, son propre bruit, vite il se referme comme un sac à main. T'as vu s'il y a un poudrier dedans ? "[249]

Le texte qui décrit précisément les faisans suit comme une découverte visuelle. Le temps est le présent de l'indicatif, présent de narration qui tranche avec la nouvelle qui est au passé. Les phrases miment cette découverte progressive et retracent les conjectures du narrateur ; du coup, la raison réelle de leur présence est repoussée. La première impression est qu'ils sont très nombreux, d'où l'hyperbole. La première interprétation est qu'ils sont " déjà tués ". Nous sommes alors dans un registre qui s'affiche comme comique, apparent reflet du dialogue ou de la pensée intérieure. Nous sommes dans un monde proche de l'absurde. Les faisans sont ridicules, " rouquins " ou " sacs à mains ". Le dialogue vide se glisse dans la description : " T'as vu s'il y a un poudrier dedans ? ". Les spectateurs sont deux et le rapport du regard est distancié par ce seul fait et par le dialogue sous-jacent. Les faisans sont dans un état de peur, d' " épouvante ".

> (…) " Les faisans savent bien qu'ils vont tomber, mais de là à s'envoler, il y a de la marge. S'envoler pour où ? De tous les côtés, l'eau, cette eau de terre et de miroir à tournicoter, c'est pis que le marc de café, ça vous brouille le fond d'œil, ça vous met le gésier sur la main, et le faisan

[249] *La Mise à mort,* Folio, p.314.

> serre sa branche tant qu'il peut, regardez, regardez, celui-là lequel ? à droite, non, l'autre, ah, ah. Ah! "[250]

Les faisans sont dotés d'une capacité d'introspection. Le narrateur glisse son point de vue dans les faisans, d'où un mélange de vocabulaire humain et de référence obligée à l'anatomie des oiseaux. L'eau est décrite par approximations, puis reprise par le " ça ". Les oiseaux sont attirés par l'eau, mais sans aucun plaisir, ils tentent de ne pas tomber. Encore une fois, le discours direct souligne un fait marquant, ici la première chute. Le regard erre d'un faisan à l'autre ; l'hallucination, qui caractérise le narrateur à ce moment-là, n'existe apparemment plus.

> " Le faisan comme une pierre, comme une pépite, comme une lampe à pétrole, comme une parole de trop, de son perchoir, halluciné, l'œil à l'envers, le tournis dans le bréchet, la plume chair de poule, le bec muet, ouvert, vient de lâcher, pris au clapotis, ivre-mort de vertige, il tombe, ouvre à peine une aile, ayant perdu le fil, les enseignements maternels, l'expérience d'une vie de gibier, il tournoie comme du feu, une feuille morte, un paquet de pommes frites, est-ce que je sais ? Il tombe à l'eau, s'y débat, s'y embrouille, y clapote, avec un cri qui n'a plus rien du faisan, le courant l'emporte... Et Théodore tout à coup qui retrouve sa présence d'esprit " Dommage... vous n'auriez pas une canne à pêche? Vous rigolez : ça fait quatre jours que je m'en rince l'œil, comment les péquenots du coin prennent la bécasse au hameçon… mais les faisans, cornegidouille! "[251]

Les comparaisons se multiplient, données à deux moments du texte. C'est une forme de sidération qui s'installe. En faisant se succéder les mots, le narrateur nous retraduit la force de son regard à ce moment-là. La première série de comparaisons pose la pierre et la pépite qui en est le redoublement valorisé, puis, de manière plus surprenante, la lampe à pétrole qui sonne en légère paronomase avec le groupe nominal qui suit. Une parole de trop semble être l'aboutissement de cette suite. Elle peut être cette parole qu'il ne fallait pas dire, mais aussi celle qui est au-delà du vers et qui tombe dans le vide. L'hallucination du premier texte revient mais démultipliée et apparemment moquée. Alors que le mot vertige

[250] *La Mise à mort,* Folio, p. 314-315.
[251] *La Mise à mort,* Folio, p. 315.

n'intervenait pas dans le premier texte, il clôt ici la description de l'état avant la chute mêlant l'ivresse et la mort. Plus dans le registre familier, les comparaisons reprennent, dévalorisant au final le faisan en " paquet de pommes frites " comme par manque de références, " est-ce que je sais ? ". La chute et la noyade font se succéder plusieurs verbes pour en arriver brutalement au tragique, car " le cri de faisan n'a plus rien de faisan ". La noyade est détaillée, ce qui n'était pas le cas de la " note " de 1922. Plus rien ne se fait simplement. La mort a ses soubresauts. Le " courant " emporte l'oiseau, mais la mer n'est pas donnée comme forme d'échappée. La sidération a manifestement atteint par son caractère absurde et tragique les deux personnages puisque Théodore " retrouve sa présence d'esprit ", preuve qu'il l'avait perdue. Le spectacle a donc bien le caractère de fascination qu'il avait en 1922, mais il s'est imposé autrement.

L'histoire a des points semblables, mais c'est la différence qui frappe en premier. La distanciation du texte de *La Mise à mort* marque une évolution face à un thème commun. Le vertige est là, comme l'eau toute puissante, l'hallucination, la pierre et bien sûr l'oiseau, mais ce vertige n'est pas le résultat d'une action du narrateur, mais de la découverte d'un autre. Ce dernier, qui peut être un éclat de " je ", est fasciné par les faisans, mais ce regard est aussi dévalorisé : il s'en " rince l'œil ". Il y a apparente dévalorisation mais aussi douleur, ce qui n'apparaissait pas dans le premier texte. Cette douleur participe de la fascination.

D'un texte à l'autre, le rapport au vertige est l'axe directeur, mais il a changé de coloration. Il est devenu plus tragique dans l'apparente distanciation

Pourquoi cette histoire ?

Reste l'interrogation centrale : qu'est-ce qui peut bien passionner Aragon dans ce spectacle inventé ou pas ? Le narrateur, dans les deux cas, regarde des oiseaux tomber, des oiseaux passer du vertige à la mort. Il s'agit du vertige des autres. Des " oiseaux " passent du statut d'oiseaux à autre chose, " pierre mer-

veilleuse ” ou “ paquet de frites ”. La distanciation ne masque pas tout à fait que c’est cette autre chose qui est parcourue par la multiplication des propositions qui vont jusqu'à l’absurde. Je maîtrise donc le temps en regardant des faisans multiplier ce passage. Je maîtrise le temps en imaginant cela, en l’écrivant. Et peut-être est-ce là le vertige que je me procure. Je ne tombe pas, moi. En regardant les autres tomber, je me situe dans un regard perpétuel d’avant la chute. C’est parce que j’écris cela que je parviens à ne plus tenir compte du temps, à donc dépasser tout en le disant la déstructuration du temps.

Le passage de la nouvelle est commenté par une autre “ note ” d’Aragon que nous ne citerons qu’en partie. Le texte de “ *L’Après-dire* ” renvoie à la note de 1922 et à deux strophes du *Roman inachevé :*

> “ Je n’ai écrit *Le Carnaval* qu’où il se place dans le roman, quand j’en fus arrivé là. Pourtant l’idée de quelque chose comme *Le Carnaval*, je l’avais eue un an avant, à ce concert de la Salle Gaveau où Richter joua Schumann . À la sortie, j’ai dit à Fougère... à Elsa, j’entends... que je venais d’avoir l’idée d’un roman qui se passerait entièrement pendant que Richter exécutait *Le Carnaval*, ce soir-là, un roman des bords du Rhin en 1919. Un carnaval de faisans chus des branches...(…). ”[252]

Il est frappant de constater que *Le Carnaval* se trouve sous-titré comme un “ carnaval de faisans chus des branches ”. Ce passage, qui peut paraître secondaire dans la lecture, est donc bien central. Le carnaval a quelque chose à voir avec le vertige. Cette révélation s’est faite lors de l’audition sans doute du “ Carnaval ” de Schumann. La légère paronomase entre “ Faschingsschwank ” et faisans a peut-être renforcé le rappel des faisans. Le texte, lui, lie l’écoute de Schumann à l’écoute du même compositeur lors de l’occupation, mais pourquoi ? est-ce le choix du morceau le plus important ou la référence à Schumann ?

Il y a sans doute double motivation comme souvent. En effet il faut tout d’abord remarquer ce fait étrange que Schumann a fait une tentative de suicide en se jetant dans le Rhin et qu’il en a été repêché, comme les faisans, par des paysans. Aragon lui-même y fait allusion dans *La Mise à mort :*

> “ Je ne sais pas de quelle année c’est, *Le Carnaval*, quand plus tard Robert s’est jeté dans le Rhin, ce qui lui sonnait les cloches dans la tête (…) ”[253]

La lien avec les faisans est sous entendu par Aragon. Il y a donc derrière le mot Schumann, une allusion à un événement de la vie du compositeur.

Mais bien sûr la seconde motivation tient au morceau écouté à Paris. On le sait, *Le Carnaval* de Schumann n’est pas du tout un jeu sur la fête, mais bien sur le fondement du carnaval, sur le multiple. Le morceau fait se succéder sans arrêt des “ à la manière de ” : Chopin, Paganini, mais aussi Arlequin, Pierrot, Pantalon et Colombine…Il y a Carnaval, parce que tout se suit et que le tout forme un seul morceau. Le carnaval est rappelons-le une fête du masque, et donc des êtres doubles ou ici multiples. La musique de Schumann le montre. Or qu’est-ce que *La Mise à mort,* sinon un roman sur les hommes doubles ou même multiples dans le carnaval de l’histoire. Le roman raconte cette terrible difficulté à être ou simplement avoir un nom. Le “ carnaval de faisans chus ” dit cela même, en abyme. Dans l’avant chute, au moment précis de la mort, il y a vertige et reconquête par lui de lui-même, l’instant d’un instant, dans la multiplicité acceptée et recherchée des autres. La maîtrise du temps est la maîtrise artificielle des multiples de soi par le vertige. J’existe car je raconte que je tombe : “ Rien ne compte plus que le vertige : être un homme c’est pouvoir infiniment tomber. ”[254] Mais ici c’est plus exactement j’existe parce que je raconte que je vois les autres tomber. La multiplicité due au temps est assumée et résolue dans l’image du carnaval et dans celle des faisans chus des branches. L’écriture de la première bouteille peut alors se faire comme résultat de cette expérience : nous sommes dans l’au-delà de la chute.

Seulement, cette reconquête se fait beaucoup plus difficilement en 1965 qu’en 1922. Elle se fait tout de même puisque le défi que s’est lancé Aragon est bien d’écrire “ un roman qui se passerait entièrement pendant que Richter exé-

---

[252] *La Mise à mort,* “ Le Mérou, *Après-dire* ”, Folio, p 503.
[253] *La Mise à mort,* Folio p. 286.
[254] *La Mise à mort* Folio p. 121.

cutait *Le Carnaval*. ” Les projet est donc d'une extension temporelle par l'écriture. C'est une manière de parvenir à ne plus tenir compte du temps, à le dépasser.

Rappelons que la fin de *Télémaque*, fin orgiaque et tragique est quasi jubilatoire : le carnaval, qui est aussi inversion des mondes se déploie dans un charivari inversant les catégories de l’univers par l’amour et l’indécence.

Constellation autour du vertige, du carnaval et du temps

La constellation s’organise donc autour des mots vertige, chute, infini, miroitement, oiseau devenu pierre, de la mort et la mer, le dépassement du temps et l’infini. Elle s’organise d’une certaine manière autour de Icare et de Narcisse. Le mot central est celui de vertige articulé avec carnaval et temps.

“ Ne plus tenir compte du temps ” est ainsi l’histoire de quelqu’un qui cherche la continuité en lui par la suppression de la discontinuité radicale qu’introduit le temps dans l’individu. Le carnaval serait une forme imagée de cette discontinuité : je suis plusieurs. Lutter contre le carnaval, c’est en faire une histoire et en abyme lutter contre le temps. Tout ceci va, comme l’a vu J.P. Giusto, commentant *La Mise à mort*[255], avec la difficulté de nommer. Le carnaval peut être maîtrisé un instant par le dépassement du temps puisque c’est le temps lui-même qui est facteur de carnaval. Raconter l’histoire des faisans pendant “ *Le Carnaval* ” de Schumann , c’est faire se superposer le carnaval et le dépassement du temps. Ce dépassement se fait par les mots : “ je venais d’avoir l’idée d’un roman qui se passait entièrement pendant que Richter… ”.

Pourquoi cette obsession ? Nous sommes êtres de discontinuité totale, fendus et refendus et nous vivons cet état de carnaval sans avoir farouchement besoin de dépasser le temps. Chez Aragon, ce n’est pas possible. La réponse est

[255] *La Mise à mort d’Aragon : le triomphe du carnaval.*

sans doute dans le problème du nom. Nous sommes discontinuité, mais nous sommes le résultat d'une fusion qui a introduit une forme de continuité. Nous sommes dans une lignée humaine ; nous sommes discontinus et continus. Si on prend l'histoire personnelle d'Aragon, la tragédie n'est pas tant qu'il soit fils naturel, y compris dans le milieu qui était le sien, mais plutôt qu'on lui ait refusé toute filiation. Il est le premier à porter ce nom qui a été inventé pour lui. Il ne porte pas le nom du père, mais il ne porte pas non plus le nom de la mère. Il est discontinuité totale. Aragon ne peut donc vivre que de manière amplifiée la discontinuité du temps. Pour Aragon, la recherche du vertige ne serait pas recherche d'une continuité à l'autre, mais recherche d'une continuité à lui-même. Je parviens à ne plus tenir compte du temps peut donc vouloir dire je parviens à m'unifier. Ici, cette victoire fragile se fait par les mots. Écrire c'est réussir à s'offrir une existence. C'est pouvoir s'inventer une histoire de vertige et d'achronie, c'est pouvoir revenir à l'achronie narcissique primaire du fœtus, mais pas en direct, en invention. J'écris alors pour raconter à l'infini le vertige sans pour autant tomber ; c'est la découverte d'un projet d'écriture et de survie.

Jeu de cache-cache

Or, à la fois Aragon nous alerte par tous les nœuds de liaison qu'il établit entre les textes, à la fois il cache l'essentiel.

Dans la préface écrite pour les œuvres romanesques croisées, Aragon revient sur les circonstances d'écriture d*'Anicet* ; il nie l'avoir commencé, comme il l'avait précisé pour Jacques Doucet, en Alsace, et nie la raison d'être de l'écriture alors invoquée :

> " (il n'est pas vrai) que " le début en fut écrit sans présomption de roman pour me distraire de l'ennui où me plongeaient les inondations du Rhin "[256].

[256] " Avant-lire ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade pp.4-5.

Il avance la preuve d'une lettre qu'il aurait écrite à un ami à ce moment-là. Selon Philippe Forest, dans sa *notice* pour l'édition de la Pléiade, cette lettre était adressée à Breton et " l'allusion est si fugace et énigmatique qu'elle renseigne peu sur l'état d'avancement du projet romanesque "[257]. Il est probable que nous ne saurons jamais le fin mot de l'affaire mais la référence à la période donnée à J. Doucet ne se fait pas au hasard : il parle précisément des inondations du Rhin, ce qui nous paraît significatif. Pour ce qui est des raisons au mensonge elles nous paraissent assez curieuses. Il est possible qu'une partie d'Aragon ne voulait pas faire " ancien combattant ", mais il nous semble que le jeu de cache-cache est d'une autre nature ; nous ne sommes pas certains qu'Aragon ait rougi de sa croix de guerre. Il existe d'ailleurs une photo de lui avec Théodore Frænkel en 1918[258], et Aragon porte la croix de guerre. Le rapport d'Aragon avec l'armée est plus complexe que les propos de ce texte et du *Traité du style* ne le laissent à penser[259]. Bien évidemment, il la " conchie "[260], mais dans le même temps la guerre a pu être pour lui une occasion de se surpasser et d'entrer dans une stratégie de survie identitaire personnelle. On ne peut passer trop rapidement sur les exploits qu'il a alors accomplis, exploits qui consistaient à risquer sa vie pour en sauver d'autres[261].

Encore plus surprenant est aussi le déni qu'il fait de l'importance de Gœthe. Aragon reprend en le citant le texte donné au couturier mécène pour ensuite, à nouveau, dire que c'était mensonger :

> " Tout ce qui suit a pour objet de confirmer cette allégation et de lui donner vraisemblance : dans l'abord, Anicet était non l'auteur, ainsi qu'il advint par la suite, mais mon ami P. M. qui venait de mourir pour la France, comme on dit (octobre 1918). Je voulais le confronter à ce

[257] *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, « Notice » p. 1008.
Œuvres romanesques complètes, Tome 1, La Pléiade, p. 14.
[259] Rappelons aussi qu'il a demandé à être affecté à l'armée d'Orient.
[260] Référence au *Traité du Style,* Gallimard, Collection *l'Imaginaire,* p. 236.
[261] Rappelons-nous aussi dans *La Mise à mort :* " Qu'est-ce qui t'a pris – dit Fougère, et elle me regarde comme une bête curieuse- C'est drôle avec toi …les militaires…Pour moi ce sont des Martiens…Je te l'ai déjà dit… " Folio p. 392.

> Gœthe dont tout me parlait depuis Strasbourg jusqu'à Sesenheim, pays de la Frederika Brion. Puis je préférai Rimbaud à Gœthe, et l'appelai Arthur pour abréger… "P.M. était mort en 1917, si je me souviens bien ; et bien entendu, avant d'arriver en Alsace et avant le 11 novembre 1918, on se demande bien pourquoi j'aurais eu l'idée baroque de m'emparer ici de Gœthe " (…)[262]

Qu'il ironise sur la référence à Gœthe est pour le moins surprenant. Il le fait soit en oubliant son *Oraison funèbre* de 1919, soit en mentant délibérément.[263] Qui ment en effet ? Est-ce le premier ou le second Aragon ?

L'Aragon de 1964 n'est pas particulièrement convaincant et n'apporte guère de preuves. Pourquoi n'avons-nous ainsi pas droit au nom entier de P. M. ? Pourquoi la négation de Gœthe ?

Et pourtant, comme l'*Oraison funèbre* l'avait sous entendu, Gœthe est bien essentiel pour cette période ; il est le substrat du texte ; en effet, et jamais à notre connaissance, Aragon ne le mentionne, il existe chez Gœthe un texte sur les faisans, texte qui est manifestement à l'origine du fil de cette tapisserie. Quel est ce texte ? Il s'agit d'un des rares rêves rapportés par Gœthe, rêve qui se serait situé à son arrivée en Italie :

> " (…)
> Tandis que je me sens troublé par cette surabondance de choses bonnes et désirables qui m'obsèdent, il faut que je rappelle à mes amis un songe qui, il y a environ un an, me sembla bien significatif. Je rêvai en effet que j'abordais avec une assez grande barque dans une île fertile couverte d'une riche végétation, et où je savais qu'on pouvait se procurer les plus beaux faisans. J'entrai aussitôt en pourparlers avec les habitants pour l'achat de ces volatiles, et sur-le-champ ils m'en apportèrent un grand nombre, déjà tués. C'étaient bien des faisans, mais comme le rêve a coutume de tout transformer, on apercevait de longues queues parsemées d'yeux de diverses couleurs, comme celles des paons ou d'oiseaux de paradis rares. On m'en apporta de grandes quantités dans mon bateau, on les coucha les têtes tournées vers l'intérieur, si joliment entassés, que les longues queues aux plumes bigarrées, pendant en dehors, formaient à la lumière éclatante du soleil le plus bel amas qu'on pût imaginer, et si considérable qu'il restait à

[262] " Avant-lire ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p.5.
[263] Apollinaire, lui, n'apparaît que fugacement dans *Anicet* p. 235 " - Mire aux yeux d'argent / - c'était le nom que me donnait mon ami Guillaume. Il a fini par mourir. Il m'était très cher "(…).

> peine à l'avant et à l'arrière un peu de place pour les pilotes et les rameurs. Ainsi nous fendions les flots tranquilles, et pendant ce temps je me nommais déjà les amis auxquels je voulais faire part de ces trésors aux riches couleurs. Abordant enfin dans un grand port, je me perdis parmi des vaisseaux aux mâts immenses, où je passai de pont en pont, afin de chercher un lieu de débarquement sûr pour mon petit canot.
> Nous nous plaisions à des chimères pareilles, qui, parce qu'elles ont leur origine en nous-mêmes, doivent sans doute avoir de l'analogie avec notre vie en général et nos destinées. "[264]

Gœthe, selon le traducteur, Maurice Mutterer, " avait attribué une importance prophétique aux résultats de son voyage en Italie ". Dans le " Journal ", il écrit, à la date du 19 octobre, que le rêve des faisans commence à se réaliser et il compare les impressions qu'il recueille à ces " précieux oiseaux ". Le rêve est donc une manière de dire qu'en Italie tout lui sera métaphores, images nouvelles. C'est ce que pense aussi Albert Béguin :

> " Gœthe attacha une grande importance à ce songe, qui symbolisa à ses yeux la moisson d'images nouvelles qu'il venait chercher en Italie ".

Quelque temps après, souligne aussi Albert Béguin, il pouvait noter dans son journal que le rêve des faisans commençait à se réaliser. Albert Béguin cite Gœthe :

> " Car vraiment, je puis comparer tout ce que je recueille ici à ce précieux gibier, et je pressens déjà tout ce qui peut naître de là. Nous prenons plaisir à ces images, car elles jaillissent de nous-mêmes ; elles ont évidemment une analogie avec le reste de notre vie et de notre destin "[265]

Les faisans sont donc métaphores des images, métaphores des métaphores, métaphores de la littérature.

Ce pourrait être un hasard, et on peut s'imaginer, avec difficulté, qu'Aragon ignorait ces textes de Gœthe mais nous avons déjà noté l'apparition du nom de Gœthe, nom porté par Apollinaire et le bruit du train ; d'autre part, dans différents textes, Aragon revient sur le mot faisan et dans ces cas-là le rapport

[264] *Voyage en Italie*, Traduction nouvelle complète avec notes de Maurice MUTTERER, " DE FERRARE À ROME " Slatkine Reprints, Genève-Paris 1990, p. 107.

avec le texte de Gœthe est encore plus net. Ainsi dans *Anicet* est-il question de la robe des faisans et ce qui en est dit ne peut que se rapporter à une robe telle que décrite par Gœthe et non pas à une réelle robe des faisans, robe sans réel intérêt pictural :

> " Anicet pensa tendrement à Mire. Quelle œuvre créerait-il pour mériter son amour ? Il songea à l'attrait de la robe du faisan, et craignit que le peintre, maître des couleurs, ne gagnât avant lui le prix qu'il enviait[266]. "[267]

Enfin en 1920, quelques mois après son retour d'Allemagne, Aragon mentionne le mot faisan en liaison avec le mot rêve :

> (La volupté naît) " d'un rien d'une quenouille qu'on laisse chez la Belle au bois dormant des tables de boucher d'un cillement imprévu de la coque dorée du faisan des rêves "[268]

L'histoire des faisans, beaucoup plus complexe dans ses ramifications qu'il n'y semblait au départ, dit, selon nous, ceci : je suivrai l'exemple de Gœthe et je ferai de tout image. C'est le programme de sortie permanente du carnaval dont décide le jeune Aragon, seul, face au Rhin, au lendemain de la mort d'Apollinaire, pensant à Schumann qui a voulu mourir dans le Rhin, à Apollinaire qui le regarde du fond de l'eau verte et à Gœthe[269] qui lui a tracé le chemin.

---

[265] Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, édition de 1982, p. 160.
[266] On note avec intérêt que seul Bleu/Picasso est en concurrence réelle.
[267] *Anicet*, ou le Panorama, roman, folio p. 112, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.68.
[268] *Écritures Automatiques*, " Une notion exacte de la volupté ", OP I, p. 192.
[269] Hervé *Bismuth* dans son mémoire de thèse sur *le Fou d'Elsa (p 165)* rappelant l'intertextualité du Fou d'Elsa avec le *West-östlicher Diwan* de Goethe donne en note (note165) la déclaration d'Aragon à Yvonne Baby : " (…) la bonne foi m'oblige à avouer qu'à plusieurs détails dans *Théâtre/Roman* ou ailleurs ce que j'écris suppose assurément la connaissance de Goethe ". Hervé Bismuth revient sur ce point dans sa conclusion, " Un Discours saturé ". *Construction d'un discours multiple et singulier :* Le Fou d'Elsa *d'Aragon.*

La suppression des maîtres

L'enjeu n'est donc pas seulement d'accrocher ou pas *Anicet* aux horreurs de la guerre ou au soulagement de l'Armistice. L'enjeu est de repérer la motivation première de l'écriture d'*Anicet.* Cette écriture est au-delà du surréalisme, qui n'existe pas encore, au-delà du dadaïsme ; elle est le fait, la décision, d'un jeune homme, seul, face à son destin, face à l'inondation du Rhin, à la mort d'Apollinaire et à la présence de Gœthe. Au bord du Rhin, Aragon a vécu, par une introspection, un dilemme qui le confrontait à un choix clair : face à la dissolution de l'univers et du temps figurée par l'inondation, face au moi discontinu, troué, soit " je " me suicide et je suis l'exemple des faisans, soit *j'en fais* quelque chose, j'écris. Je maîtrise le temps et l'univers. Je maîtrise les catastrophes. Aragon découvre que tout est en lui, qu'il n'a besoin de personne pour mener à bien son œuvre, qu'il est au-delà de tout groupe ; c'est Drieu qui a raison quand il commente Anicet :

> " Louis Aragon ne commence pas. Il finit. Cela est conforme à la nature d'une œuvre dite " de jeunesse " Aragon finit, liquide. Et cela est conforme à la destination du mouvement dada, entreprise de liquidation des formes littéraires du XIX^{e} siècle, vente à l'encan des métaphores, des formules. À demain les affaires sérieuses. Attention au prochain Aragon "[270] .

Dans *Anicet*, Aragon détruit l'idée même de maître à penser. Il la détruit à plusieurs niveaux et en permanence. C'est l'un des enjeux d'*Anicet*, peut-être l'enjeu central. Si nous prenons l'exemple de Rimbaud, ce maître-là, lui-même, est détruit. Il l'est tout d'abord parce que ce sont les paroles d'Aragon et non celles de Rimbaud dont Arthur est porteur, il l'est parce que le texte raconte la chute du mentor et ce, dès les premiers mots :

---

[270] Cité par P. Forest, *Notice d'Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp.1015-1016.

> " Je m'appelle Arthur et je suis né dans les Ardennes. De très bonne heure, on me donna un précepteur lequel devait m'enseigner le latin mais qui préféra m'entretenir de philosophie. Mal lui en prit, car très rapidement … "[271]

Le maître[272] , on le sait, ira jusqu'à la délation et sera cause de la fuite d'Arthur après une fessée " devant ses sœurs ".

Le maître/Rimbaud enfin est remis en cause dans le texte même : quand Aragon reparlera d'Arthur, il en donnera, via Mirabelle, une image dévalorisante :

> " -Fi, monsieur, comment osez-vous étaler de ces petits préjugés après avoir analysé votre belle âme sur le ton de la liberté la plus grande en compagnie de ce vieux homme un peu gras avec lequel vous parliez si haut (…)"[273]

Évidemment, Arthur disparu, le maître se trouve multiplié par sept et l'histoire d'Anicet est en partie une histoire de maîtres et élève ; deux petits détails rappellent d'ailleurs fortement l'enfant au moment où le sort d'Anicet est décidé, maîtrisé, par les masques prenant la place du hasard :

> " Bleu prononçait poignard à tue-tête. Anicet jouait avec sa chaîne de montre et *balançait ses pieds nus sous la table*. Ce fut Baptiste qui imposa le silence "(..)[274]

L'enfant est là et par le déterminant " ses "[275] et par le balancement des pieds qui rappelle sa taille " réelle " ; c'est un mouvement de liberté cher aux enfants. Atteindre le sol est atteindre la taille adulte. *Anicet* n'encense aucun

---

[271] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 15.
[272] L'allusion ici à G. Izambard n'est pas gratuite ; ce n'est pas à un mauvais maître qu'Aragon se réfère. Il détruit un maître qui a joué un rôle positif, mais aussi qui a été un substitut du père de Rimbaud.
[273] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 40.
[274] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 132, souligné par nous.
[275] Nous trouvons très souvent l'usage de ce déterminant enfantin chez Aragon en particulier quand il parle d'une douleur liée aux obsessions. Ainsi dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit p.* 26
" Cela, devant Joyce, qui efface pour lui Homère, Joyce comme le centaure cruellement frappé en ses yeux ". " (..) et moi je savais bien que j'avais mes bras en sang " *Le Mentir-vrai* Folio p. 45. C'est la trace, selon nous, d'un ressourcement en l'enfant chez Aragon.

maître, même pas ou surtout pas Ajamais/Breton qui se trouve doté d'un discours castrateur.

Nous retrouverons la même chute des maîtres, même respectables, même quand ils ont le pouvoir des mots dans *Télémaque*. Mentor est remis en cause mais c'est, en même temps, le seul qui sache lire le texte des bouteilles ; ce n'est pas un fantoche qui est ici en jeu. C'est une des raisons à la force du texte ; la libération ne se fait pas contre un fantoche. On s'en souviendra quand dans *Théâtre¨/ Roman* l'acteur résistera au metteur en scène.

Bien évidemment, *Traité du style* sera une fabuleuse mise au clair avec les maîtres que pouvaient représenter Rimbaud, Baudelaire et même Lautréamont. " On sait, écrit Aragon, que le propre du génie est de fournir des idées aux crétins une vingtaine d'années plus tard "[276]

Aragon n'en finit donc pas simplement avec le XIX^{e} siècle, mais il en finit, par l'écriture d'*Anicet* et de *Télémaque,* par avance, avec le dadaïsme et le surréalisme et avec tous les maîtres au moins en littérature. Or, si Aragon n'a pour créer aucun besoin de Breton et de Tzara, et qu'il le sait, sans doute n'est-ce pas vrai pour le quotidien des jours, sans doute ne désire-t-il pas l'affirmer.

Cette connaissance de lui-même qu'il mène en Alsace sera un ressort de sa création si important qu'il le masquera toujours. Il aura d'ailleurs souvent tendance à masquer ou baisser d'un ton l'importance de son œuvre, à la banaliser, à se donner des apparences de maîtres ou de références. Il aura tendance à masquer lui-même l'importance de ce qu'il est et de l'originalité de sa démarche. C'est par le biais des liens et la lecture simple des textes que nous pouvons repérer cette toute puissance de lui face à la " toute angoisse " qui le mine, au doute identitaire majeur. Je ne suis pas sûr d'exister, je dois donc me créer. C'est la décision prise au bord du Rhin en déluge. Je dois me faire. Je dois faire du carnaval que je suis parole. Je dirai et l'écartèlement et la catastrophe et le trou et les accidents ; je créerai le vertige en créant l'instant où, en créant une expansion de cet instant.

[276] *Traité du style*, Gallimard, Collection L'imaginaire, p. 64.

Anicet est alors bien un texte majeur dans lequel tout est incroyablement en œuvre. Il est à l'articulation de la vie d'Aragon. Il est l'œuvre d'un homme conscient de la partie qu'il joue. " Est-ce illusion ? Tout donne l'impression de s'y jouer d'emblée ", commente Pierre Forest. Ce dernier fait la liaison avec le poème du *Roman Inachevé* : " Ici commence la grande nuit des mots "[277].

Le poème établit parfaitement ce qui s'est joué là, ce qui s'est joué en Alsace, ce qui s'est déclenché avec *Anicet* et *Télémaque* ; je serai, écrit Aragon, le dieu de la Genèse. Je ne subirai ni déluge ni dissolution de quelque sorte ; je les maîtriserai, les créerai. Je ferai des angoisses écriture, parole :

> " Et celui qui parle est dans la persuasion que sa parole
> Est genèse et le premier jour "[278]

Ailleurs

C'est en reprenant encore l'histoire des faisans, mais cette fois-ci dans son pourtour, que nous pouvons approfondir et mieux comprendre encore le programme d'écriture que se fixe le jeune Aragon. La note qui refait surgir ce souvenir des faisans est en effet accrochée dans *Télémaque* à un texte qui ne parle absolument pas de faisans. Le texte de la note ne semble donc rien expliquer du tout. Reste qu'il y a lien puisqu'il est établi par l'auteur lui-même. Quel est donc ce lien ? et quelle est donc l'histoire de la première bouteille ?

Cette histoire démarre par un titre et les termes en place établissent ce lien :

> " Ailleurs, un jour ou l'autre "[279]

Nous sommes, nous l'avons vu[280], en effet là aussi dans une histoire sur le lieu et le temps. Nous sommes dans un ailleurs, qui a tout de même la particularité

[277] *Le Roman Inachevé*, Gallimard, *Poésies*, p. 83.
[278] *Le Roman Inachevé*, Gallimard, *Poésies*, p. 83.
[279] *Les Aventures de Télémaque*, OP I, p. 283.

d'être circulaire, et dans un hors du temps, faute d'une présence autre. Nous sommes dans une équivalence du ventre maternel ; le risque profond du narcissisme primaire est consciemment essayé dans cette histoire, comme il a été essayé dans le texte de la note ; les deux textes disent donc d'une certaine manière une histoire semblable, celle d'un risque suicidaire de retour narcissique. Seulement, la note dit le succès de l'entreprise par un dépassement, puisqu'il y a écriture : " je parvins à " tandis qu'ici se dit l'échec possible avec ses risques. Le texte dit aussi combien cette tentation d'être ailleurs est grande puisqu'elle vient sans qu'il ait été même possible d'y résister :

> *" Soudain une distraction me prend, je pense à autre chose : une fois qu'on a pensé à autre chose, c'est fini. Impossible de revenir à mon point de départ, et de fil en aiguille je me trouve dans une région désertique à une époque indéterminée de l'univers. "*[281]

Mais dans le même temps, en écrivant ces textes, Aragon fait le tour du risque et en fait œuvre. Le désir d'achronie, désir enfantin, est donc réalisé, mais sans être assumé comme désir. C'est de l'ordre du " ça arrive ". L'écriture explore ce possible ; elle dit l'infini sans doute, d'où le déclencheur du mot bleu répété trois fois et modulé en céleste, le plaisir de la dissolution comme rejet de la vie telle qu'elle se présente et est portée par les autres, mais elle dit aussi la souffrance de la dissolution de soi et donc l'appel aux sauveteurs " sans yeux ", et le désir d'objets idiots qui permettraient de reconstruire le réel du quotidien, de s'y raccrocher. L'écriture fait surgir le risque de mort dans sa tentation: la nature est inversée et retourne à la terre ; le narrateur se sent vieillir et " *tout se termine par une lanterne balancée dans le vent et, plus tard, des chevaux contents de pouvoir enfin, la boîte livrée, trotter sur le pavé des faubourgs* ". Pire, la sensualité même n'existe plus, " *la progression géométrique du désir, on ne la conçoit pas en dehors de toute succession* ".

---

[280] Voir p.94.
[281] *Les Aventures de Télémaque*, OP I, p. 285, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 212.

Le statut de l'écriture est en danger ; l'écriture n'existe réellement que s'il y a lecteur. Je ne suis même plus le lecteur de moi-même si je suis dans l'achronie. Or, ce lecteur importe puisque je finis par envoyer la bouteille à la mer. C'est par ce geste que le narrateur de la bouteille sort de l'achronie. Il mime ainsi fondamentalement le geste d'écrire. On sait combien est importante chez Aragon l'idée qu'il est son propre lecteur ; on voit par là que cet acte est révélateur d'une mise au monde : si je me lis c'est que je suis né, c'est que je me suis inventé, placé comme sujet.

Le texte de la bouteille est bien le pendant des faisans. Il est cet autre possible de l'existence ; cette chute dans le hors du temps, chute mortelle puisque coupure aux autres et donc à un soi possible. Cette chute est un désir profond. Les deux autres bouteilles continueront d'explorer cette question dans son rapport aux autres. Consciemment le choix qui se fait est celui de l'écriture. Le mode même de l'écriture est alors donné : il faut aller vers l'inconnu et l'autre en même temps. C'est ce que semble dire la troisième bouteille. Dans l'écriture qui se meurt elle fait surgir quatre phrases dont un alexandrin :

> " Les yeux de l'inconnu sont une carte à jouer "
> " Pour ricaner il faut une émotion considérable "
> " Ainsi les gens raisonnables m'exhortent-ils à la résistance "
> " Ma vie est dans le sillage de quelqu'un "

Les quatre phrases, qui ont des échos de dictons sages, disent sans illusion le programme à suivre ; avec distance et peut-être une forme de mépris, Aragon accepte de jouer, de ricaner, de résister, d'être dans le sillage des autres.

L'ailleurs[282] a donc double valeur ; il est l'abandon à l'achronie mortelle, à la confusion, à l'accident, au hasard ou bien il est l'acte créateur ; l'ailleurs est alors le dépassement, l'écriture. L'ailleurs est comme une médaille, il porte en lui une double postulation. La postulation même de l'achronie mortelle, de la fuite hors du temps humain, devient narration et donc dépassement et revers.

[282] Voir aussi p 315.

Déclinaisons

L'utopie de l'amour fusionnel

Cet " ailleurs ", confusion, est rejeté comme tel mais après avoir été exposé et exploré par l'écriture ; c'est un enjeu de l'historie des faisans.

Nous retrouvons une forme de la confusion dans un premier temps recherchée, puis abandonnée, puis reprise dans les premières pages d'*Anicet.* La confusion est alors liée à la question de l'amour. C'est Arthur qui parle de sa relation avec Gertrude :

> " Suprême abolition des catégories, l'amour rendait tout aisé, tout docile, nous n'avions plus de limites à nous-mêmes au moment qu'il s'accomplissait. Nous admettions sans protestation qu'il fût notre maître, mais nous le lui rendions bien (…)Nous nous y adonnâmes aux confusions de plans, de lieux, d'instants et de durée. "[283]

Cette confusion est obtenue à deux parce que Gertrude est " voisine " de lui, la confusion entre les deux est proche :

> " Bien vite il fallut convenir qu'elle me pénétrait, que rien ne lui échappait de ce que je lui abandonnais et qu'il n'y avait pas de jeu si compliqué qu'elle n'en pût saisir la règle et la marche. (…)Je ne pus me retenir d'un mouvement d'admiration pour cette Gertie si voisine de moi que je pensais déjà l'atteindre et me confondre avec elle. "[284]

L'autre n'existe plus puisqu'il est je. L'amour est donc, alors, un vecteur vers un ailleurs hors du temps et des lieux ; il est la chute dans l'achronie ; la femme est envisagée comme possible d'une des deux formes de l'ailleurs, formes de la confusion ; elle est presque son double ; significativement lorsque Arthur décide d'abandonner " Gertie ", " un jour au lieu de prendre la voie lactée,(il prit) le vapeur à Douvres ". Il s'agit d'un retour au temps et mode humains sur le mode

[283] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.19.

de la banalité, du raisonnable. C'est à la suite de cet abandon et de divers épisodes résumés en cinq lignes, qu'Arthur s'oriente vers le commerce et rencontre Viagère avec qui il vivra une nouvelle forme d'amour plus proche encore de la fusion puisqu'il l'a quasiment fabriquée à son image. Le commerce, lui, est à peu près l'opposé de la confusion et de l'écriture de la confusion :

> " Toute la poésie pour moi se bornait aux colonnes de chiffres sous les rubriques DOIT et AVOIR de mes registres. Je m'enivrais de nombres, je me soûlais de mesures. Tout ce qui concernait les évaluations de la durée, de l'espace, des quantités, me paraissait subitement la plus merveilleuse création humaine. "[285]

Cette découverte de la possibilité de la mesure se poursuit assez longtemps, en temps intradiégiétique, jusqu'à, apparemment la rencontre avec la " négresse " qu'il nommera Viagère.[286] Celle-ci a la particularité d'être et femme et " nouveau-né " du fait de sa maladie. Elle ne communique avec personne ; elle en est restée au narcissisme primaire, elle est l'ailleurs :

> " (…) cette fille n'était ainsi isolée de ses semblables que parce qu'elle n'avait pas l'idée du temps, et vraisemblablement pas celle de l'espace. "[287]

Arthur lui donne plusieurs noms, mais le seul qui nous soit indiqué est celui de " Viagère " qui rime avec étrangère et erre[288]. Auparavant, comme en passant Aragon parle de vierge noire :

> " Ma réputation de sorcier déjà établie fut confirmée du coup et l'on me confia la vierge noire[289] qui manifestait de mon caractère magique en correspondant avec moi. "[290]

---

[284] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 19.
[285] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 21.
[286] lui qui a reçu un nom des noirs.
[287] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp. 22 23.
[288] Qui préfigure Fougère.
[289] Aragon revient sur cette femme dans les petites notes aux *Yeux et la mémoire,* note page 182 à *Enfant qui t'en allas Rimbaud* : " (il) vit avec une Abyssine dont on possède la photographie aux pieds de Rimbaud, le regardant de façon extatique. " OP XII, p. 231. Le mot extatique est intéressant ; c'est bien l'extase qu'Aragon recherche.
[290] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 23.

Lui/Arthur se donne un double parfait qui lui évite le frottement avec l'étrangeté de l'autre ; Viagère est lui-même ; nous et je sont un ; Arthur regrette de devoir utiliser le pronom nous[291] ; elle est l'utopie de l'amour narcissique réussi, ce qui fait que le " je/nous " peut aller à la découverte d'un certain monde extérieur ; ce n'était pas le cas précédemment. C'est en cela précisément qu'il y a utopie. Cette découverte du monde extérieur est tout de même un au-delà du temps humain, mais ici par un dépassement. Cette utopie nous est donnée sans que sa fin soit placée ; le lecteur est reconduit brusquement auprès des deux interlocuteurs ; Arthur, qui est mort, se décrit comme n'ayant gardé que " l'affabilité bavarde d'un vieillard, petit fonctionnaire retraité de province(…) "[292]. Nous sortons de l'ailleurs, mais sur un mode dépréciatif, sans que soit donnée la trace d'une explication de ce retour au " réel " d'un " café trop chaud à petites lampées "[293]. La question de l'amour n'est pas terminée puisqu'elle reviendra portée par Anicet lui-même.

Arthur nous parle donc de la quête de la fusion ou de la confusion et ceci est en parenté étroite avec l'histoire de la bouteille et avec ce qui est raconté dans la " note ". *Anicet* est bien accroché aux mêmes interrogations que *Les Aventures de Télémaque.* Nous sommes dans la problématique de l'écriture. L'ailleurs est une réelle attente ; il peut être inventé dans une certaine forme de sentiment amoureux fusionnel, reconstruction du narcissisme ; il peut être rejeté comme dangereux parce que rupture de la communication avec l'autre. Dans tous les cas il devient, pour Aragon, écriture. Se met en place l'idée que ce chemin des mots vers l'ailleurs se fait par la femme, soit "facile" telle Gertie, soit vierge noire.

Ailleurs partout

[291] Cette interrogation sur les pronoms est, on le sait, reprise en grand dans *Blanche ou l'oubli.*
[292] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 25.
[293] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 25.

Cette tentation, à l'origine de l'écriture par son dépassement, se retrouve de manière cachée ou exhibée dans toute l'œuvre d'Aragon. C'est Aragon lui-même qui souligne encore ce fil. C'est un des mots qui " conduira " en effet le texte " IV "[294] des *Chambres :*

> " Ce jour que je t'avais perdue et j'en parle
> Ailleurs qu'est-ce qu'ailleurs toujours ailleurs dire ailleurs comme on crie aïe un départ de caille
>
> Je dis ailleurs tous les trois mots Vous n'avez par remarqué Pour rien sous d'insolents prétextes d'assonance (…) "[295]

Ce texte poétique joue le rôle d'une petite note établissant une liaison avec les autres textes dont celui de *Télémaque*, bien sûr, qui a mis en exergue le mot.

C'est sous les différentes valeurs de l'ailleurs que nous le retrouvons décliné ; ainsi ailleurs peut-il se trouver en paronomase avec dérailler et donc dans sa double liaison avec l'accident le contingent et donc la confusion ; nous sommes alors dans le sens développé dans la première strate de la " Première bouteille " :

> " Moi, presque rien me suffit, qui fait que je déraille. Il n'y a pas d'idée qui tienne devant un moment d'inattention. Un jour ou l'autre, je peux disparaître par paresse. "[296]

ou encore dans *Le Mentir vrai*

> " J'oublie ce que je fais, j'ai toute la suite la tête ailleurs "[297].

Dérailler est vivre une forme d'accident ; partir ailleurs, c'est s'échapper du monde du déraillement, c'est dérailler par inattention. C'est un risque et un désir d'absence à soi et aux autres.

L'ailleurs peut aussi être construit en miroir de soi, chez les autres ; c'est ainsi qu'il apparaît dans *Aurélien.* Significativement le texte où il est question

---

[294] Voir p.315.
[295] *Les Chambres*, OP XV, p. 273.
[296] *Le Libertinage,* " La Femme française ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 419.
[297] *Le Mentir-vrai,* " L'Aveugle " Folio p. 553.

d'une femme " ailleurs " est précédé d'un passage sur le hasard. Le passage, qui a sa justification intradiégétique, annonce l'écriture des textes en prose d'*Elsa :*

> " Qu'est-ce que j'ai ? Qu'est-ce qui me prend ? Tout le passé qui me remonte, une marée. Les moments de la vie qui ressemblent à une marche manquée. Comme demander pardon à quelqu'un dans la foule, par hasard bousculé. "[298]

La question du hasard est ici tournée vers les autres : quelle est ma responsabilité si je bouscule métaphoriquement, si je fais mal à quelqu'un, puisque c'est par hasard ? La " marche manquée ", métaphore de l'accident dans le déplacement est liée au temps. Immédiatement après la mention du " hasard ", le retour aux personnages environnants se fait par la présence d'une femme qui est " l'ailleurs " :

> " (…)Aurélien regarde une femme, celle qui est là. Sur un tabouret, la tête couchée sur le bar, un visage de masque fondant, est-ce l'heure ou la tristesse, une femme à laquelle il est absolument inutile de parler. Une étrangère ? Il n'y a pas besoin de langage entre un homme et une femme. Mais celle-ci ce n'est pas la parole qui lui manque. C'est d'être. Ce n'est pas une femme, c'est l'absence. Inutile de lui sourire. Elle est ailleurs, elle est l'ailleurs, la fin muette de la nuit… "[299]

L'ailleurs ici est chez l'autre, absent aux autres et apparemment à soi. Il n'y a pas de communication possible avec elle, " absolument " pas. Le masque est sur elle, un masque fondant ; cette femme est liée au temps par ses caractéristiques, " fin muette de la nuit ". Cette absence à soi est une absence d'être, ce qui lui manque c'est d'être. Être ailleurs ainsi c'est donc être dans l'absence, c'est-à-dire ne plus être.

Le texte est étrange et nous sentons bien qu'il s'agit là d'une de ces " parenthèses " d'Aragon où se dit quelque chose d'important. Retenons ces particularités. Elles sont dans la poursuite d'*Anicet* et de *Télémaque :* L'ailleurs est une menace et une tentation à la fois. Tentation parce qu'il y a, et le texte *d'Aurélien* a

[298] *Aurélien,* Folio, p.134.
[299] *Aurélien,* Folio, p. 134.

installé les mots au préalable, et hasard et marche manquée, menace parce que la disparition totale est possible, et qu'en dépassant le hasard de l'accident et du jeu, on le rejoint tout de même par le résultat de l'absence à soi. La femme ici n'est pas dans une fusion possible mais l'absente même, en miroir de lui.

Nous retrouvons cette construction d'une femme qui est l'ailleurs dans ce qu'Aragon a pu dire sur Nancy Cunard :" elle voulait toujours être *ailleurs* (…) l'amante de l'ailleurs jamais vraiment la mienne. "[300] Ce qui peut paraître une description de Nancy Cunard a toutes chances d'être une construction d'Aragon. Elle est en miroir de lui. Elle est aussi par l'absence la possibilité offerte de la construction.

L'ailleurs peut être invoqué sans être dit ; il peut être le fait d'un autre ; encore une fois, c'est une femme qui a la particularité de partir ailleurs ; il s'agit de Mirabelle dans les premières pages d*'Anicet,* car on sait qu'elle, comme les autres personnages, n'est pas dotée des mêmes caractéristiques du début à la fin du texte ; lorsqu'elle apparaît dans le texte, elle se trouve bientôt entourée non seulement d'Anicet, mais aussi des sept masques qui lui offrent des cadeaux. Or, Anicet remarque qu'elle a disparu avec les cadeaux ; Marchesino lui explique la situation :

> " Elle échappe soudain au moment le moins attendu aux regards de ceux qui voudraient détailler sa beauté, mais qui, par un charme inexplicable, en furent arrêtés tout le temps de sa présence "[301]

Mirabelle surgit quand une parole, un geste lui a plu. Elle semble donc toujours présente et absente[302].

L'ailleurs peut être naturellement aussi la grande sortie, celle de la mort ; c'est le sens qu'il a dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* : Aragon commente un dessin de Titus-Carmel :

---

[300] Album de La Pléiade, p. 145
[301] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 52.
[302] Bien sûr cela tient aussi à l'allégorie qu'elle est censée figurer.

> " Hommes d'à présent ou mythes de demain, je ne sais, je ne choisis pas mais irrésistiblement il me faut les comparer à ce peuple de Samuel Beckett, ces sphinx d'eux-mêmes qui ont la langue empâtée de la multiplicité des réponses possibles, et pour qui semble avoir été inventé le diabolique dicton : A l'impossible nul n'est tenu. Tenus, non pas au possible mais aux possibles. Ce Molloy peut-être qui se meurt, ou Watt aussi bien qui se survit, avec dix phrases pour une idée et un billet de chemin de fer pour disparaître …
> Mais, à la fin, l'ailleurs où disparaît le personnage, et la cîme[303] à l'horizon des arbres prend des airs de courbe des températures, l'ailleurs, pour tous, pour tous les sphinx et tous les Œdipe nous montre une tête de mort. "[304]

Mais dans tous les cas le revers de la médaille est là, l'écriture. Longtemps après *Télémaque* et *Anicet, Théâtre/Roman* poursuit le fil de l'ailleurs ; celui-ci sera alors la métaphore de l'expression artistique de l'Aragon d'avant *Théâtre/Roman*, utopie du dépassement par l'art total, et donc ligne d'horizon de l'écriture d'Aragon lui-même. Nous analyserons plus longuement ce texte pensant que comme aboutissement il peut nous éclairer rétroactivement sur cette obsession majeure.

Ailleurs l'appel au spectacle total

L'ailleurs est en effet un fil important de *Théâtre / Roman*. Sa première apparition y lie, ce qui est attendu, " l'ailleurs " et l'accident :

> " (…)On se croirait dans un
> Accident de voiture Ailleurs Toujours Ailleurs "(…)[305]

L'accident est développé par le texte, avec tout d'abord la présence de l'ambulance, de la mort et le désir de maîtrise dans l'encombrement. Ici, l'ailleurs ne serait donc pas échappement de l'angoisse de l'accident, mais référence à

[303] Orthographe d'Aragon.
[304] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Flammarion, p 142 ; les soulignements sont d'Aragon ; le texte se présente comme une reproduction de l'écriture d'Aragon.
[305] *Théâtre / Roman* , Gallimard, p. 54.

l'accident ici et ailleurs ; or le texte construit justement un accident sous la forme d'une marche manquée :

> "(…)et le préposé qui ne s'appelle pas Denis impitoyable tire sur la chaîne avec l'air de ne pas reconnaître l'homme de l'escalier qui perd haleine manque la marche et s'étale dans la boue au grand amusement de tout le monde… "[306]

Un éclat de l'auteur est spectateur de ce qui arrive à un autre éclat ; il y a eu appel, apparemment, du " vieux monsieur " vers Denis et celui-ci n'a rien fait. D'où sans doute la confusion autour de " l'ailleurs " et de " l'accident " ; ici, il y a responsabilité partielle même si c'est le " préposé qui ne s'appelle pas Denis (qui) tire sur la chaîne " ; nous sommes dans le développement de la paronomase vue plus haut, l'ailleurs est dérailler. Tout ceci peut paraître aux autres grotesques, aux autres, ou à lui-même.

Ailleurs et vierge noire

Le mot ailleurs revient beaucoup plus loin mais dans le prolongement de l'installation du thème ; il est le ressort de l'ensemble des chapitres sur " Daniel ou le metteur en scène ", il est, nous semble-t-il, la mise en forme du plus profond de la motivation de la présence de Daniel. À partir d'un bistro, décrit avec des termes dépréciatifs, la conversation entre Daniel et l'acteur s'installe et se déplace d'ailleurs en ailleurs, en miroir au moins avec les histoires d'ailleurs, d'autres siècles. La première de ces occurrences se fait donc à la fin du " I " :

> " Sans doute l'explication s'en trouve-t-elle ailleurs "

Le mot se trouve relayé en tout début du " II " :

> " Ailleurs, un autre ailleurs "[307]

---

[306] *Théâtre / Roman* , Gallimard, p. 55.
En italiques dans le texte.
[307] *Théâtre / Roman* , Gallimard, pp. 174 175.

qui indique un déplacement de lieu. Nous passons d'un bistro à un autre décor.

Le mot ici se réfère dans le même temps et à un hors texte et au texte lui-même, puisque l'explication sur le " 7779 " est attendue.

Le même type de déplacement se trouve indiqué en début du " III " :

> " Changement à vue (…) Que se débat-il entre eux qu'ils aillent ainsi d'ailleurs en ailleurs poursuivre une conversation qui n'a raison d'être ni de finir "[308]

Suit un passage à nouveau sur le 7779 et sur Anthoine de Montchrestien.

Puis intervient, en italiques, la description d'un échangeur autoroutier, version contemporaine du carrefour d'Œdipe et de l'accident : nous sommes dans un café d'autoroute, apparemment au cœur de la menace et de la tentation de l'accident nouvelle manière :

> " Ailleurs *crie alors Daniel dans les coups de frein la poussière et les doublages contre-nature* ailleurs s'il existe quelque part un ailleurs où discourir par le temps que voici de l'art dramatique entre les carambroles du trafic et le journal parlé qui nous poursuit comme un jeune renard Ailleurs s'il est encore un ailleurs pour le geste et les mots dont la grêle écharpe nos pensées Ailleurs n'importe où dans le monde où l'homme dispose des cieux et de l'enfer à sa guise et surmonte de sa voix démente THÉÂTRALEMENT le tonnerre des siècles aller et retour sans fin comme par-dessus les mers l'écho des passions inhumaines
> Ailleurs *une fois de plus Daniel crie une fois de plus Daniel* ailleurs où les foules de la crédulité portant des mourants et des cierges vers la gigantesque pâtisserie d'une église croulante de crèmes de couleur au cœur d'un décor de montagnes et l'éclat bizarre du grand rire baroque entourant les piliers vertigineux de la prière dans le vol angélique d'impures jambes nues plus folles que les oiseaux
> Ailleurs où l'attente du miracle donne sens aux paroles sans lien et le Théâtre enfin le Théâtre agonisant des scènes séculaires enfin retrouve son domaine perdu la souveraineté sans limite des yeux la divine harmonie du crime et de la tempête des manteaux où se déchirent les destins et les âmes se dispersent.

[308] *Théâtre / Roman* , Gallimard p. 182.

> Ailleurs où le prêtre catholique à la Reine d'Écosse refusé si ce n'est lui qu'importe arrive noir et debout s'appuyant sur une canne de verre dans un haut lieu d'hérésie où ne subsiste de la religion romaine que ce Saint-Honoré dément pour abri d'une Vierge noire dont les vêtements changent avec les jours et la foule aux yeux troués répond de sa voix déchirante à la plainte des psaltérions "[309]

L'appel est lancé, emphatiquement et en poésie, par Daniel, le metteur en scène, et, si l'on veut, celui des deux personnages qui est, apparemment, le plus éloigné de l'auteur au présent de l'écriture, celui qui représente le maître possible. Cet appel est le final du mot ailleurs qui a guidé la conversation, le final et un aboutissement. La " canne de verre " est sans doute la marque de la mort possible à chaque instant[310], mort qui est, nous venons de le voir, une autre forme de l'ailleurs. Cette conversation sur la participation de l'acteur à sa mise en scène se trouve ainsi aboutir à un désir de spectacle total. Le désir est fort, Daniel " crie " et espère tout d'abord comme une sortie du quotidien qui se caractérise et par le refus de l'actualité et de l'accident d'aujourd'hui, accident caractérisé peu ou prou comme d'habitude ; seul le mot " contre-nature " rappelle les circonstances de 1974. Être ailleurs, c'est alors pouvoir parler de l'essentiel, de l'art dramatique, métaphore ici de la littérature, de l'écriture d'Aragon. L'accident est dit deux fois et dans la description des circonstances et dans les paroles même de Daniel. La métaphore du jeune renard, métaphore aux couleurs d'Orient, dit la douleur d'être poursuivi par une certaine réalité quotidienne et politique.

---

[309] *Théâtre / Roman* , Gallimard pp. 185 186.

[310] Elle renverrait aux cannes des conscrits qui nous semblent être en verre pour marquer la fragilité de leur vie et aux bâtons de justice, en bois il est vrai, qui sont cassés lors de la sentence de mort :
Ce bâton est mentionné à la scène 8 de l'acte I de *Marie Stuart* de Schiller justement *:*
Ihr seId. die Richter ! Richtet ! Brecht den Stab
Et à la scène IX de l'acte I
" Les précédents. Anna Kennedy et les autres femmes de la reine entrent précipitamment, en marquant leur épouvante. Le shérif les suit un bâton blanc à la main… "
Le commentaire de l'édition Aubier précise :
Vieille coutume du droit germanique : quand le juge président avait lu à un condamné la sentence de mort il brisait en trois morceaux au-dessus de la tête de celui-ci la baguette blanche, insigne de sa fonction, et les jetait aux pieds du criminel pour lui indiquer aussi symboliquement que sa vie allait être aussi irrémédiablement brisée.
On trouve aussi ce bâton dans *Faust* :
Die Glocke ruft, das Stäbchen bricht (vers 4590).

Le désir d'échapper aux circonstances de l'accident et de l'actualité fait s'envoler la voix dans un espoir de maîtrise totale ; l'homme, par le théâtre, non seulement domine, par le haut, ciel et enfer, mais aussi le temps. La comparaison double la métaphore dans une envolée lyrique qui dit la maîtrise et des lieux et du temps, "le tonnerre des siècles aller et retour sans fin comme par-dessus les mers ".

Nous glissons alors, par ce qui apparaît de plus en plus comme une performance dramatique de Daniel même, à une évocation qui a pour vocation d'éclairer ou de concrétiser le THÉÂTRALEMENT et donc d'éclairer ce qu'est l'acte de créer l'ailleurs. Nous sommes et dans la description précise d'une mise en scène et dans une réflexion sur ce qu'a été l'acte d'écrire chez Aragon. Écrire a été donc construire un spectacle total pour les foules crédules grâce à l'invention d'une vierge noire. L'évocation fait surgir une église baroque, Le lieu du pèlerinage est caractérisé apparemment négativement par ces foules crédules et par la description pâtissière, mais dans le même temps la phrase nous emmène vers l'envol, le bizarre et le grand rire, l'impure et les jambes nues. Le mouvement ascendant qui caractérisait le début du passage se retrouve ici ; le relais métaphorique de la représentation théâtrale mêle le décor et les paroles, " piliers vertigineux de la prière ", vertige ascendant de paroles.

La parole de Daniel se poursuit sans le relais de l'italique, rythmée par le retour à la ligne et au blanc. Se continue en effet l'évocation du pèlerinage. Là est le lieu de renouveau du Théâtre par l'attente d'un hors texte, d'un miracle. De ce quelque chose qui dirige la parole vers un sens profond et qui permet la souveraineté et l'harmonie. Le théâtre peut en effet alors regrouper tout ce pour quoi il existe, et le crime et la tempête des manteaux, synecdoques de l'homme, et le déchirement des destins et la dispersion des âmes. Tout cela, par la mise en place de l'attente d'un miracle, donc, de toutes ces angoisses humaines et personnelles à Aragon, est fait Théâtre et donc maîtrise. Le regard est alors " souveraineté sans limites ". C'est le lieu de l'" ailleurs ".

Nous sommes dans l'évocation d'une forme de fête totale, assez proche des saturnales ou même du carnaval. Aragon/Daniel fait en effet surgir, en miroir de la mise en scène elle-même miroir de la littérature, l'univers des pèlerinages avec une connaissance précise, intime de ce qui s'y joue. Ce n'est pas par hasard qu'il qualifie ce culte d'hérétique en effet, et par ses manifestations, et ici même par l'objet de culte, nous sommes loin du catholicisme. La recherche du pèlerin est celle d'une extase, donc du vécu d'un instant extra temporel. Il y a aboutissement parce qu'il y a cérémonial, mise en forme " théâtrale " efficace. Le pèlerinage implique aussi un déplacement spatial long mais orientée vers " un miracle ". Le lieu a son importance ; ici Aragon insiste sur l'aspect décor en choisissant apparemment la Pologne et son baroque ; notons que le lieu est au cœur des montagnes, lieu électif, où le cheminement est épreuve. Très souvent, ces pèlerinages débouchent sur une grotte, ce qui n'est pas le cas ici.

Le champ lexical du pèlerinage est aussi repris dans ses caractéristiques pour sortir du catholicisme et plonger, au-delà de lui, dans l'hérésie du culte de la Vierge noire. Le retour au décor baroque lie le texte à ce qui précède ; la foule. Cette vierge noire qui rassemble différentes figures féminines déjà présentes dans le texte en est aussi le dépassement et l'expression d'autre chose qui va plus au cœur de l'acte de création d'Aragon.

Le choix de la Vierge noire, doublée ici de Marie Stuart, personnage de théâtre et peut-être de Marie Tudor, est intéressant à plus d'un titre. La vierge noire est en effet une matérialisation d'un retour à la terre primordiale, et n'a au départ du culte que peu à voir avec la vierge de l'église catholique. Le syncrétisme qui a été mis en place a enrichi les deux faces du culte ; la vierge noire est alors faite, de manière quasi oxymorique, de lumière et de terre. Cela ne pouvait qu'intéresser Aragon. Il note aussi le changement des vêtements avec les jours ; la statue possède en effet plusieurs robes, contrairement à la Vierge Marie. Cette multitude de robes nous intéresse, car elle nous ramène au culte premier de la terre ; c'est elle qui change en effet de robes selon les saisons, d'où la concrétisation de la métaphore en vêtements bien réels ceux-là. Cette multiplicité, ce

changement, fait écho chez Aragon au goût de la variation et en particulier de la variation de la femme. Est-ce alors un hasard si nous retrouvons dans *Blanche ou l'oubli* Marie-noire et si Viagère est vierge noire explicitement et de manière cachée dans son nom ?[311] Caractérisant son écriture, sa modalité de construction d'un ailleurs Aragon insiste donc sur l'importance de la figure de la femme sous la forme d'une vierge noire. C'est parce qu'elle est vierge noire qu'elle permet, ou a permis, la création de l'ailleurs, la sortie du narcissisme primaire, son invention. Mais dans le même temps elle est personnage de théâtre, et bien création d'Aragon, d'où les références à Marie Stuart et Marie Tudor.

Donc, en ce qui concerne l'ailleurs, Daniel, avec un souffle dramatique très fort, fait l'évocation d'une fête totale, permettant l'accès à un hors temps et hors espace, un ailleurs orgiaque, extatique, par la mise en place et en scène de la vierge noire. L'ailleurs ici serait la naissance de soi par cette mise en théâtre. Cette proposition il continuera de la faire en la reformulant, mais en vain. L'appel est vain. Aragon s'offre ainsi de rejeter en 1974 " l'ailleurs " qu'il a créé précédemment. Il marque une étape. L'ailleurs autour de la vierge noire, ailleurs qui dépasse telle figuration d'un personnage féminin ou telle autre, est rejeté. Il s'agit d'écrire encore mais autrement. L'approche de l'autre ailleurs, celui de la mort, rend sans doute cette nécessité plus forte. Le vieux, on s'en souvient, rôde[312].

Cette recherche d'un ailleurs impossible, si elle est comme précédemment refus des circonstances, dont celles de l'accident et du quotidien, sera en effet ici le reflet de la fuite de l'acteur devant la prise en main du metteur en scène. Nous passons réellement d'un ailleurs à un ailleurs. Le déplacement d'ailleurs en ailleurs est la marque d'un approfondissement du livre vers sa fin, celle qui cherchera l'approche au plus près, même si illusoirement, de l'authenticité. Ici, le refus de l'acteur se fait par la mise en place d'un autre ailleurs :

---

[311] De manière encore plus allusive une vierge est présente dans *Les Cloches de Bâle*. On en comprend bien la fonction intradiégétique ; reste qu'il semble s'agir de la vierge de Montserrat : "Jacques remarqua au-dessus du lit une Vierge espagnole tout habillée, très brune avec des yeux clairs et des bijoux. "Folio p. 107

[312] Voir aussi p.315. Nous nous interrogerons là sur le refus de l'acteur de jouer dans cette mise en scène de Daniel..

(…)
“ J’aurais pitié de lui si je n’étais ailleurs le cœur bondissant et les rêves nouant
autour de mon cou leur écharpe d’étrangleur ” [313]

Ce refus de rentrer dans le jeu du metteur en scène se double d’autres ailleurs, encore, qui tracent parfois la tragédie humaine comme dépassant la sienne : “ la tragédie est ailleurs ”.[314] Il peut situer le monde comme l’ailleurs, mais pour immédiatement remettre en cause cet ailleurs-là et placer le sien, “ de quel ailleurs, dont personne ne peut tout seul imaginer les portes battantes ”, peut-être seul ailleurs réel de son sol mental.

L’enjeu est à nouveau d’être maître de soi et pour cela de faire de la littérature et créer en permanence un “ ailleurs ” qui soit et vertige et construction d’une identité. Cet “ ailleurs ” est, comme toujours, l’autre côté du mur d’Alice. Cet “ ailleurs ” est permanente construction. Chaque texte d’Aragon est reprise de la mise en scène. Nous sommes toujours dans le mouvement de 1919.

Nous allons suivre ce cheminement vers la création en tentant de comprendre comment il s’est rendu maître consciemment des mots.

Or pour y parvenir Aragon dit démarrer par les objets.

Aller vers les mots par les objets

Un constant intérêt pour les objets

Il y a en effet un réel intérêt d’Aragon pour les objets et l’histoire des mots qui y sont attachés. Ainsi, dans *Blanche ou l’oubli*, fait-il une interruption significative du texte à propos de coton :

“(…) quand j’étais gosse, l’honnêteté des fabricants se mesurait dans le textile à l’étiquette : *soie et coton* ou *laine et coton, fil et*

[313] *Théâtre / Roman* , Gallimard p. 188.
[314] *Théâtre / Roman* , Gallimard pp. 315 316 317.

> *ton* ...Cela s'opposait à *pure soie,* au *pur fil*, à la *pure laine*... d'où l'on ne pouvait que conclure que, en matière de tissu (si j'ose dire), l'impureté, c'était le coton. "[315]

Évidemment, on pourrait penser ici que c'est aussi la notion d'impureté qui retient son attention, c'est sans doute, en partie, vrai, mais le démarrage initial vient de l'objet et de l'étiquette. Il s'agit dans le texte d'une " parenthèse " que tout pousse à attribuer au plus près possible d'un " je " et pas à Gaiffier. Preuve de l'importance accordée aux objets par Aragon, nous la trouvons encore dans une nouvelle qui est centrée sur l'importance des brosses à dents, l'histoire de l'homme racontée au travers de l'histoire des brosses à dents[316]. Il y a aussi des parenthèses significatives d'Aragon. Dans *Traité du style,* il écrit cette étrange phrase :

> " Écoutez parler les chemins de fer, les tables d'hôte "[317]

ou au hasard apparent d'une énumération sur l'humour :

> " Ne connaît pas le nom de tous les objets usuels."[318]

Il peut aussi s'interrompre, par une incise, dans une narration, retenu par l'étrangeté d'un nom d'objet ; cette étrangeté, il la met discrètement en valeur :

> " (…) il maniait le soufflet qu'on appelle la vache, tenait le pied des chevaux, (…) "[319]

Le hasard a fait que cette sensibilité aux objets a été articulée avec un certain goût des surréalistes pour les affiches et pour un certain art populaire. Avec Aragon, dès les premiers textes, nous trouvons des références à ces objets usuels et ce dans des textes portant sur le décor au cinéma :

---

[315] *Blanche ou l'oubli,* Folio, pp. 44 45.
[316] " Damien ou les confidences ".
[317] *Traité du style*, Gallimard, collection *L'Imaginaire,* p. 10.
[318] *Traité du style*, Gallimard, collection *L'Imaginaire*, p. 133.
[319] *La Semaine sainte*, Gallimard, pp. 287 288.

> “ Avant l’apparition du cinématographe, c’est à peine si quelques artistes avaient osé se servir de la fausse harmonie des machines et de l’obsédante beauté des inscriptions commerciales, des affiches, des majuscules évocatrices, des objets vraiment usuels, de tout ce qui chante *notre* vie, et non point quelque artificielle convention, ignorante du corned-beef et des boîtes de cirage ”[320]

Le rapport à la modernité d’alors est dit avec les références à Picasso, Braque et Gris, mais il ne s’agit pas d’un intérêt seulement intellectuel ; une référence à l’enfance se glisse dans ce texte, référence parlante :

> “ Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu’à ce que l’attention le grandisse, le grandisse tant, qu’il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque. Ou ils répètent inlassablement un mot, tant et si bien qu’il se dépouille de tout sens pour demeurer un vocable poignant et sans but qui parvient à leur tirer des larmes. De même à l’écran se transforment au point d’endosser de menaçantes ou énigmatiques significations ces objets qui, tout à l’heure, étaient des meubles ou des carnets à souche ”[321]

L’époque voulait déjà cette apparente réduction de la poésie et l’apparition des enfants semble être là simplement pour permettre une forme de provocation. Seulement, le carnet à souches retient notre attention et nous rappelle un vers des *Poètes* sur lequel nous reviendrons, vers qui parle du même type d’objet avec des mots différents :

> “ J’aurais donné mon âme pour un vieux ticket de métro ”[322]

La référence aux enfants est très probablement une référence à lui-même enfant. Il semble avoir entretenu alors un rapport aux objets usuels qui faisait d’eux un univers de rêverie et un pont, vers les mots. Les objets ainsi regardés l’emmènent dans un ailleurs bouleversant. Les mots, eux-mêmes, sont alors pris comme des objets et sont, ainsi considérés, les vecteurs hors du quotidien. Le paradoxe est donc qu’à partir des objets du quotidien, l’enfant, par une contem-

[320] *Du Décor,* OP I p. 64.
[321] *Du Décor,* OP I pp. 66 67.

plation intense, inlassable, s'évade du quotidien. L'appel à une conception moderne du décor au cinéma se situe dans le cadre de cette sensibilité ; il est possible à ce dernier, s'il ne se laisse pas aller à des facilités, d'être ce spectacle d'un genre réellement nouveau qu'Aragon appelle de ses vœux car il s'articulerait avec une relation aux objets et au décor nouvelle. L'objet en effet a, a priori, plus à faire avec le cinéma ou la peinture qu'avec la poésie des mots. C'est cette évidence qui fait que les premiers textes d'Aragon portent ainsi autant sur le décor au cinéma. C'est le cinéma qui peut magnifier " de tels objets que sans l'artifice notre faible esprit ne pouvait susciter à la vie supérieure de la poésie. "[323] Le rapport qu'il veut entretenir par ses propres moyens artistiques à ce qui est bien un ressort personnel est moins évident. Partir des objets pour écrire sera pourtant ce qu'il choisira de faire.

Des objets à l'enthousiasme

Parler du chemin des mots vers la poésie, c'est immédiatement penser au *Paysan de Paris,* mais *Anicet* connaît un démarrage assez proche : lorsque Anicet prend la parole face à Arthur, il débute par la mise en place d'un décor et fait alors référence au théâtre, pourtant décrié par Aragon pour sa pauvreté dans son rapport aux objets. Le texte mettant en place ce " décor " est long. Le personnage Anicet est lui-même objet de décor puisque nommé par lui-même, en silence, Anicet. Nous trouvons dans ce décor des éléments qui seront amenés à s'amplifier dans *Le Paysan de Paris,* comme le tailleur, le passage, les machines à coudre, les coiffeurs, et, nous l'avons vu, la devanture d'un orthopédiste… Ce décor conduit à un " enthousiasme singulier "[324] qui nous rappelle la sortie du quotidien de l'enfant vue plus haut[325]. Cet enthousiasme est d'ailleurs développé dans ses causes et ses

[322] *Les Poètes*, Poésie, Gallimard p. 194.
[323] *Du Décor,* OP I p. 66.
[324] *Anicet ou le Panorama, Roman*., *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.28.
[325] Plus loin Aragon parle du " charme des objets usuels ", *Anicet ou le Panorama, Roman*., *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.118

effets par un jeu de mise en abyme. Le narrateur s'arrête en effet sur certains objets enfantins qui formaient " l'attirail d'un transfigurateur des mondes " :

> " " Décor où se complait ma sensibilité, je te baptise Passage des Cosmoramas. J'ai parmi mes vieux jouets une boîte de prestidigitation où, sur des étagères garnies de miroirs de métal, sont rangés les gobelets, les muscades, la baguette jaune et noire, les mouchoirs de couleur, les pièces de cinq francs à l'effigie de Napoléon III multipliables à volonté, tout l'attirail d'un transfigurateur des mondes. Ce lieu en est l'image, et tout s'offre à ma guise pour y transposer la vie. "[326]

Le ton du texte tout entier conduit bien sûr à cette moquerie de lui-même, d'où le dénigrement de sa " sensibilité ", mais on ne peut manquer de voir le passage de Panorama qui déjà indique un rapport au lieu, à ici le Cosmorama qui en est le double agrandi. Nous passons, d'où le mot " passage ", par la transfiguration à partir d'objets banals au cosmos vu. Les objets permettent la transfiguration et la transposition. Ce n'est pas un hasard si il est question d'une " boîte de prestidigitation ".

Le Paysan de Paris est la poursuite amplifiée de cette transfiguration du monde à partir des objets et de Paris. Il n'y a pas là de parti pris esthétique, mais une sensibilité naturelle qui le fait rebondir des objets aux mots et créer un monde imaginaire, un ailleurs. La référence à des objets usuels est dite, en particulier, dans le texte, à un moment clef, celui du démarrage du " Sentiment de la nature aux Buttes Chaumont ". Dans ce passage où le hasard est plus qu'accepté mais sollicité, il en appelle à ces songeries anciennes qui lui semblaient avoir perdu de leur efficacité. Pour les faire redémarrer, pour reconquérir " l'enthousiasme ", il en vient naturellement, entre autres, à reprendre les objets usuels comme point de départ :

> " Pourtant qu'était-ce, ce besoin qui m'animait, ce penchant que j'inclinais à suivre, ce détour de la distraction qui me procurait l'enthousiasme ? Certains lieux, plusieurs spectacles, j'éprouvais leur force contre moi bien grande, sans découvrir le principe de cet enchantement. Il y avait des objets usuels qui à n'en pas douter, partici-

[326] *Anicet ou le Panorama, Roman*., *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.28

> paient pour moi du mystère, me plongeaient dans le mystère. J'aimais cet enivrement dont j'avais la pratique, et non pas la *méthode*[327]. Je le quêtais à l'empirisme avec l'espoir souvent déçu de le retrouver. "[328]

Il s'agit donc, par une certaine pratique, d'atteindre à ce qu'il appelle alors la métaphysique, et ce, en partant des objets. Le mot mystère est essentiel ; c'est parce qu'il y a fermeture et mystère, et non apparente communication, que l'imagination peut se déployer et aller vers l'enthousiasme ; des mystères à l'enthousiasme, nous sommes dans une forme de religion des objets. *Le Paysan de Paris* se caractérise aussi par la très grande présence non pas d'objets mais de ce qui en est le plus proche typographiquement, d'affiches diverses, réelles ou re-construites. Ces dernières ont donc la particularité d'être et des objets et des mots.

Cette rêverie, cette imagination possible à partir des objets, fait une grande partie du charme du *Paysan de Paris*. Elle permet l'introduction des tables de bistro dont les veines font rêver à une carte[329], des distributeurs d'essence transformés en " nouvelles stèles pour un calvaire ", elle est réécriture religieuse du monde sur le démarrage du banal. Elle est le chemin vers l'illimité. Mais ce que dit clairement et démontre le texte, c'est qu'il s'agit maintenant d'une méthode et non plus simplement d'une pratique primaire :

> " Je sais : l'un des principaux reproches que l'on me fasse, que l'on me fait, c'est encore ce don d'observation qu'il faut bien qu'on observe en moi pour le constater, pour m'en tenir rigueur. Je ne me serais pas cru observateur, vraiment. J'aime à me laisser traverser par le vent et la pluie : le hasard, voilà toute mon expérience. Que le monde m'est donné, ce n'est pas mon sentiment. Cette marchande de mouchoirs, ce petit sucrier que je vais vous décrire ce sont des limites intérieures de moi-même, des vues idéales que j'ai de mes lois, de mes façons de penser, et je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une

[327] " Méthode " souligné par nous.
[328] *Le Paysan de Paris* , " Le Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont ", Le Livre de poche, pp. 142 143.
[329] Nous avons la même rêverie de déplacement spatial , de carte de géographie, à partir d'une tache dans *Théâtre / Roman* (p. 18) " Une grande tache déshonorant la moquette, qu'on se repasse dans la reprise, les locataires, une grande tache je disais transformée en carte d'Amérique du nord. Une idée. Pied de table sur le Panama. " On retrouve aussi souvent des descriptions de tables de bistro en marbre.

> *méthode*[330] pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit. "[331]

Il s'agit bien, délibérément, de passer ailleurs au moyen des mots provoqués par les objets.

De l'enthousiasme aux mots

Les objets sont en effet démarrage de rêverie, construction possible d'un ailleurs parce qu'ils sont mots. Il ne s'agit pas d'un don d'observation mais de création. Ils ne sont pas seulement nommés mais mots en eux-mêmes. C'est dit avec une particulière clarté dans *Les Poètes* qui situe, nous l'avons vu, l'origine de cette pratique, là encore dans l'enfance:

> " En ce temps-là je prêtais l'oreille aux choses usuelles
> Pour saisir leurs conversations
> J'avais des rendez-vous avec des étoffes déchirées
> J'entretenais des relations avec des objets hors d'usage
> Je ne me serais pas adressé à un caillou comme à un moulin à café
> J'inventais des langues étrangères afin
> De ne plus me comprendre moi-même
> Je cachais derrière l'armoire une correspondance indéchiffrable
> (…)
> J'aimais un flacon pour son étiquette bleue
> J'aimais le sel répandu sur le vin renversé
> J'aimais les taches d'encre à la folie
> J'aurais donné mon âme pour un vieux ticket de métro "[332]

Le texte insiste sur le rapport langagier avec les objets et c'est ce rapport qui est essentiel ; reste que ces objets ont une importance bien particulière, importance préalable donc, et à l'époque surréaliste et à la période réaliste. Ce rapport est premier, primitif d'où, au moment où le texte ne parle plus langage, la répétition du mot " aimais ", et l'envolée du dernier vers cité. Savoir faire, savoir

---

[330] " Méthode " souligné par nous
[331] *Le Paysan de Paris,* poche p. 110.
[332] *Les Poètes,* poésie, Gallimard, p. 308, pp. 193-194.

par exemple dessiner des oiseaux[333], casse la naïveté de ce rapport aux objets[334]. Il faudra donc reconquérir ce secret. C'est l'objet de la " méthode ", le discours possible.

Dans la crise de *La Grande Gaîté* les objets prennent leur place dans la tonalité désespérée du recueil :

> "J'ai regardé les morceaux de charbon
> Comme ils avaient l'air heureux
> J'ai regardé une boîte d'encaustique entamée
> J'ai regardé sans rire des vaches à bécane "[335]

L'armoire à histoire

Il est un objet, parmi tous ceux qui ont construit le chemin d'Aragon vers l'ailleurs, qui a une place un peu particulière, il s'agit de l'armoire. Il est cité dans *Les Poètes* comme étant l'endroit derrière lequel il cachait des " correspondances indéchiffrables ". Dans *Anicet* l'armoire est le lieu où l'on range une autre forme de secrets, les " souvenirs " :

> " Nous rangeons nos souvenirs dans une armoire où l'on met aussi des nuages. "[336]

L'armoire est donc doublement intéressante, comme objet en soi et comme lieu de cachette ; cette cachette cache du vide, des nuages ; c'est sans doute ce double intérêt qui la fait surgir dans " L'Armoire à glace un beau soir ". La rêverie sur l'armoire et sur ce qu'elle peut contenir est à proprement parler le texte de la seconde partie de la nouvelle. Il y a fiction parce qu'il y a l'armoire et son secret

---

[333] " Tout cela se perdit comme un secret le jour/ Où j'appris à dessiner les oiseaux " (*Les Poètes*, Poésie, Gallimard, p. 194) ; c'est un moment de l'apprentissage que beaucoup d'enfants vivent comme un passage du désir de réalisme au faux symbolisme de l'adulte : l'enfant dessine vraiment un oiseau volant avec son ventre et sa tête ronde ; l'adulte le transforme en deux traits formant un angle à 60°.

[334] On trouve dans de nombreux textes cette évocation du rapport émerveillé de l'enfant aux objets ; ainsi dans *Blanche ou l'oubli* : Folio p. 114 " Et même parfois il y a des objets qu'ont caressés des femmes, devant lesquels se sont écarquillés des yeux d'enfants, (…) ".

[335] *La Grande Gaîté,* " Gobi 28 ", OP IV, p. 284. On remarque la vache à bécane qui a dû un jour faire rire et qu'il reprendra donc dans *La Semaine sainte* ; il est question ensuite de " billet de loterie " et de " bahut ".

supposé[337]. Le secret de l'armoire pourrait être de cacher un autre homme, et cette supposition construit une histoire. Histoire qui deviendra classique chez Aragon puisque histoire de double : la glace reflète bien un homme, mais il s'agit de celui qui imagine une histoire. Nous retrouverons la même armoire dans le cagibi de *La Mise à mort.* Très significativement, à la fin de la nouvelle, Jules ouvrant l'armoire, le marteau à la main, en voit sortir tous les personnages du prologue. Il en voit donc sortir la fiction. Seulement, ce jeu de fiction peut être dangereux et Jules, qui semblait être ici dans la suite de Léonore, laisse à penser qu'il y a là une habitude et qu'elle vient de lui :

> " Jules *la prend dans ses bras* : Mais tu pleures Lénie ? C'est ma faute, aussi, ne t'ai-je pas donné le goût de ces fictions sans cesse. "[338]

C'est sans doute pour cela qu'il ouvre l'armoire.

L'armoire est alors peut-être plus largement celle de Barbe-Bleue, elle est le condensé de la possibilité de secrets, secrets sanglants avec multitude de femmes et de vêtements féminins. Chaque vêtement en soi est invention d'un moi possible. Elle apparaît incidemment ici et là, au démarrage de l'invention de Romain Raphaël[339], mais aussi rapidement dans *La Mise à mort* :

> " Si je pouvais ouvrir les armoires, j'y verrais tes robes, comme les femmes d'un Barbe-Bleue sur les cintres(…) "[340]

L'armoire est alors aussi menaçante et porteuse de fictions sanglantes. Parce qu'elle est fermée et remplie de vide elle figure ainsi doublement les fictions possibles; c'est parce que les secrets sont enfermés et qu'ils sont dans le

---

[336] *Anicet Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade,p. 151.
[337] Ce langage caché dans l'armoire on peut le retrouver comme en passant :
" Ce colloque secret de parfums dans une armoire " *Les Poètes*, " Le Voyage d' Italie ", *Poésie*/Gallimard, p 59.
[338] *Le Libertinage , "* L'Armoire à glace un beau soir " *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 346.
[339] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 18.
[340] *La Mise à mort* ,Folio, p. 216.

même temps de la réalité des nuages qu'il y a invention possible de fiction. La présence du " moi " dans l'armoire a sans doute renforcé la motivation du mot.[341]

Les tables de toilette

D'autres objets semblent avoir eu une importance particulière chez Aragon, en particulier ceux qui touchent au maquillage féminin.

Ainsi, la table de toilette se retrouve-t-elle entre autres[342] et dans " Madame à sa tour monte " et dans le tableau de Blaise décrit dans *Aurélien* ; dans le premier extrait le champ lexical de la guerre va avec l'idée d'une prolifération assez menaçante, même l'allitération à partir de colgate va avec l'idée de bataillons :

> " Sur la table à coiffer, l'armée des limes, des repoussoirs, des polissoirs, des ciseaux, des fers à friser, les bataillons de pots de fard, de colgate, de cold-cream, de carmin pour les ongles (…) "[343]

Dans le second texte nous sommes plus conduits à imaginer un certain désordre :

> " De la pièce où devait se tenir le peintre, on ne voyait guère qu'une nature morte sur l'appui de la fenêtre, des flacons, des petits ciseaux, des fards en désordre, une boîte à poudre ouverte, tout ce qui trahissait une femme invisible, et une étoffe bleue. "[344]

Cette parenté entre les deux textes soulève des questions. La première est qu'il est décidément difficile de se représenter le tableau de Blaise. En effet, nous sommes dans un angle de vision bien particulier puisque nous voyons la scène de l'accident, scène détaillée à partir d'un intérieur, et qu'entre cette scène et le spectateur se trouve cette " nature morte ", détaillée elle aussi, qui se situe il est

---

[341] Secret qui, comme dans *Blanche ou l'oubli,* ne peut être que du sucre : " Elle avait ouvert une belle armoire paysanne dans un bois roux. Nous étions devant le secret, moi, le sergent, l'ordonnance " Folio p. 107

[342] On la retrouve aussi dans *Anicet* : chapitre VII, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp.92-102 : " Je ne démêle plus ce qui est tragique de votre chevelure défaite. Elle demeure la seule réalité avec la tache blanche de votre robe et cette table, dans le jour trouble qui vient des persiennes, à laquelle vous êtes assise, qui vous prolonge comme une chair nouvelle. " (p. 98). Voir aussi dans *Feu de joie,* "Lever ", et dans *Tentatives,* "Les Simulacres "(OP II, p.7O).

[343] *Le Libertinage, "* Madame à sa tour monte *", Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 303.

vrai sur l'appui de fenêtre. La seconde question est relative à l'intérêt d'Aragon pour ces objets féminins, intérêt assez facilement compréhensible au premier abord, plus curieux si l'on remarque que dans le premier cas ils sont liés à la guerre, et dans le second à l'accident. C'est de cet " appui " en effet que l'on voit l'accident[345]. Dans " Madame à sa tour monte ", le " robinet tourné à contresens ", ouvre une trappe mais "au plafond ". Ces deux textes nous semblent emblématiques du rapport d'Aragon aux objets ; ils sont un " appui " pour aller vers ailleurs et pour en particulier décrire l'accident, pour " décrire ", écrire.

Nous avons vu comment s'opère dès le début du roman la déstabilisation de Pierre Mercadier et de sa mère à partir des accidents des pères et maris. A la fin du roman, lors de ses " soliloques " avec Dora, Pierre Mercadier revient sur la création de sa " sensibilité " ; naturellement, comme d'habitude, d'autres motivations expliquent ce passage ; on peut y voir un retour sur le conformisme social et se souvenir qu'Aragon lui-même expliquait l'importance sociale, par exemple du piano dont personne ne jouait, mais les mots disent plus encore que cela :

> (…) " Je pense à ce que nous étions dans mon enfance…, mon père... et cet autre mari de ma mère... et ma mère... Je revois la maison, et ce à quoi nous tenions plus qu'à la vie même, des objets, des meubles, une sorte d'estime autour de nous, un calme, une manière d'être, une société en un mot. Et puis il y a eu moi, d'abord comme une part de ce monde, et qui concevait vaguement la vie comme une conséquence de tout cela, avec d'autres objets, peut-être, des tableaux, de la musique, mais toujours le même enchaînement des êtres et du temps et des meubles, presque la même chose qui avait été la foi de ma mère, sa crainte et son tourment. (…) "[346]

On peut, à la limite, penser que la formule " plus qu'à la vie même ", malgré sa force, se rapporte à ce conformisme social, cause, il est vrai, du roman familial d'Aragon, mais il est insuffisant pour justifier " toujours le même enchaînement des êtres et du temps et des meubles, presque la même chose qui avait été la foi de ma mère, sa crainte et son tourment. (…) " C'est le mot " enchaî-

[344] *Aurélien,* Folio, p. 300.
[345] Voir texte déjà cité p.97.

nement " qui est particulièrement important, en ce qu'il met en rapport fort l'identité et les objets, ici les meubles. Il y a comme une temporalité d'enchaînement et non de trous.

Un décor déstabilisé

Les textes du *Libertinage* et *Anicet* se jouent souvent de cet attrait pour les objets. Se référant implicitement au décor de cinéma Aragon déstabilise le décor et ses personnages rappelant, par là, que le texte est mots et que confondre monde extérieur et décor c'est ne rien comprendre. Que le décor soit une construction d'Aragon, celui-ci le souligne fortement dès *Anicet.* Dans ce " panorama, roman ", rien ne tient. Le lecteur peut passer d'un décor à l'autre comme les protagonistes de l'histoire. Mirabelle inaugure cette possibilité. Elle surgit selon les paroles de l'un ou de l'autre comme nos héros surgissent selon les paroles de l'auteur.

> " (Anicet) comprit subitement que Chipre devenait le protagoniste de la scène. Les objets inanimés semblèrent s'en apercevoir et s'ordonnèrent suivant les règles de la composition autour de cette figure centrale… "[347]

Quelques lignes plus loin, Anicet est " sur le seuil du monde "[348]

Le jeu sur le décor ira jusqu'à annuler l'illusion de trois dimensions en la ramenant à deux : Aragon promène ses héros dans un décor étrange ; il décrit la scène comme si elle se passait sur une ou plusieurs surfaces planes, comme sur un écran de cinéma :

> " A vrai dire, on devrait éprouver quelque vertige à demeurer tout en haut de la salle, sous le cône de lumière et près de la table à coiffer, car Anicet semblait chanceler au bord de quelque abîme. (…)
> Le grand éclat que fit la porte en s'ouvrant interrompit Mirabelle, et tout à coup les valeurs se renversèrent : les protagonistes devinrent les spectateurs, le sens de la chambre changea. Le haut de la page se trouva vers le seuil. D'en bas, Anicet et Mirabelle y virent se dresser, la main

[346] *Les Voyageurs de l'impériale* , Folio, p. 568.
[347] *Anicet, panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p 69.
[348] *Anicet, panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p 70.

> gauche sur le battant ouvert, un grand personnage masqué de velours (…) ”[349]

Ce décor peut être considéré comme dangereusement efficace si on le prend au mot, aux mots. Il ne s'agit pas pour Aragon de confondre cadre du quotidien et écriture. Plusieurs textes disent combien il peut se jouer du décor, combien il peut participer alors de la mise en doute de soi. On pense à certains textes du *Libertinage* et de *La Défense de l'infini,* textes dans lesquels le décor dans ce sens là est important.

C'est ainsi le sujet central des deux premiers textes du *Libertinage*. Dans *La Demoiselle aux principes*, le jeu de l'écriture et de Denis est de déstabiliser le lecteur ou son reflet, la demoiselle aux principes ; cela se fait entre autres par une remise en cause de ce qui peut donner l'impression d'un cadre, le décor :

> “ Au jour qu'il s'était fixé, Denis envoya Céline porter une lettre dans un quartier lointain et profitant de son absence, composa le décor de l'atelier… ” [350]

Aragon ne se contente pas de mentionner le décor, il le décrit, il se plaît à le décrire afin de nous déstabiliser, nous aussi lecteurs :

> “ Dés le seuil Céline s'arrêta. D'abord elle incrimina l'escalier trop vite monté**.** La vision persistant, ses jambes fléchirent, où s'asseoir. Chaque siège lui opposait un être vermiculaire, nu, safrané, figé dans ce même geste illogique, tendant vers elle, avec un sourire noir de bétel, un bocal où des fruits marinaient dans l'alcool. Les tables refusèrent tout appui : elles disparaissaient sous les annuaires téléphoniques en piles lourdes et oscillantes. Les murs qu'à se fier à sa mémoire, elle eût crus solides, étaient d'un papier glacé qui crissa sous ses ongles (oh ce vent à la pointe des dents). L*'Angélus* de Millet y alternait avec des exhortations à souscrire. Elle manqua choir sur un sofa, mais un cri s'étrangla dans sa gorge à la vue du monstre debout entre les coussins, une petite fille fardée comme une vieille courtisane, A ses pieds, galant et langoureux, Denis, immobilisé dans un sourire béat s'acharnait sur un banjo sans cordes Le fantoche suivait, attentif, la mélodie muette. ”

---

[349] *Anicet, panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p. 99

[350] *Le Libertinage, “* La Demoiselle aux principes *”, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p. 295.

Le texte se poursuit sur le désarroi de Céline qui tente de trouver des points de fixations mentales, en vain, et qui en meurt. Quand on ne tient que par le cadre sa remise en cause peut donc être mortelle.

Le texte est profondément surréaliste en ce sens que la recherche surréaliste avait, entre autres, comme objectif la destruction des repères, mais la mise en texte chez Aragon de telles déstabilisations a ceci de particulier qu'elle est une leçon de lecture du monde. Il y a toujours risque de perdre son identité dans ce monde flottant. Denis ne produit aucun son, et face à l'indignation de Gérard il l'enveloppa " d'un regard si bon qu'il dissolvait l'Univers. "[351]

" Au pied du mur " traite aussi du problème du décor et de la déstabilisation :

> " Frédéric : un pays sans pareil où des chasses de verres chevauchent des futaies de corps flexibles qui gémissent ainsi que dans nos contrées les osiers aux souffles chauds du soir. Objets trouvés, banquises, ventilateurs en vrac : décor, décor, il n'y a qu'un décor ; "[352]

Nous sommes dans la mise en place par les objets d'un décor mais seulement d'un décor. Tout le texte dit qu'il y a fiction, que rien de ce qui est dit n'est de l'ordre du " monde extérieur "[353], d'où l'aspect mélodramatique de l'affaire du poison ; est dit dans le même temps le danger de croire à ces histoires au pied de la lettre ou au pied du mur ; les mots ont le pouvoir de déstabiliser à l'infini, de tuer Mélanie, de donner le pouvoir de vie et de mort à Pierre/Frédéric[354], de l'installer " dans une position unique " sur un rocher et de l'en déloger. Nous sommes tous des Mélanie ou des Olympe ou même des Frédéric. Le carnaval est partout : " Moi de parade, carton-pâte, personnage de tir ! vas-tu me débarrasser le plancher ? "[355]

---

[351] *Le Libertinage, "* La Demoiselle aux principes *", Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 296.
[352] *Le Libertinage* , " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 376
[353] *Le Libertinage* , " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 377.
[354] Pierre est devenu Frédéric devant une table de toilette.
[355] *Le Libertinage* , " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 389.

Le speaker, " le parleur ", donc, meurt lui-même tué par sa créature, son double, son " petit je "[356] et du coup toute la lumière s'éteint, le spectacle s'arrête. Nous sommes sans doute encore dans du cinéma :

> " *La voix* de Frédéric : Un homme seul qui traverse le décor. "[357]

Nous sommes invités à quitter la fiction, à laquelle nous avons cru par erreur de lecture :

> *" Une étoile filante indique aux spectateurs la direction de la sortie "*[358]

Le décor de mots, et ce qui en sort, la fiction, sont dangereux s'ils sont pris au pied de la lettre ; tuer son " petit je " c'est alors en partie se tuer, c'est revenir au carnaval extérieur. Il ne s'agit pas, rappelle Aragon, avec l'écriture, d'un travail quelconque sur le décor et les personnages mais d'un travail dangereux qui l'engage entièrement et qui nous engage, nous lecteurs. Les objets et leur organisation n'ont en effet pas pour objet de rassurer mais de construire un ailleurs qui ne peut être seulement décor. Sortir les objets du décor, les garder dans leur pouvoir créateur, serait se permettre la poésie, faire démarrer à plein l'imagination. Traverser le décor c'est écrire.

L'imagination comme outil

Il s'agit donc bien dans ces textes, comme le revendique *Anicet,* de tuer la description en tant que telle pour faire des objets des cheminements vers un " ailleurs " qui soit le domaine exclusif de l'imaginaire, du réel de l'imaginaire. Le projet est en permanence de construire un spectacle total :

> " Trop aimable. Dans des étangs j'ai des poissons céruléens, regarde, quand je les sors, leurs ouïes crépitantes. Les agenouillements du soleil

[356] *Le Libertinage*, " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 388.
[357] *Le Libertinage* , " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 389.
[358] *Le Libertinage*, " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 388.

> sur l'eau douce. Les mille merveilles des rivières. Le mirage des bâtons brisés.[359] "

Ce pouvoir de l'imagination est un travail. *Le Paysan de Paris* qui est probablement le texte le plus libre dans la création à partir de l'imagination, nous en donne les ressorts ; nous y avons le fonctionnement parfait de démarrage des objets ou lieux, des femmes/proies, pour aller vers un ailleurs qui serait un Paris remodelé. Ce n'est pas un hasard si c'est dans ce texte que l'on trouve " Le discours de l'imagination ", et dans ce dernier le passage si important et si connu sur le stupéfiant image. Ce stupéfiant est travail sur la limite :

> " Aujourd'hui je vous apporte un stupéfiant venu des **limites** de la conscience, des **frontières**[360] de l'abîme. "[361]

Ce travail est sur la limite parce que deux mondes se trouvent convoqués par l'image et se confrontent, d'où à chaque coup une révision de l'univers. Il permet d'ouvrir le monde et de le maîtriser par la révision et son anéantissement dans sa réalité actuelle : l'infini est ouvert par le travail sur la limite, limite entre les mots, d'où le terme stupéfiant qui annonce la consternation du temps.

> " Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers. "[362]

Pour Aragon, l'image ainsi comprise est le réel ; elle est la conscience du réel :

> "(…) L'image est la voie de toute connaissance. Alors on est fondé à considérer l'image comme la résultante de tout le mouvement de l'esprit, à négliger tout ce qui n'est pas elle, à ne s'adonner qu'à l'activité poétique au détriment de toute autre activité. "[363]

Il y a dans *Le Paysan* une confiance dans la création, une joie qu'on ne retrouvera plus jamais aussi longuement, sinon exprimée, du moins en

---

[359] *Traité du style , L'Imaginaire,* Gallimard, , p175.
[360] Souligné par nous.
[361] *Le Paysan de Paris,* Poche, p. 82.
[362] *Le Paysan de Paris,* Poche, p.83.
[363] *Le Paysan de Paris,* Poche, p. 247.

sous-bassement, mais cet éblouissement devant ce pouvoir qu'il a en lui de l'imagination, il le gardera au-delà des années :

> " Jamais je n'arriverai à comprendre cet étrange pouvoir de l'imagination. Jamais je ne m'expliquerai comment cette force de ma tête, cette faculté de mon être peut d'elle-même, de ma chair pensante, faire lever ces lumières noires qui me crèvent les yeux. "[364]

Il s'agit donc grâce aux mots de quitter le réel dans son sens habituel pour passer par les mots à la déstabilisation du décor, déstabilisation de soi et des autres, pour traverser le décor et aller vers un ailleurs de soi fait de cécité et de lumières. Il s'agit par cette " méthode " de faire de soi écriture de faire que soi existe par l'écriture.

Objets, ressorts de création

C'est en installant un décor de mots, donc en plaçant les objets, qu'Aragon déclenche certains textes romanesques. Le décor semble s'installer progressivement, et les personnages sont des morceaux qui devront s'y inclure ; ce sont les objets devenus alors décor qui supposent un ou des personnages. C'est particulièrement le cas dans *Théâtre / Roman*, mise à nu d'un phénomène qui le dépasse largement. Dans *Théâtre / Roman,* le " lever de rideau " se fait en effet à partir des objets qui peu à peu installent un décor à la manière d'un puzzle. Les groupes nominaux se succèdent avec parfois le démarrage d'une phrase verbale avec un conditionnel, comme un départ vers la narration. Peu à peu certaines phrases prennent de l'ampleur grâce aux verbes, avec la mise en place des éléments et leur articulation entre eux. Le texte, à partir des objets, met en place un passé, un présent, un irréel du passé, des odeurs et des bruits :

> " Un mur d'images au hasard de la fourchette, affiches, quotidiens jaunis, le XVIII[e] siècle et 1910, des soldats découpés dans l'*Assiette au*

[364] *Blanche ou l'oubli*, Folio, p. 493.

> *beurre*, le Transvaal et les viticulteurs, des photos de cinéma, Forman, Antonioni. Les cendriers pleins. Mégots avec du rouge. Un puzzle inachevé. ”[365]

Les “ mégots avec du rouge ” poursuivent par exemple le manteau sur le crapaud jaune et installeront Violette. Ils lui sont préalables. Nous sommes dans une sorte d'enquête policière à l'envers avec des objets comme créateurs de présence et non indices. Cela vaut aussi naturellement pour Romain Raphaël.

Dans “ Œdipe ”, troisième nouvelle de la chemise rouge de *La Mise à mort,* le texte ne démarre pas sur le décor mais sur un supposé meurtre. L'enquête policière est à rebours. Il s'agit de trouver le meurtre et non le meurtrier. Toute l'histoire consistera à lui donner consistance, à donc afficher le mode de fabrication de la fiction. Dans ce cadre, les descriptions de lieux sont très importantes, lieux de Paris où le meurtre aurait pu avoir lieu, l'appartement d'Œdipe et la maison de Jocaste/Philomène …Quand les objets qui viennent sous la plume d'Aragon sont incohérents avec les personnages, ils le forcent à l'invention pour les faire rentrer dans l'histoire. C'est le procédé même de sa création : adapter le texte aux objets et non l'inverse :

> “ Œdipe habitait au bas de la rue des Martyrs, à droite en montant, un drôle de local dont il fallait bien qu'il eût hérité, mais cela lui supposerait un oncle et moi qui n'ai jamais eu héritage de personne, cela m'est aussi difficile d'imaginer cette dévolution des biens qu'à lui sa victime. Nous admettrons donc plutôt que c'était(….) ”[366]

> “ D'abord cela permet d'expliquer l'absence de tous aménagements qui eussent rendu cette turne logeable. Et ces petites assiettes façon Compagnie des Indes, dépareillées, qu'Œdipe n'eût pas achetées tout seul, si on ne les lui avait laissées avec la piaule. ”[367]

Dans “ Murmures ”, les objets seront un chemin pour inventer le passé du narrateur, et donc le présenter au lecteur :

---

[365] *Théâtre / Roman* , Gallimard, pp. 17-18.
[366] *La Mise à mort,* Folio p. 420.
[367] *La Mise à mort,* Folio p. 420.

> “ Sur la table peinte que nous avons ramenée de Savoie, une table au pied du lit, noire avec des dessins blêmes, tu avais hier soir laissé ton sac, le petit étui turquoise de ta lorgnette…. ”[368]

Sous une apparente contradiction on a donc en fait la même démarche, les mots du décor sont premiers, ils déclenchent la fiction.

On retrouve bien sûr une importance attachée au décor dans les textes dits du *Monde réel*. Les descriptions ne sont pourtant pas particulièrement plus importantes et en nombre et en rôle que dans les autres textes. Elles sont plus intégrées et leur rôle, tout aussi fondamental, est plus masqué et là nous semble-t-il inversé. Les paroles des personnages paraissent venir dans un premier temps, les objets en second. Il y a là une différence curieuse ; on aurait pu attendre l’inverse. Sans doute n’y a t-il pas quête d’un “ enthousiasme ”, d’un “ ailleurs ”, mais d’une forme de réel :

> “ L’importance de cet exemple tient pour moi, peut-être pour moi seul, en ceci surtout que d’une phrase arbitraire soit né un livre qui se distingue de ses prédécesseurs par le caractère évidemment *réaliste* de la description. ”[369]

C’est Aragon qui souligne le mot réaliste. La modification est importante.

Paradoxalement, les objets deviennent en apparence plus secondaires ; c’est plus ou moins net selon les romans. Ce sont *Les Communistes* qui accordent le moins de place aux objets. Par contre, le goût des mots semble ici motivé par l’onomastique des noms de lieux. Curieusement, deux objets semblent avoir joué un rôle dans la rédaction des *Communistes,* il s’agit des deux cahiers d’écolier sur lesquels Aragon écrivait, comme si ces objets mêmes avaient eu un rapport avec l’écriture, avec son déclenchement ; comme si ce goût des objets se retrouvait ici par raccroc :

> “ (…) j’avais deux petits cahiers d’écoliers, l’un orange avec une Jeanne d’Arc, l’autre rose avec un “ Jeune France ”, c’est-à-dire un

[368] *La Mise à mort,* Folio p. 217.
[369] *Je n’ai jamais appris à écrire ou les incipit, Champs*, Flammarion p. 74.

> petit gars, bras et mollets nus, col ouvert, béret, tenant une oriflamme devant un paysage, village, église et soleil (levant ou couchant), du plus pur style Vichy. ”[370]

Dans l'opération de construction romanesque à partir du trou de l'absence et de l'oubli les objets ont de l'importance dans *Blanche ou l'oubli ;* Aragon le signale lui-même indiquant dans le même temps une mémoire visuelle particulière :

> : “ La petite boîte de fer ronde, vous savez, dont on fait tourner le couvercle, que ça t'ouvre un trou sur la tranche. Que de choses je revois avec cette précision-là ! Des lieux, des objets. A diverses profondeurs, comme les poissons dans l'aquarium. Tout à coup changeant de position respective. ”[371]

Jacqueline Bernard a déjà largement souligné l' importance de l'objet comme vecteur vers un ailleurs :

> “ L'une des étapes importantes du promeneur du *Passage de l'Opéra,* écrit-elle, n'était-elle pas la boutique d'un marchand de prothèses dont la vitrine étalait des mains articulées, des pièces de squelette et des bandages. Aragon fut étudiant en médecine et c'est bien naturel que ses études lui aient fourni des enveloppes pour ses personnages et pour son langage. Mais c'est une explication bien sommaire. Il vaut mieux retenir deux éléments : la volonté de minutie dans l'observation qui conduit à voir au-delà de l'objet, et la coïncidence d'un désir enfoui avec l'attirance de l'objet, faisant de ce dernier un vecteur surréel au bord d'un abîme secret. ”[372]

Daniel Bougnoux note, lui aussi, cette importance des objets faisant remarquer qu'Aragon en la matière est en avance sur l'école du Nouveau roman :

> “ Le décor du *Paysan de Paris* (…)constitue l'acteur principal ou la figure, les personnages semblant envoyés par le fond, enchâssés dans la

---

[370] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Champs*, Flammarion, p. 94.
Renate Lance-Otterheim s'est longuement penchée sur l'importance, à plus d'un titre, de ces cahiers. Voir sa communication lors du Colloque de Manchester les 16 et 18 mai 1997 ; actes publiés in *Digraphe* sous le titre *Aragon lisant ;* parution automne hiver 1997.
[371] *Blanche ou l'oubli,* Folio p. 52.
[372] Jacqueline Bernard *: Aragon ou la permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel* p. 54 édition Corti 1984.

> logique ou le génie du lieu.(…) Dans son article " Frontières du récit ",Gérard Genette rappelait comment toute description fonctionne, traditionnellement, comme la servante de la narration, *ancilla narrationis.* Cette subordination battue en brèche par l'école du Nouveau roman se trouvait largement anticipée dès *Le Paysan de Paris,* véritable tentative d'insubordination ou de renversement poétique. Là où les sujets sont normalement enchâssés dans un décor, Aragon se plaît à montrer que le décor peut aussi fonctionner comme sujet. Il envisageait à la même époque de pousser l'insubordination encore plus loin "Je voulais écrire le roman d'une grecque, j'entends au sens décoratif du mot, un type donné de grecque dont je chercherais et suivrais à la fois dans le temps, et dans l'espace, c'est-à-dire à Paris (…) "[373]

Soulignons en effet que si *La Défense de l'infini* était le projet d'un roman avec une infinité de personnages, en parallèle Aragon a rêvé, sans mener à bien ce projet, d'écrire un roman sur une chose :

> " (…) je proclamais que le roman que j'allais écrire n'aurait pas de héros, de personnages, que le héros en serait soit une abstraction, ou de préférence, une chose "(…) "[374]

Il s'agit là d'une déclaration très importante qui traduit bien une arrière pensée de l'auteur à l'ensemble de ses textes. Cette rêverie va se poursuivre bien au-delà de la période d'écriture de *La Défense de l'infini* puisque Aragon précise qu'Elsa devait se souvenir de ce qu'il en disait. Il n'est pas indifférent de noter que ce roman aurait cette particularité que " le héros (ne serait) jamais menacé par la mort "[375]. Nous retrouvons là sans doute un des motifs d'attirance d'Aragon pour ces objets usuels qui résistent au temps et sont donc en image inverse de lui-même. L'objet permet de s'accrocher à une présence et d'y trouver le chemin des mots et de la création. Ce chemin part de cette présence pour la remettre en cause. C'est parce que le décor du monde extérieur résiste, qu'il semble immortel et moins soumis aux contingences qu'il est important de le déstabiliser. Les objets, les choses sont dans une relation de présents/absents. Aller vers le réel de la fic-

[373] Daniel Bougnoux, *Le Vocabulaire d'Aragon,* Ellipses pp. 28 29. Daniel Bougnoux cite intégralement ce " projet "de roman.
[374] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Champs*, Flammarion p. 58.
[375] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Champs*, Flammarion p. 59.

tion c'est " couvrir la voix des forêts et le bruit des voitures "[376]. Le monde des fantasmagories est le monde réel puisque c'est celui qui permet de dire je.

Aller vers les mots par la paronomase

Le bégaiement initial refusé

Le premier mot d'Aragon, on ne sait ce qu'il a été ; on sait deux choses, qu'il l'a reconstruit et s'en est donné un d'une part, d'autre part que ce premier mot ne pouvait être ni papa ni maman ni mémé... :

> " Car la question de l'homme n'est pas le premier mot qu'il dit (en fait moi qui vous écris, le premier mot que j'ai dit ce ne fut ni papa ni maman, mais *ninoméom,* parce que tous les soirs on me disait " aporiquement " : " *Ne marche pas pied nu sur le linoléum* ", et remarquez que c'est un alexandrin ce qui explique peut-être tout…(…) "[377]

Le premier mot ne pouvait être ce bégaiement initial que l'on retrouve dans beaucoup de langues, dont bien sûr la langue française. " Ce ne fut ni papa ni maman ". Ce mot a manqué, et pas simplement dans ce que signifiait ce manque, il a manqué tout court ; aucune personne n'a assumé le personnage permettant ce bégaiement[378].

Or, on retrouve la reconstruction de ce bégaiement à plusieurs reprises dans les textes, sous des prétextes ou d'autres. Il est comme la recherche d'un mot qui vient peu à peu. Le mot final ne sera pas toujours ni même souvent " papa " ou " maman ", mais le bégaiement recréé aura permis de les dire le temps d'une hésitation provoquée.

Nous trouvons ainsi dans " Je ne sais pas jouer au golf " un balbutiement qui fait surgir papa ; ce " papa ", nous le savons, deviendra Paris :

---

[376] *Le Libertinage* , " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.389.
[377] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit, Champs*, Flammarion, p. 145.
[378] Olivier Barbarant note le surgissement de mémé dans " Bouée " : *La Mémoire et l'excès,* Champ Vallon pp. 64 65.

> " Il me semble que je me souviens vaguement
> du nom de cette ville Pa
> Pa
> Papa Paris non ce n'est pas le nom "[379]

Le temps d'un vers dans ce recueil qui dit en creux la mort du père, s'écrit en cachette que papa ce n'était pas le nom, que la nomination n'était pas possible.

En 1970, le retour sur l'invasion de la Tchécoslovaquie est, on le comprend, douloureux à dire et essentiel aussi. Est-ce cette douleur qui fait resurgir le bégaiement de papa comme une source profonde ? Est-ce la mort d'Elsa qui lui fait prendre l'apparence féminine pour mieux la revivre ? Reste que quelque chose de très profond, aux sources de lui, s'écrit, au " contraire–dit "

> " Incompréhensible.
> Attendez, cela sourd en bégayant un peu comme une eau dans le sable, cela balbutie le langage des sources quelque part, on ne me l'a pas appris, à l'école on ne m'apprenait que l'anglais. Pourtant combien y a-t-il d'Anglais en ce monde, et combien de sources? Je parierais pour les sources, il y a plus de sources dans le monde que d'Anglais pour y boire, et d'ailleurs ils préfèrent le stout, il n'y a pas à plaindre les Anglais. Mais moi, moi qui suis assise en bas, tout en bas du monde, où sont les choses secrètes, qui font des bulles juste le temps de faire des bulles, juste le temps quelles crèvent, comme quand on desserre les lèvres, et la bouche fait pa, pa, pa... j'écoute crever les bulles, j'essaye de comprendre le drame qu'elles expriment, avec leurs mots d'une seule syllabe toujours la même, mais dont peut-être le sens varie suivant la rapidité et le nombre des répétitions *papapapapapa-papa*... ou pah-pah-pah-pah... j'écoute crever les bulles, j'essaye de deviner ce qu'elles disent, d'un événement qui s'est produit tout à l'heure, et personne encore n'en sait rien que leur épouvante po-po-po-po — pap-pap —apapap — papa-papapapapapa..
> Mais comment pourrais-je avoir responsabilité d'une chose dont je ne sais rien, si ce n'est cette panique des paroles profondes, ce partage de peurs pépiées, ces pertes d'une pensée souterraine ? De quoi me faites-vous procès ? Soudain... "[380]

Voyons de plus près cet étrange texte au féminin .

---

[379] *Persécuté Persécuteur*, OP V, p. 193.
[380] *Le Mentir-vrai*, " Le contraire-dit " Folio, pp. 644 645.

L'idée que le monde lui est " incompréhensible " n'est pas une idée neuve ; on la trouve déjà dans *Persécuté Persécuteur* ; elle est importante et ici liée à l'apprentissage de la langue ; en clair Aragon a appris une langue étrangère, qu'il métaphorise ici par l'anglais pour y accrocher ensuite une tonalité sur l'absurde. Au contraire de cette langue apprise à l'école, il existerait une langue naturelle qui coulerait " de source ". Cette eau originelle n'est pas donnée comme sujet ; c'est encore l'indéfini " cela " qui répété désigne le sujet de l'action ; c'est d'ailleurs à peine une action ; c'est plus profond et plus naturel que cela. C'est, sans contestation.

La narratrice est donc en position de souffrance contrairement aux " Anglais ", et placée étrangement puisque " en bas du monde " ; la source est eau de la terre, d'où la position de la narratrice. Elle est là où sourd la source ; c'est le monde des secrets. Source et secrets sont donc liés ; ils se trouvent au bas du monde ; ces secrets qui prennent la place de " cela " produisent des bulles, métaphores de la poésie. La métaphore, source langage, est inversée ; les bulles font comme si elles étaient langage. La narratrice écoute le langage naturel qui dit les secrets ; elle ne le produit pas ; ce langage est celui du bégaiement et produit l'apparition du bégaiement papa d'abord donné en italiques et ensuite repris en romains puis transformé, masqué, en pah. Le mot papa est donné seul une fois séparé du reste par deux tirets différents.

Le texte se raccroche à l'actualité du printemps 68, mais l'épouvante devant l'événement reconduit au parcours du secret profond, et après un bégaiement sur " po ", revient le bégaiement initial. Les bulles du langage disent une nouvelle fois le mot désignant le père. Le mot apparaît, souligné, séparé des autres par ces tirets. Se mêlent alors deux responsabilités, celle d'avoir participé à l'occupation de la Tchécoslovaquie et celle d'avoir existé. Être responsable c'est être auteur et sujet. Aragon se sent responsable, d'où la panique des paroles profondes ; sans être auteur et sujet, il est l'objet d'un procès qui dépasse largement les circonstances historiques. Le bégaiement initial qui n'a pas été appris dans la petite enfance " à l'école " ressurgit en poésie, en bulles.

Il faut toute la maîtrise et le recul de *Théâtre / Roman* pour mettre en scène l'autre balbutiement, celui de " maman ", dans un texte où Aragon s'offre un " petit je " bavouillant. Le personnage vient à jour par la description qui fait de lui un " lévrier beige "[381], un " escargot " et la dernière occurrence, nous l'avons vu[382], du " saint Sébastien " :

> " Je ne pouvais comprendre ce que c'était. On eût dit un escargot éclatant de bulles dans sa bave d'argent ou d'une bête éventrée dont les intestins se sont précipités à l'air, transparents et gonflés, à te remonter au menton. D'où j'étais, on n'y comprenait guère plus, sinon que ce Saint Sébastien dont le buisson d'entrailles cachait les flèches, était secoué de sanglots, qu'il ballait de la tête comme une image du désespoir, et donnait naissance à des sons que je distinguais mal. Scandés. Répétés sans fin. Les mêmes.
> Les gens s'arrêtaient, à sa hauteur, sur le trottoir, médusés, sans mot dire, un instant, puis reprenaient leur chemin, hochant la tête. Quand j'en fus assez près, je compris que dans ce haut murmure on ne pouvait guère distinguer que les mots : *Maman Pauvre Maman*! et que cette explosion de tripes, en réalité, était un déroulement de rubans de cellophane, dont cet être fantastique tenait le haut bout entre ses dents. Ce qui expliquait le caractère singulier de la parole prononcée les dents serrées. Les rubans incolores, vitreux en dégoulinaient dans tous les sens, et les bras convulsifs de ce personnage à l'expression tragique les relevaient, les ramassaient, les rameutaient, les emmêlaient devant sa poitrine, pour former une immense, une gigantesque méduse déchirée. "[383]

À nouveau pour dire cela, il y a création d'un autre ; ici donc un jeune garçon, dont on saura plus tard qu'il est acteur raté, mais qu'il a quelques parentés avec les membres des bandes que l'on retrouve par exemple dans *Anicet.*

Ici il y a spectacle de rue et donc exposition à tous. Le narrateur est, comme la narratrice du " Contraire-dit ", et comme le " petit je " de " Je ne sais pas jouer au golf " dans une situation qu'il ne comprend pas ; le contexte du roman banalise ou masque le terme. L'incompréhension lance l'interprétation et donc les premières nominations du personnage. Celui-ci est tout d'abord vu comme un escargot, ce qui permet de faire apparaître le mot bulles que nous avons aussi vu

[381] Voir p.315.
[382] Voir p.123.

dans “ Le Contraire-dit ”. La seule relative valorisation sera dans le mot “ argent ”, mais la phrase repart sur une autre comparaison qui fait surgit le bœuf écartelé dont on a vu l'importance dans l'auto-désignation d'Aragon.[384] Le personnage est éventré Les intestins semblent dotés d'une activité en eux-mêmes : la voix pronominale leur donne un rôle de sujet.. La dévalorisation qui est par-là à nouveau en place se poursuit dans la description et dans l'usage familier du pronom “ te ” avec fonction de datif éthique. L'exposition de la douleur est donc moquée.

Le texte repasse au domaine humain, mais nous sommes toujours dans le lexique désignant Aragon lui-même avec saint Sébastien. Il garde tout de même les intestins transformés en entrailles, plus humanisés donc, voire féminisées par la référence implicite à la prière mariale ; ces entrailles cachent la source du mal : les flèches. La peinture est malmenée puisque le personnage, toujours serein dans sa douleur, est ici secoué de sanglots ; l'expression même annonce une situation liée à l'enfance. La représentation se poursuit dans le “ forcé ” et la phrase conduit aux mots qui sont poésies, puisque scandés, et en même temps répétition. La relation avec la poésie, donc sa poésie, se fait par des phrases limitées aux participes puis aux pronoms.

Le travail en miroir de lui-même est aussi travail sur ses lecteurs qui sont médusés par une méduse et on sait qu'une “ lectrice ” ira jusqu'à lui donner une grosse aumône. Les mots comme “ haut langage ” qu'affectionne Aragon deviennent ici “ haut murmure ” repris en “ haut bout[385] ”, haut bout donc de cellophane. La poésie, l'écriture d'Aragon se révèle bout de cellophane[386], et les seuls mots que l'on devine sont “ maman pauvre maman ”. Le personnage, pour produire un tel résultat, s'agite beaucoup, d'où toute une série de verbes ; dans sa

[383] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 203.
[384] Voir p.43 et suivantes.
[385] Et l'eau qui bout dans cet univers de bave.
[386] N'y a-t-il pas paronomase cachée avec le mot colophane que l'on retrouve par exemple dans *Les Poètes (* “Prométhée”, p. 38 Gallimard :”Un éclatement de cordes à la colophane des souffrances”) et dans *Traité du style* avec une faute d'orthographe qui rapproche les deux mots (*Traité du style, Gallimard p.133 :* “Ce n'est pas la collophane de l'à-propos, le coucou du tombe à point, le bigophone de la belle lurette. ”).

médiocrité le spectacle finit presque par avoir une certaine grandeur, d'où le gigantesque et le déchirement.

La bave est collante donc ; nous sommes, nous lecteurs, sidérés, médusés, par une douleur mise en scène pauvrement mais efficacement ; cette mise en scène consiste en un cache-cache de la répétition d'un mot de base : maman. Celui-ci est scandé, répété sans fin. Ces entrailles de cellophane cachent les flèches de la destinée.

Qu'Aragon ait pu écrire cela montre à quel point il était incroyablement et en permanence lucide et parfaitement conscient de ce qu'il jouait. Le texte, par une auto-dérision, se permet le bégaiement initial, mais la tension est si forte que l'adjectif " déchiré " redonne un éclair d'instant le tragique[387].

Paronomases

Dépasser en permanence ce balbutiement refusé par sa multiplication, c'est ce qu'Aragon a fait, en particulier, mais pas exclusivement, dans sa poésie. Il a cherché à se rendre maître des mots en les faisant balbutier entre eux. Il a ainsi comme personne, multiplié les allitérations et assonances, glissant en permanence aux paronomases ou jeux de mots, s'offrant la possibilité de dire quelque chose et son contraire, retournant ce qui était faiblesse en empire.

Il a lui-même commenté ce mode d'écriture par exemple dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit* ; tout d'abord il l'aborde de manière directe, en reprenant d'ailleurs la figuration de l'errance :

> " Et, le plus souvent, le Petit Poucet n'a point semé derrière lui à mon intention les cailloux blancs ou les miettes de pain qui m'auraient permis de suivre sa trace. J'ai été mené chez l'Ogre non par un raisonnement, mais par une rencontre de mots, ou de sons, la nécessité d'une allitération, une logique de l'illogisme, la légitimation après coup d'un heurt des mots. "[388]

[387] Nous reviendrons sur ce travail d'auto-désignation et sur son sens : voir p.315.
[388] *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit,* Champs Flammarion, p. 43.

Plus loin, il explique longuement comment fonctionnait Raymond Roussel, il le cite et on voit bien l'intérêt, pour lui, du procédé en question :

> *" Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple* billard *et* pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. "*[389]

Nous avons là deux attitudes. Dans le premier texte cité Aragon se décrit comme suivant les mots. Dans le second, mais derrière l'autorité de Roussel, il s'envisage comme procédant activement à ce balbutiement des mots. On peut penser qu'il y là deux attitudes qui sont bien deux possibilités chez lui. Aragon laisse se faire ce jeu de sonorités ; il fonctionnera de manière plus libre que Roussel, les jeux viennent plus naturellement, mais il les dirigera ; les phonèmes peuvent, il est vrai, parfois sembler devenir maîtres de lui. Son écriture sera de les orienter, à la fois se laisser guider par eux et en même temps s'en rendre maître.

On trouve d'ailleurs parfois effectivement des jeux délibérés sur des oppositions avec paronomase, comme chez Roussel. Ainsi dans *Théâtre / Roman,* peut-on voir un texte se dérouler à partir d'un mot repris, réécrit et inversé ; les mots, les sons sont lancés puis apparemment oubliés ; les voici :

> " Je t'ai j'entends je tais l'écho je t'aime Il tremble "[390]

Ils sont ensuite repris amplifiés et détournés deux pages plus loin en titre et commentaire niés ; le texte n'a plus la forme de la poésie mais s'apparente à la prose :

> " COMMENTAIRE
> (Comment taire) "

La tension très forte du passage, tension sur l'identité et sur la mort d'Elsa, se fait donc sur ce jeu de mots qui pose la question du commentaire et du silence ou peut-être du commentaire pour masquer.

---

[389] *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit,* Champs, Flammarion, pp. 130 131.
[390] *Théâtre / Roman*, Gallimard p. 33.

Dans *Théâtre / Roman* encore le glissement de signifiants ira très loin jusqu'à un jeu de remise en cause plus complet, puisqu'il écrira plusieurs lignes sans orthographe :

> " Une reugraitable horreur s'aigle hissé dans l'in'terviou de mame… enfin (…) "[391]

Sur ce jeu citons encore *Blanche ou l'oubli* :

> " Un homme *seul*. Changez-lui les oreilles, le voilà veuf ou bœuf. Fouillez son ventre pour y trouver la peur. Ou ce n'est pas tant qu'il soit seul, on dit d'un homme soûl qu'il a de la compagnie. Et pour les pleurs il y a le saule. L'homme-saule, ou l'homme-sel, un homme sale, un homme en solde, un homme-saur, comme un hareng, un homme stupre, comme il y en a des stocks, un simple souffle sur sa couche, la douleur soufre et le cri source, la douleur gouffre où l'âme gueule, un homme s'il, ou non, somnole, s'anémone, et s'anémie, s'amenuise, anamorphose, un homme nu comme minuit….comme les trèfles de minuit. "[392]

L'importance des verbes à l'impératif, qui associe le lecteur, montre le poète non pas guidé par les mots mais jouant avec eux. On démarre sur le mot seul à qui on enlève et s et l. C'est le mot bœuf qui, à nouveau présent, fait partir le ventre par association d'idées ; on se trouve devant un aller-retour entre les motivations purement sonores et les obsessions. Le bœuf, parce qu'écorché, fait partir le ventre et dégage le s. Le mot peur surgit du ventre qu'il garde, mais le s reprend saule et donc ajuste les deux mots créés, saule et pleureur, qui sont alors des réfractions du mot de départ. Le texte repart ensuite sur le groupe nominal de départ en gardant seulement " l'oreille " gauche, le s, qui s'est avéré plus opérant. Le s se multiplie et lance adjectifs et verbes qui s'inventent mutuellement. Pour dire la douleur, la mort, et ce qui est peut-être une expression fondamentale de ce qui se joue dans tout travail de ce type, l'anamorphose. Derrière le glissement des signifiants se dévoile en effet, de côté, un sens. Et comme dans la plupart des anamorphoses ce sens a à voir avec la mort. Aragon est en effet bientôt veuf.

---

[391] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 247.
[392] *Blanche ou l'oubli,* Folio, p. 345.

Le mot trèfle annonce un autre passage, aussi étourdissant du man.[393]Dans cette autre dérive maîtrisée sur les mots, Aragon compare ce travail à une marelle, donc à un déplacement contrôlé ; les mots seraient les palets que l'on jette pour avancer. On les jette, on les pousse. On trouve d'autres exemples de ce jeu dans ce roman qui est en partie réflexion sur le langage avec par exemple tout un travail sur la bouteille à la mer.

L'ensemble de la poésie d'Aragon, et de nombreux passages de romans, pourraient être cités. D'ailleurs à l'entrée " paronomase ", " allitération " ou " assonance ", la plupart des manuels scolaires donnent des exemples tirés d'Aragon. N'importe quel texte peut être convoqué, que ce soit *Le Paysan de Paris* avec par exemple le jeu de mot sur éphémère et " et fait mère ", *Les Yeux d'Elsa* avec " les vers tressés de verveine ", *Le Fou d'Elsa* qui joue, jusqu'à l'étourdissement, du glissement entre les noms arabes, espagnols et français[394]. Dans *Les Yeux d'Elsa,* Aragon rappelle une erreur sur laquelle se serait greffée sa rêverie poétique. Cette erreur[395] de typographie aurait consisté à mélanger partout et parmi. On se trouve bien à la source de sa création et on comprend qu'il ait aimé ces vers, non pas pour la faute comme il le dit, mais sans doute parce que la faute permettait l'affleurement de l'autre mot, parmi. Il y avait dans sa lecture d'enfant le mot partout et le mot parmi dans le même mouvement et la répétition de pa.

Cet emploi incroyable de la paronomase induit chez le lecteur une attitude particulière. La paronomase fait partie des habitudes de lectures qu'Aragon nous donne et qu'il attend, d'où ce texte sur Rimbaud. Il nous lance dans la même relation que celle qu'il aurait vécue enfant avec le texte de Rimbaud. Nous

[393] Il s'agit du passage sur la pomme de terre, pp. 378 379.

[394] " Pas plus à rien ne change rien que vous donniez à la Garnata des Maures son nom dégénéré de Grenade, à la rivière qui passe à ses pieds pour aller se jeter dans le Guadalquivir, l'Ouâdi'l-Kabir, ou bien sa forme castillane ou bien sa forme française, Genil ou Xénil, aux dépends des orthographes islamiques, Sandjîl, Chanil ou Chnyl… " *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, p. 27.

[395] A propos d'une autre " faute ", celle qui serait à l'origine du *Fou d'Elsa* Hervé Bismuth dans son mémoire de thèse, *Construction d'un discours multiple et singulier :*Le Fou d'Elsa *d'Aragon ;* conduit une analyse qui montre que beaucoup de choses se jouent là et sur l'attitude demandée au lecteur et sur la temporalité. Hervé Bismuth s'interroge aussi longuement sur une autre faute, d'Aragon celle-là, faute étrange en effet avec l'accentuation du participe passé du verbe taire. Analyse menée p. 137. Voir aussi notre conclusion.

sommes en multiplication permanente des mots. Lire “ commentaire ” en “ comment taire ” justifie en effet que nous lisions fougère en fou j’erre et Viagère en vierge a. L’anamorphose introduite dans notre lecture par les mots nous donne le statut de déchiffreur et de lecteur actif. Pour donner un seul exemple, mais là encore ils pourraient être multiples, quand dans *Le Fou d’Elsa* Aragon écrit :

> “ Mon amour est la violette à la morsure comparable ”[396],

nous ne pouvons pas oublier en paronomases implicites viol et violence et “ mort sûre ”. Ce sont ces paronomases cachées qui éclairent le texte, qui le construisent. Aragon fait de nous des lecteurs à plusieurs niveaux au risque de déstabiliser les textes.

Multiplier les histoires

Prendre les mots et lutter sans fin contre sa propre discontinuité, le carnaval de soi, c’est à partir de là prendre aussi le parti de raconter des histoires ; écrire c’est donner ainsi une apparence d’ordre, quand bien même ce serait l’ordre du désordre ; c’est organiser les mots. Pour cela il faut se trouver des objectifs, des pôles Nord ou chasses au Snark.

En créant des secrets

Une des ressources d’écriture Aragon lui-même nous l’a clairement donnée dans *Les Incipit* :

> “ Mais enfin, quand j’y repense, il n’en reste pas moins que j’avais commencé d’écrire, et cela pour fixer les “ secrets ” que j’aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer pour les susciter, pour provoquer des *secrets* à écrire. ”[397]

[396] *Le Fou d’Elsa*, , “ Poème des deux mois de Kânoûn ”, Gallimard p. 66.
[397] *Je n’ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Champs, Flammarion, p.9. Le soulignement de “ secrets ” est d’Aragon.

Le texte est précieux car il situe l'invention et non le jeu de masque. Fixer les secrets serait partir sur une histoire cachée qu'il faudrait dévoiler. La tentation face au roman familial d'Aragon est de croire que cela fonctionne ainsi. Aragon nous indique un autre envers au tissu : le problème n'est pas de raconter la réalité de mon roman familial mais de créer une réalité. Il y a au départ non un trop plein mais un manque, un trou. Révéler des secrets serait croire que la matrice est dans l'histoire cachée ; cette histoire est matrice en ce qu'elle fournit un manque. C'est pour combler ce trou qu'il faut susciter des secrets, qu'il faut inventer des romans. La suite du texte le précise d'ailleurs :

> " Moi je ne fais des calculs que pour voir surgir sur le papier des chiffres, des nombres inattendus dont le sens m'échappe, mais après quoi je rêve. "[398]

Si Aragon insiste sur le fait qu'il lit ses propres romans, c'est exactement pour cela : il ne livre pas une histoire préexistante, il invente, il invente toujours.

Croire que le secret de l'enfance d'Aragon serait derrière chaque roman serait donc une vision fausse ; aucun secret n'est donné ; aucun secret n'est le plein qui remplit une vie derrière les apparences ; le réel de cette enfance a été l'absence de réel, de la structure du compréhensible, le carnaval des situations et des sentiments. Ce réel est à trous, à manques, déstructuration, et ce ne sont pas les révélations progressives ou tardives qui y feront quelque chose. L'éparpillement est en lui, la déstructuration, et la honte. Pour continuer à vivre, il faut donc inventer des histoires qui combleront l'instant d'un instant ce carnaval, ou le mettront en forme, qui tisseront un réel. Le mot utilisé, le mot " susciter " est révélateur parce qu'il montre qu'il y a là une pratique, une méthode. Ces secrets ne se créent pas facilement : il y a une technique envisagée, entre autres sans doute dans son enfance, celle mise à l'œuvre, nous venons de le voir, autour des objets. Lorsque Aragon aura le souci ouvert de son autobiographie, et il l'aura souvent, le

[398] *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Champs, Flammarion, p. 9.

même procédé d'invention se mettra en place, ce qu'il dit lui-même très clairement :

> " Et quand je crois me regarder, je m'imagine. C'est plus fort que moi, je m'ordonne. Je rapproche des faits qui furent, mais séparés. Je crois me souvenir, je m'invente. (…)Ces bouts de mémoire, ça ne fait pas une photographie, mal cousus ensemble, mais un carnaval. "[399]

C'est là une révolution dans le récit autobiographique et plus personne après cela ne devrait avoir une autre prétention de rangement chronologique. Ce qu'Aragon révèle est en effet vrai pour tous ; seulement ses conditions d'enfance ont fait que l'absence d'une histoire structurée était évidente. Le décousu l'emporte sur le cousu. Le trou sur le plein. Le texte répond aux *Confessions* de Rousseau, il en a la même importance dans la compréhension du fait autobiographique.

Daniel Bougnoux à propos des trois bouteilles écrit qu'" il était puéril d'attendre d'elles la révélation d'un secret "[400] Il n'y a en effet aucun secret à découvrir à aucun moment, seulement un processus d'invention pour se trouver des secrets, pour mettre en art les trous.

Par l'écriture érotique

Une des formes d'écriture empruntée sera celle de l'écriture érotique parce que justement elle sera dans la droite ligne de ce décousu. Cette écriture est particulièrement importante avant Elsa. Érotisme et infini sont liés parce que par le décousu, il y a habit d'arlequin sans qu'il y ait toujours montage des pièces. Aragon s'invente des personnages sans passé, sans avenir, avec tout juste la marque d'un présent. Globalement les personnages du *Libertinage* et surtout de *La Défense de l'infini* sont pris dans leurs sentiments de l'instant. Ils sont profondément regards de l'un vers l'autre et c'est par là que se construit l'érotisme ;

---

[399] *Le Mentir-vrai*, Folio, p. 12.
[400] *Les Aventures de Télémaque, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, « notice » p. 1056.

ces regards sont des ponts de désir entre deux îlots ; il n'y a en aucun cas analyse psychologique. Les actions ne sont pas situées dans un cadre logique. Les instants qui se suivent peuvent donner lieu à des interprétations par le lecteur, des re-constructions, mais elles ne sont pas le fait de l'auteur. La forme même des textes affirme ce décousu par l'importance des blancs, des étoiles. Ces blancs sont le supposé d'autres événements hors du texte qui permettent au lecteur d'inventer lui-même. L'érotisme des textes est alors un travail en miroir sur le lecteur qui se voit obliger d'inventer les scènes. Nous sommes aux antipodes de la pornographie.

Daniel Bougnoux parle à propos du *Libertinage* d'une écriture vigoureusement anti psychologique :

> " Fuyant toute doctrine, Aragon écrit avec sensualité : avec des blocs de passions, et des perceptions aiguës, avec des sentiments qui débordent l'individu et qui, comme dans les rêves, se jouent de l'espace et du temps. Vigoureusement antipsychologique – hostile à toute interprétation ou ratiocination individuelle–, son écriture délaisse l'échelle personnelle, elle cerne non des types mais des instants, des passions ou des situations. "[401]

Ce n'est pas le cas, à première vue, de tous les textes de *La Défense de l'infini* et de tous les textes érotiques. Certains textes, comme *Le con d'Irène* par exemple, semblent raconter réellement une histoire ; il y a une chronologie avec père, fille et petite fille ; il y a même un décor, celui de la ferme ; reste qu'il n'y a pas d'histoire à proprement parler mais seulement des désirs. Auteur et lecteurs sont métaphorisés dans cet infirme qui ne peut bouger et trouve son plaisir dans le spectacle qu'on croit lui imposer :

> " Voici donc quarante ans, pas moins, que je suis rivé au milieu des passions et qu'elles me mordent sans détruire la digue[402] qui me sépare de l'univers. Une grande commisération indifférente entoure le fauteuil

[401] Notice du recueil *Le Libertinage, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 1076.
[402] Cette digue rappelle celle de l'épisode des faisans : " C'est sur cette digue que je passais ma vie à regarder les courants contrariés par les troncs et c'est d'elle que je vis un jour le pont de bateaux de S. emporté par le flux passer comme une compagnie de requins devant les yeux des braconniers. " Nous sommes bien dans les deux cas dans une situation de voyeurs.

> des impotents. Imbéciles spectateurs, vous ne comprendrez jamais rien. Je ne donnerai pas ma place pour tout l'or du monde "[403]

Le roman peut être celui de milliers de personnes, comme envisagé, parce qu'elles seront ainsi juxtaposées, liées par des regards et des instants ; la multitude ne va pas avec la toile d'araignée, la structure globale ; elle va avec le décousu. Profondément ce décousu correspond à un travail en miroir de lui-même. Du décousu et de l'instant naissent la surprise, l'infini, le vertige et le multiple. C'est la création de l'événement de l'instant. À propos de cette écriture Amy Smiley montre clairement le lien entre le fragment, infini et " lyrisme cathartique ": .

> " On pourrait dire que le fragment, c'est l'infini particularisé, une promesse de début et de fin perpétuels. Le fragment est relié à la nécessité d'échapper au récit traçable, de le détruire même, mais aussi de le réinventer à l'aide d'une transformation structurelle, produisant un lyrisme de nature cathartique. "[404]

C'est donc bien selon elle un travail qui par l'écriture crée le dépassement du temps. L'instant devient l'infini. Le programme d'écriture décidé face aux faisans " chus des branches "s'accomplit.

En inventant des histoires : on supposait comme le font les enfants

A priori la majeure partie de ses romans et textes poétiques s'éloignera pourtant ensuite de ce décousu absolu. Les analyses psychologiques continuent, elles, d'être globalement absentes au moins selon le mode traditionnel. Ce qui lance alors l'écriture, nous l'avons déjà repéré dans *Persécuté Persécuteur*, c'est le " on supposait " des enfants. Aragon ne cache pas ce lancement des textes à la mode des jeux.

---

[403] *La Défense de l'infini,* " Le Con d'Irène ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 458.
[404] Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon,* Champion p. 28.

Ce rapport à l'enfance du jeu est extrêmement fort. Il va au-delà des textes démarrant par le " on supposait ". Nous trouvons sa matrice dans deux histoires d'enfance, toutes deux racontées par Aragon adulte, mais sous-estimées par rapport à *Quelle âme divine,* même si ce texte aussi est important.

L'errance en terre

Dans les *Incipit* Aragon donne le titre d'un roman qu'il aurait écrit enfant : ce titre est *Les enfants perdus en terre* [405] :

> " Cela s'appelait *Les enfants perdus en terre*, titre vraiment je ne sais d'où venu. On y voyait une petite fille, *perdue en terre,* qui serrait dans ses bras puérils le tronc d'un bouleau, perdant son écorce, lequel est pour cette enfant son cousin William, le nageur… " [406]

Aragon parle d'orgie des mots. Nous avons une orgie des mots à plusieurs niveaux. Remarquons qu'ici cette orgie fait coexister, par une paronomase implicite, perdus en mer qu'on attendrait, surtout pour le lecteur de Jules Verne qu'est Aragon, et perdus en terre ; c'est cette coexistence sous-jacente, qui explique que la petite fille semble nager en pleine terre. C'est une forme d'errance particulière, errance liée à l'attraction de la terre, à la possibilité que la terre soit trou et terre en même temps. Il y a là une rêverie sur la tombe d'enfants " perdus en terre ". Aragon insiste, dans son commentaire, surtout sur l'allusion phallique et la présence du cousin. Peut-être, mais l'orgie ne naît que d'un espoir de sortir de cette incroyable angoisse d'être perdus en terre. William et le tronc de bouleau, sa synecdoque sans doute, nous ramènent aux faisans. C'est sans doute à cette histoire que *Le Paysan de Paris* fait allusion :

---

[405] Pour Amy Smiley, qui analyse rapidement ce roman en herbe, " Être perdu en terre et s'accrocher à un arbre est (…) l'image du roman qui fait arbre ". *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon,* Champion p. 99.

[406] *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit,* Skira les sentiers de la Création, Champs Flammarion, p. 70.

> “ C’est en vain que creusant depuis vingt-six années avec un morceau de raison brisée un souterrain qui part de ta paillasse, tu crois aboutir au bord de la mer. Ta mémoire ouvre sur une oubliette. ”[407]

Ici la rêverie primitive est rejetée et la nécessité de créer affirmée. Le non-dépassement de cette obsession serait fatal. La mémoire est bien enfermement, trou. Le mot oubliette mêle le trou et l’oubli, l’absence. Sa mémoire qui, il le dira est monstrueuse, ouvre sur le néant. La raison brisée est substitut du tronc blessé et relaie le fil du bâton brisé. Il y a bien menace de disparition :

> “ Un peu plus impalpable, un peu moins saisissable … chaque jour, je m’estompe en moi-même, (…) ”[408]

On retrouve cette angoisse primitive de l’errance en terre dans la douleur des poèmes de *Feu de joie* :

> “ Œillère de la nuit Nudité
> Le chemin qui mène à la mer
> Me conduit au fond de moi-même
> À deux doigts de ma perte ”[409]

Cette rêverie primitive serait donc dangereuse ; elle mêle eau et terre et semble conduire donc à la confusion.

La seconde histoire matricielle en est le premier dépassement. Il s’agit de l’expédition au Pôle Nord. Cette expédition est déjà dépassement de l’errance en terre/mer. Elle est invention, organisation d’un déplacement dans la terre vers la mer. En effet les deux joueurs vont, grâce à l’invention d’un submersible, traverser et la terre et la mer. Il sera question d’un “ submersible sur route ”.

Le premier texte sur cette invention se trouve au départ d’un texte automatique, “ Le Projet caressé ”. Dans un rajout en italiques, Aragon lie explicitement ce début avec le passage, que nous analyserons plus loin, du *Mentir-vrai ;* Jean Ristat le rappelle à nouveau dans le “ Hors d’œuvre ”. Il est intéressant que,

---

[407] *Le Paysan de Paris* , le livre de poche, p. 64.
[408] *Le Paysan de Paris* , le livre de poche, p. 64.
[409] *Feu de joie, “* Sans mot dire ”, OP I, p. 130.

pour lancer l'écriture automatique, qui on le sait aura peu d'importance chez Aragon, ce dernier se sente obligé de s'appuyer sur cette matrice enfantine ; le titre même est significatif qui donne une certaine coloration érotique tout en signalant que ce " projet " a dû être une longue rêverie ;

> " Nous avons pris toutes les dispositions Le départ ne tient qu'à un fil Nous sommes bien jeunes pour la gloire et ce scrupule louable nous empêche de nous lancer à corps perdu dans l'aventure Je n'ai pas eu l'idée de l'Appareil mais mon ami reconnaît modestement que ce sont mes réflexions sur l'origine de la pluie et du beau temps qui l'ont mis sur la voie de la découverte (…)à[410] vrai dire ce qui m'attirait surtout c'était le paysage polaire Je m'attendais à des ours marins à des icebergs si lourds qu'il faut tout l'équipage pour les remuer (…) "[411]

Il y a mise en route et du voyage et du texte à partir de lieux communs sous-jacents, " la vie ne tient qu'à un fil ", être " jeune pour la gloire ", " scrupule louable ", " se lancer à corps perdu ", " la pluie et le beau temps "…Ces lieux communs s'organisent pour faire un texte comme dans les " cadavres exquis " où il faut inventer une phrase à la suite de celle du voisin. Nous sommes tout de même bien dans l'écriture automatique et dans le jeu mais nous reconnaissons parfaitement la trame. Les icebergs même sont eau et terre. L'ami est une constante.

Le texte le plus complet sur cette invention, cette " découverte " se trouve donc dans *Le Mentir Vrai* : Aragon lie, nous l'avons vu[412], dans cette réminiscence, le jeu, l'accident et la réussite ; le narrateur prépare, l'expédition :

> " J'ai fait des centaines de réussites pour tous les détails de Paris au Havre. On ne se rend pas compte. Tout ce qui peut se passer de Paris au Havre dans un submersible sur route ! Mais quand on commence à y penser… Il y a une petite chose qui nous ennuie tous les deux : on a appris par les cartes que notre voyageuse aurait un léger accident avant d'arriver à la mer. "[413]

410

411 *Écritures automatique*, " Le Projet caressé ", OP I, pp. 171 172.

412 Voir p.50.

413 *Le Mentir-vrai*, Folio, p.37.

Il prévoit des médicaments comme l'ipécacuana dont les sonorités devaient le ravir.

Faire des réussites pour déterminer les éléments de l'aventure, c'est prendre en main le jeu. Le jeu devient une lutte contre le hasard, c'est une manière de se rendre maître et du jeu et des hasards, " tout ce qui peut se passer ". Ce n'est pas étonnant si à ce moment-là intervient un accident, mais s'il s'agit d'un petit accident contre lequel ils vont tenter d'agir. L'enfant se frotte en douceur encore au réel de sa tragédie. Jouer, c'est prévenir les hasards dont celui de l'accident. Ce n'est d'ailleurs pas n'importe quel jeu de cartes qui permet de mettre en place les détails du jeu, ce sont les " réussites ". C'est le signifiant qui fait venir le nom et non le signifié. Le jeu est bien la première forme du roman. Plus qu'avec " Quelle âme divine ", nous avons là dans l'articulation entre l'errance en terre/mer et ce déplacement rêvé, et dans le dépassement de l'accident par le jeu une des strates premières du ressort créatif chez Aragon. Rappelons que la fin du texte dit automatique se terminait par :

> " Je ne partirai en voyage que sur l'avis de la tireuse de cartes "[414]

D'ailleurs nous, n'en avons pas fini avec cette expédition ; c'est un véritable leitmotiv que nous rencontrons développé ou pas. Ainsi dans " Au Pied du mur ", les personnages se retrouvent sans trop savoir pourquoi sur un glacier. Démence, c'est le nom d'un ouvrier, dit alors :

> " M'est avis qu'on est au pôle Nord. Alors il faut faire du feu en frottant des bouts de bois et creuser des huttes dans le sol pour y dormir "[415]

Le même poursuit plus loin en parlant politique et en comparant le sort des ouvriers à ceux des voyageurs dans le pôle Nord :

---

[414] *Écritures automatique*, " Le Projet caressé ", OP I, p. 174.
[415] *Le Libertinage,* " Au Pied du mur ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 381.

> “ Mangé pour être mangé, j’aime mieux les ours et le pôle Nord : moi je dors ici. ”[416]

Les ouvriers sont ensuite pris par Betsy, la servante d’Olympe, perdue elle aussi avec sa maîtresse sur ce glacier, pour des “ apaches ”[417].

Le pôle Nord, les Apaches et le jeu autour de la survie nous installent à nouveau en plein roman d’enfance. Survivre hors de la civilisation, c’est en effet un classique du jeu enfantin qui, par-là, habitue l’enfant à vivre hors de chez lui. Dans *Le Mentir-vrai,* la rêverie sur la survie est d’ailleurs mentionnée, de même que les ours ou animaux que nous rencontrons, avec une belle constance :

> “ Paul parle beaucoup des régions au-delà du cercle polaire, comment on y fait du feu, les animaux qu’on rencontre. ”[418]

Anicet avait aussi installé ce roman du pôle Nord et là encore dans son environnement enfantin. Le pôle Nord permet alors de lutter contre la déstabilisation de soi ; c’est la direction à suivre, la boussole :

> “ Anicet sentit qu’il n’était plus maître de son esprit, et pour se ressaisir, il fixa son attention sur un souvenir. Tout d’abord, ce ne fut qu’un point lumineux autour duquel dansaient les ombres des associations d’idées, pareilles à des branches d’arbre devant le soleil. Puis les rameaux s’écartèrent, se groupèrent à la périphérie de la clarté, léger lacis sans cesse resserré, ne formèrent plus qu’un halo sombre, une bande noire, une ligne, une ligne mince, le contour du souvenir, puis Anicet regarda le soleil en face. C’était, sans préméditation, un beau soleil d’enfance, un jeudi qu’on partait pour le pôle à bord de *l’Ingénieux* ; tout se trouvait prêt à point, les conserves pour l’hiver, les fourrures, l’huile pour calmer la mer, les fourchettes à piquer les baleines[419]. Mais au tournant de la rue des Martyrs, on s’aperçut qu’hélas ! on avait oublié les coussinets des dynamos. Le souvenir devenait précis, précis comme le visage rieur de la petite fille, de laquelle je peux vous dire le nom, attendez ; elle s’appelait Annabelle ou Marie[420], c’était sûrement une princesse déguisée. Je lui trouvais un port de reine. Immédiatement je voyais la mer et les bateaux de la Compagnie des Indes.

---

[416] *Le Libertinage,* “ Au Pied du mur ”, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 381.
[417] *Le Libertinage,* “ Au Pied du mur ”, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 382.
[418] *Le Mentir-vrai, Folio,*, pp. 35 36.
[419] Nous retrouvons encore le roman de la survie.
[420] Où l'on retrouve Mirabelle.

> Anicet sut à ce détail qu'il avait retrouvé son sang-froid, et comme un poisson dans l'aquarium se dirigea (…)[421]

L'objectif est d'être maître de soi. Il faut revenir dans la matrice ; ce retour se fait progressivement par un travail sur la limite ; il est chemin vers la lumière. Tout était prêt alors, d'où les déterminants définis, les conserves, les fourchettes. Le voyage ne se fait pas, mais le chemin vers l'imagination est gagné : Anicet voit la mer et les bateaux. Il est prêt à agir, ici à cambrioler. Revivre l'invention du pôle Nord permet en effet à Anicet de repartir dans son roman d'alors. Nous passons dans le feu de la narration du " Il " d'Anicet au " je ". Le travail se fait en miroir, Aragon replonge dans cette histoire pour poursuivre son *Anicet*. Seulement ce poisson libéré et circulant aisément est " dans l'aquarium ", la victoire est encadrée, limitée, à regagner pour être dépassée.

Dépasser l'errance en terre, la crainte de l'accident et du jeu/destin se trouve en germe donc dans le jeu du pôle Nord. Il y aura d'ailleurs dans *Le Paysan de Paris* et dans d'autres romans se déroulant totalement ou partiellement à Paris une forme de rêverie de guide de voyage ; Aragon parle souvent des Baedeker ; dans *La Mise à mort,* il souhaite avoir avec lui son *Jean-Christophe* " comme une sorte de " Guide bleu " à l'envers "[422].

Il s'agit donc de faire du voyage impossible qui mêle la terre et la mer un voyage fantastique possible, qui maîtrise tous les éléments de survie. Le dépassement de l'errance mortelle est dans l'écriture, dans l'" association d'idées ".

Je suppose exhibé

Le " on supposait " du jeu reprend donc cette trame enfantine première. Il est au départ des textes. Il est explicitement relié à l'enfance par Aragon lui-même. Le thème des bouteilles à la mer si important a, lui aussi, une coloration enfantine nous rappelant les romans d'aventure de ce début du vingtième siècle.

---

[421] *Anicet ou le panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p 116
[422] *La Mise à mort*, Folio p. 283.

Le “ supposait ” démarre et installe un je dans sa fragilité.

> “ Et de toute façon, toi, je veux dire moi, tu ne pensais pas Maman, à onze ans. Cela c’est un mensonge concerté, de faire croire que tu jouais ainsi double jeu entre toi et les autres. Cela viendra plus tard. Pour l’instant tu superposes. Je …enfin, c’est posé, nous posons ”[423]

Le carnaval de l’identité fait qu’il y a double jeu, double je. Pour s’en sortir, il faut poser, superposer, jouer. Le mensonge est obligatoire ; superposer, c’est mettre en place une stratégie de bouchage des trous.

Dans “ Le Feu mis ”, Aragon joue du procédé, le mettant par là en exergue :

> “ Je suppose un Personnage, de quel âge ? roux ? poivre et sel ? En tout cas qui a une police d’incendie et voulait s’en débarrasser ”[424]

Dans *Théâtre / Roman*, c’est ainsi le décor, nous l’avons vu[425], qui fait naître un personnage, qui le “ suppose ” ; Aragon le précise, donnant à l’opération une importance rétroactive pour ses autres textes :

> “ Quelle prétention ! Cela commençait par un décor : le passeport n’était jusque là donné qu’à une chambre, puis le détail, les meubles, les objets se sont mis à supposer l’homme, un homme ”[426]…

Beaucoup plus loin dans le texte, Aragon remet à jour ce mode de création en en appelant par l’impératif au lecteur et, par la multiplication des verbes, en reflétant ainsi la déstabilisation du sujet, déstabilisation qui est à l’œuvre dans tout le texte ; nous passons de “ supposer ” à “ faire ” :

Il analyse l’acte de création : lui créant Denis, Denis créant Jospin :

> “ Supposez, supposons, je suppose ou qu’il le suppose, que tout ceci soit un roman, c’est-à-dire faites, faisons, je fais, ou lui (…) ”[427]

---

[423] *Le Mentir-vrai*, Folio p. 13.
[424] *Le Mentir-vrai,* “ Le feu mis ”, folio, p.560.
[425] Voir p.186.
[426] *Théâtre / Roman,* Gallimard, p. 22.
[427] *Théâtre / Roman,* Gallimard, p. 392.

Or on sait depuis *Traité du style,* ce que signifie " faire " pour Aragon, et par là nous revenons encore à l'enfance. C'est de manière consciente qu'Aragon nous conduit là :

> " Destinée de La Fontaine.
> Faire en français signifie chier. Exemple :
> Ne forçons pas notre talent :
> Nous ne FAIRIONS rien avec grâce. "[428]

Faisons nous ramène aussi, bien sûr, aux faisans. Consciemment, mais en sous-main, Aragon lie en permanence l'acte de créer aux ressorts de l'enfance. Faire c'est créer, c'est inventer pour boucher les trous de soi, recomposer l'instant d'un instant ; faire c'est se faire pour ne pas sombrer dans la confusion de la terre et de l'eau mélangées.

L'invention passage du temps de l'imaginaire au temps du réel.

Très lucidement, encore, Aragon analyse dans *Théâtre / Roman* ce processus de création : ce qui est l'essentiel de sa vie, le réel, ce n'est pas ce que l'on croit. Le jeu de l'invention, le " je " de l'invention est le réel, le réel est l'invention :

> " Le *comme si* du jeu. C'est d'habitude une convention entre les deux joueurs, tu serais le roi et moi le noir, son serviteur. Ou n'importe quelle relation supposée. En tout cas, un rapport de convention, réciproquement accepté. Ici, rien de semblable. Rien de conditionnel. Je ne l'aurais pas rencontré, (…) "[429]

Aragon passe alors du conditionnel, qu'il utilise rarement d'ailleurs dans les autres textes, préférant l'imparfait du jeu réellement utilisé par les enfants, au

---

[428] *Traité du style*, Gallimard, collection *L'Imaginaire, p.* 9.
[429] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 438.

passé composé temps du discours. L'invention devient le réel. Le hasard joué devient hasard réel :

> " Ici rien de semblable. Rien de conditionnel. Nous ne jouons pas au conditionnel. Je ne *l'aurais*[430] pas rencontré, il n'aurait pas oublié de venir à un rendez-vous. Je l'ai rencontré, il m'a chassé ou il m'a fui, il n'était pas chez lui, à l'heure où il m'avait dit de lui téléphoner "(…)
> " il a voulu probablement donner à la notion de hasard son sens plein puisque *le hasard* [431]ici aura fait que nous ne nous sommes pas rencontrés, (…). Je l'ai perdu. Il faut accepter le fait, (…) "[432]

Celui qu'il a inventé par le " je suppose " est donc maintenant son seul interlocuteur :

> "Parce que sans lui je suis seul, je ne peux imaginer personne d'autre que lui, voyez-vous. Les personnages réels de ma vie, je les fuis, (…) "[433]

Tout ceci n'est pas installé, posé tranquillement, mais placé dans une spirale de recherche, quête ou fuite ; en parallèle, c'est en effet ce que dit le texte puisque le personnage créé l'a " chassé ou fui ", ce qui représente deux mouvements de séparation mais inverses et que lui, par rapport à ce qu'on appelle d'habitude les " personnes réelles " devenues personnages réels, il agit de même : il les fuit.

Que l'invention devienne le réel, on en retrouve la trace dans un événement de la vie du couple Aragon/Elsa, celui de leur rencontre au café :

On en connaît l'histoire parce qu'Aragon l'a racontée à plusieurs reprises. Ils l'ont jouée dans le film d'Agnès Varda et celle-ci fait judicieusement se répéter les moments de la scène, en particulier celui de l'entrée d'Elsa par la porte tournante[434]. Nous sommes nettement dans la construction d'une fiction, mais avec cette valeur de réel qu'Aragon y met. À propos d'Eurianthe, Aragon glisse une

[430] Souligné par Aragon.
[431] Souligné par Aragon
[432] *Théâtre / Roman,* Gallimard, p. 438.
[433] *Théâtre / Roman* , Gallimard, p. 439.

phrase sur cette invention pour la rejouer sans doute en cachette une dernière fois avec des mots la dévalorisant faussement :

> “ Nous inventions ici ou là un tripot, histoire de recommencer le soir de notre rencontre. Elle disait vouloir que ce soit toujours, toujours la première nuit. ”[435]

Nous ne sommes plus dans le bistro mais dans sa paronomase, le tripot du jeu. Ils jouent à se rencontrer, histoire que sur ce point-là au moins ce ne soit pas le hasard qui décide puisque ce sont eux qui mettent en scène leur rencontre.

Il n’est pas étonnant que dans cette matrice de l’invention, entre le jeu de l’enfance, la quête de l’ailleurs et le désir de paronomase, Aragon se soit retrouvé dans Lewis Carroll qui “ traverse enfin le temps et les miroirs ”[436]. Même le jeu de cartes est dans *Alice au pays des merveilles*, dispersé. “ *La Chasse au Snark ”* traduite par Aragon et forme d’errance absurde et jubilatoire, la réflexion sur la “ mock-turtle ”[437], la rêverie sur l’autre côté du mur, tout est en miroir de l’acte de créer d’Aragon.

S’inventer un je

En multipliant les identités : le bariolage du bordel

Ce “ je suppose ” qui part de l’invention enfantine pour lutter contre le carnaval se propose la mise en place du “ je ”. Pouvoir dire “ je ” est l’enjeu de tous les textes romanesques, poétiques, ou autres. Cette conquête du je se fait grâce à plusieurs fils tendus parmi lesquels la création de multiples à l’infini, création qui doit être menée et dépassée. Cette multiplicité des personnages est d’ailleurs la caractéristique essentielle de *Quelle Âme divine*. Dans ce “ roman ”,

[434] Film produit pour l’ORTF, émission DIM DAM DOMde Daisy Galard, réalisation Agnès Varda, 23 octobre 66.
[435] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 134.
[436] *Une Préface morcelée, OP V, p.* 182.

les personnages n'existent quasiment que par le dialogue, c'est-à-dire qu'ils ont alors le statut de la première personne. Il est aussi significatif qu'Aragon ait eu comme projet d'écrire l'histoire des Rouné, décalque semble-t-il des Rougon-Macquart, avec donc une même multiplicité de personnages mais structurés en une famille.

Aragon a, dans ce cadre, beaucoup parlé du roman comme bordel en particulier lorsqu'il relate dans *Les Incipit* une rencontre qu'il aurait eue avec Bunuel. Il aurait alors parlé de bordel et d'orgie entre autres pour qualifier la fin du roman détruit. La conversation qui aurait suivi conduit Aragon à parler alors de " bariolage " :

> " Connaissant assez, chez Bunuel, une certaine frontière du dégoût, j'entrepris de le convaincre que l'orgie commence où se fait un certain *bariolage*[438] de ses participants.
> Car il n'y a point orgie entre un homme et une femme, ni même entre un homme et deux, plusieurs femmes. Parce que le limité des pouvoirs d'un homme ne permet pas le développement orgiaque de l'aventure. C'est à la multiplicité des hommes que l'orgie mérite son nom, et pour ce qu'elle suppose de désordre, de refus des limites, l'orgie implique le non-choix des partenaires immédiats, la varaition sans frein des rapports sexuels (aussi bien des hommes que des femmes) donc l'homosexualité.(…) "[439]

Le terme de bariolage pour expliquer le bordel a de quoi surprendre et nous prend, comme Bunuel apparemment, un peu au dépourvu par rapport au sens le plus évident de bordel. Le sens érotique du terme ne viendrait qu'en second lieu conditionné en fait par la caractéristique première de désordre. Le bariolage est alors en cohérence avec l'idée de discontinuité. Qu'est-ce en effet que le bariolage sinon une coloration à caractère disruptif ? Le résultat du bariolage n'est pas l'unité mais la dispersion, un dessin bariolé semble formé de plusieurs parties. Le bordel comme bariolage serait donc le monde de l'infini parce que le monde du manque de l'unité, et nous revenons en réalité à la conception qui semble présider

[437] *Théâtre/Roman*, pp. 327-334.
[438] Souligné par Aragon.
[439] *Les incipit, Champs*, Flammarion pp. 63 65.

à l'écriture érotique[440]. Le bordel serait un monde où n'existent pas de liens entre les personnages. Écrire ce bariolage, ce serait accepter l'idée d'un monde désordre, " bordel " au sens de mal rangé, sans structure ; l'érotisme serait accepter la multiplicité. Écrire serait accepter la multiplicité dans le désordre.

Dire " je ", ce serait au cœur de ce désordre interne et externe trouver une expression propre, ou accepter désirer être chaque élément du bariolage. C'est entre ces deux postulations que se situera l'écriture d'Aragon. Chaque texte, si l'on excepte les textes érotiques, met en place le dépassement du bordel y compris *Théâtre / Roman*. Il y a dépassement s'il y a recherche au-delà du bariolage d'une organisation et d'une expression du je. Cela ne se fait que progressivement.

Il y a bordel en ce sens que c'est tout d'abord la multiplicité qui l'emporte. Ainsi, si on prend *Le Fou d'Elsa,* on peut dire que chaque personnage qui se trouve doté à un moment ou à un autre de la première personne est à la fois cet autre et Aragon [441] ; Aucun des propos tenus par ces " petit je ", selon l'extraordinaire formule inventée par Aragon lui-même pour " Au pied du mur "[442], n'est étranger à Aragon, y compris les " vauriens "[443], le fakir, la jeune fille…Dans la prison de l'Al-Kassaba par exemple, chaque personnage sera un " je " d'Aragon. A chaque fois il lui donnera son idiolecte et ses obsessions, traités simplement avec une couleur différente. C'est aussi le cas du Fou bien sûr mais lui parmi les autres. C'est ce bariolage en action dans *Le Fou d'Elsa* qui fait naître peu à peu un autre " je ", autre postulation plus difficile à surgir et qui n'est pas exactement non plus " le je " de l'Auteur. Le je de bout de course, produit de ce dépassement du carnaval auquel bien sûr nous conduit le bariolage.

On retrouve ce procédé dans différents textes. On dit qu'à la lecture du passage sur Marceline Desbordes Valmore dans *Les Poètes,* Jean Ristat a eu la

---

[440] Voir p.202.

[441] Hervé Bismuth, *Construction d'un discours multiple et singulier :* Le Fou d'Elsa *d'Aragon,* mémoire de doctorat,p.251 : " Des personnages secondaires qui traversent l'œuvre,il en est bien peu qui ne soient pas d'une façon ou d'une autre investis par l'Auteur ".

[442] " Au pied du mur ", *Le Libertinage, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 388 : "LE SPEAKER : Petit je, la rhétorique t'emporte ".

[443] *Le Fou d'Elsa* , Gallimard, p. 38.

certitude qu'Aragon était homosexuel ; c'était sans doute, nous semble-t-il, sous-estimer cette capacité à être effectivement tout le monde, dont les femmes, dont par exemple " une fille quelque part au bord du Xénil "[444], à se créer des identités multiples, à être le bordel, à le " faire "[445]. C'est d'ailleurs ce qui explique l'apparition du " Spectacle à la lanterne magique " des *Poètes* qui fait se multiplier les réfractions de lumière. Nous avons déjà noté la présence particulièrement importante des dialogues dans des romans comme *Les Communistes.* Cette présence, en discordance avec un texte comme *Le Paysan de Paris,* est une occasion que s'offre Aragon de parler au pluriel à la première personne. Il est fondamentalement des deux côtés du discours, perpétuel " Persécuté " et " Persécuteur ". Cette multiplicité pourrait conduire au néant si l'ensemble n'était tendu vers le but du " petit je " le plus authentique possible, le temps au moins d'un instant, parfois d'une parenthèse. Chaque roman à un moment ou à un autre fait surgir une parenthèse du je. Cette parenthèse ne surgit que montée, créée, amenée par le bordel des autres " petits je ".

Caméléon

Un mot revient pour caractériser cette tension vers le multiple, c'est le mot " caméléon ". Aragon l'utilise ainsi dans *Les Voyageurs*. Le volcan qui parle à la suite du texte cité, sera la figure allégorique de ce qui ne voyage pas :

> " (…)Ces plaines, ces montagnes, ces horizons toujours renouvelés, (…) permettez-moi de vous demander quel lien s'établit entre eux dans vos esprits mobiles, quel lien difficile à imaginer pour nous autres sédentaires, unit ces paysages à travers l'espace et constitue pour vous la trame de votre vie ? Êtes-vous pareils au caméléon qui prend la couleur du lit où il repose, et changez-vous avec le ciel ? Ou bien ressem-

[444] *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, pp. 42 43.
[445] Voir aussi p.315.

> blez-vous au feu qui s'est mis au bout d'un long cordon de poudre, et qui fera sauter un jour l'univers avec soi ? "[446]

Le volcan est l'immobilité face aux voyageurs. Ils sont eux " esprits mobiles " et donc caméléons possibles, multiples identités possibles. Être caméléon c'est non plus être un écorché mais changer de peau. L'autre alternative est celle de la destruction totale. Ces caméléons ne sont pas dans les paysages mais dans les lits. Nous passons d'une métaphore à une autre pour garder celle de la multiplicité des possibles et de la difficulté face à elle à exister. Cette difficulté est nécessité. Créer ce sera inventer en retour l'infinie variété.

Nous retrouvons cette métaphore du caméléon dans *Théâtre/Roman :* elle est une des raisons fondamentales du choix provisoire du théâtre. Faire d'un " petit je " un acteur, c'est multiplier en lui la possibilité des voix :

> *" L'acteur ne répond pas avec des mots n'ayant déjà plus son langage sans parler encore celui que Daniel lui propose et comme le caméléon sur une étoffe de mille couleurs qu'il le veuille ou non trop occupé d'en mirer les méandres se tord les bras le corps la bouche on dirait qu'il souffre le mystère d'incarnation sachant pourtant que ce théâtre proposé déjà se meurt avant de prendre parole n'étant bientôt plus qu'un papillon fixé sur le bouchon de l'avenir et perdant le pollen de ses ailes d'un dernier battement et se mène à sa lèvre hésitante en son cœur incertain comme un balbutiement le combat d'être Cléomène après tout mêlez ses lettres et vous allez voir mutilé le caméléon qui pourrait mourir de ces variations infinies de la couleur et du devoir qu'il a par nature de s'y plier "*[447]

Le caméléon était donc déjà dans le nom de Cléomène que le metteur en scène voudrait lui voir jouer selon sa mise en scène. Seulement, cette acceptation de la multiplicité est potentiellement dangereuse. Prendre les paroles infinies des autres peut déboucher sur l'aphasie et la mort ; on retrouve le bariolage dans le tissu. La métaphore de l'animal et du tissu concrétise la torture en jeu, la douleur. C'est la proposition de la mise en scène qui révèle le danger de perte d'identité. Nous sommes dans une problématique, nous le voyons, de maître/esclave, si ce

---

[446] *La Défense de l'infini,* " Voyageurs ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 530.
[447] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 180.

n'est qu'ici metteur en scène et acteur sont des " petits je ", même si, pour le déroulement du choix de la liberté, il faut se situer plutôt dans l'acteur. Le travail en miroir des identités se fait par le choix même du personnage de Cléomène dont il est dit plus haut :

> " Cléomène arrogant Cléomène aussitôt d'un nouveau maître dépendant jeune roi bègue au long nez qui partage avec ses compagnons des putains et sa vie ah (…) "[448]

Cléomène est donc lui aussi, comme l'acteur caméléon, sous la menace d'un maître dont il ne nous est pas indifférent qu'il soit bègue.

Le bariolage et le bordel sont créateurs de caméléons et de puzzle. Pour s'adapter au bordel, il faut être caméléon, mais cela se fait dans la douleur et il y a risque de mort d'éparpillement, d'absence de trame. Le texte nous dirige alors vers une sortie progressive du bariolage et la mise en place de la structure du puzzle des identités ; le puzzle est l'anti-bordel, l'anti-bariolage ; seulement ce puzzle à peine installé est cassé ; la victoire de la construction sur le carnaval et le bordel n'est une victoire que de l'instant.

Carnaval et bordel se rejoignent alors ; le carnaval est la multiplicité des masques de chacun ; le bordel est la société de ce carnaval. La résolution se fait dans l'orgie, création d'une fête de l'ailleurs.

En se créant des proies.

La chasse et la proie

Pour mener à bien l'écriture à partir du bordel bariolé, l'auteur se donne des proies parmi lesquelles, nous le verrons, les figurations féminines mais aussi lui-même. Ces proies sont la béance devant lui, la reproduction d'un au-delà du trou, qui lui permet d'écrire dans un mouvement de poursuite. On retrouve très

souvent ce champ lexical de la proie dans les textes ; elle est parfois figurée par la chasse à la grenouille :

> " Ô Chine noire des ruisseaux
> Où tremble le chiffon rouge d'un baiser
> Piégé "[449]

L'encre de Chine figure l'écriture qui avance par la proie apparemment factice ou piégée du chiffon rouge.

À l'heure du bilan, même provisoire, Aragon reprend cette figuration :

> " …mon dieu, que vivre m'aura ressemblé aux heures après le coucher du soleil, d'une pêche à la grenouille, ou si c'était à l'écrevisse ? agitant le chiffon rouge dans la nuit qui va s'épaissir, les pieds nus dans un ruisseau quelque part, (…) "[450]

Évidemment, on se demande ici pourquoi Aragon confond ou fait semblant de confondre, écrevisse et grenouille, la référence implicite à la musique y a sans doute sa part, ou tout simplement à l'idée d'une marche à reculons. Cela laisserait à penser que l'écriture est un recommencement, un canon à l'écrevisse.[451]

Mais c'est dans *Les Poètes* que la fonction de la proie est le mieux soulignée par la relation au lièvre russe :

> " Dans la langue russe il existe un mot courant pour désigner ces reflets de soleil qu'on fait se balader sur un mur ou dans une pièce avec un miroir de poche
> (…)
> ce reflet qui court sur le mur est donc un lièvre
> Il en a
> la rousseur autant que la vélocité(…)
> Un lièvre court à en mourir et son cœur bat ah comme il bat "[452]

---

[448] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 180.
[449] *Les Chambres*, " I ", OP XV , p.263
[450] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 393.
[451] Dans le canon à l'écrevisse " la ligne mélodique est reprise en commençant par la dernière note et en finissant par la première par exemple " *Encyclopédie Universalis* 99.
[452] *Les Poètes*, " 2 ", *Poésie*, Gallimard, p.186.

Aragon raconte alors, en poésie, que le vers de Maïakovski qu'il préfère à tout est celui qui parle de " ce lièvre qui court et saute sur le mur "[453]

Ce choix, il le fait comme une révélation de lui-même, une révélation étrange qui aurait pu être l'objet d'une dissimulation. Elle est importante en effet, car ce lièvre est image de la poésie qui court sur le mur. Le lièvre est alors et le poète et sa course.

Parce que la proie peut être en lui-même, peut être lui-même.

> " Qui parle Moi
> Ou
> Je tremble éperdument de toi De la cime
> De mes forêts au fond de mes fondrières
> Tu ne peux pas mieux te défaire autour de toi de mon crawl
> Que le sanglier du chien-vautre dans la boue
> L'un l'autre liés à ne plus reconnaître
> Sa propre chair ni démêler d'entre elles
> Leurs morsures
> Et la bête noire soudain lèche l'œuvre de sa dent "[454]

Ce qui se dit là est bien au-delà du rapport masochiste de l'héautontimorouménos ; le champ lexical de la chasse raconte combien le chassé et le chasseur, ici le chien et le sanglier, sont liés et déliés en même temps pour que la chasse ait lieu et que la quête de l'identité se fasse par l'écriture, " Chine noire ". La poursuite ici se fait dans un milieu entre boue et eau et le déplacement se fait crawl. La contamination de la paronomase fait que nous nous demanderons si dans *Théâtre/Roman* le lévrier/Sébastien[455] ne serait pas une réécriture ironique du lièvre russe, image importante.

Se créer des proies pour lutter contre le carnaval de soi, c'est donc se réinventer un Pôle Nord. Cette réinvention est permanente.

À de rares moments d'arrêts de la chasse à soi, la paix momentanée de l'instant se marque par l'arrêt du déplacement de la barque, arrêt des rames, des rimes.

---

[453] *Les Poètes*, " 2 ", *Poésie*, Gallimard, p. 188.
[454] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 218.

Mais dans cette invention de proies permettant la chasse les femmes ont dans les textes un rôle particulièrement important.

Les femmes, proies, parce que changeantes proies

L'importance des femmes aura été revendiquée avec force et constance par Aragon :

> " Je crois que j'ai eu besoin des femmes comme pas un. D'autres les ont sans doute aimées davantage. J'en ai eu besoin. Et non pas d'une. De toutes les femmes. De la foule des femmes. Du tableau indéfiniment mobile de leurs possibilités. " [456]

Nous reconnaissons déjà là l'importance dans la caractérisation des femmes du " tableau indéfiniment mobile ". Il nous rappelle l'interrogation vue plus haut face aux paysages, " horizons toujours renouvelés ". Dans le texte de *La Défense de l'infini* ce sont les esprits qui doivent être " mobiles " par voie de conséquence.[457]

Aragon plaçant Aurélien dans un moment de dérive le fait rêver aux femmes dans des termes proches :

> " Mais plus forte que toutes les tentations, il y avait la diversité des femmes. Aurélien était porté de l'une à l'autre par sa nature tout aussi capable de vertige avec cette maigre et disgracieuse Zoé qu'avec (…) "[458]

Cette importance il s'agit d'en voir les causes et les modalités. Ce faisant nous aurons en mémoire mais laisserons partiellement de côté celle qui sera la femme majeure dans les textes, Elsa. La seconde partie aura en effet à charge de

---

[455] Voir p.315
[456] *La Défense de l'infini, "* Le Mauvais plaisant *", p.* 597.
[457] Voir p.218
[458] *Aurélien* , Folio, p. 81.

situer la place réelle et les modalités propres, ou communes aux autres femmes, d'Elsa.

Elles sont indifférenciées et multiples

Il existe naturellement des femmes bien repérables dans l'œuvre d'Aragon, femmes réelles ou personnages mais dans de très nombreux, cas ces femmes ne sont pas réellement caractérisées : Aurélien, dans le passage d'où est extrait le texte précédent, passe d'un nom à l'autre. Elles sont nombreuses et dans le même temps indifférenciées dans leur majorité. Les termes " foule ", " troupeau ", " peuple " sont utilisés, et quand il s'agit de " races ", c'est pour les différencier mais par groupes ; il y aurait ainsi des races de prostituées par quartier de Paris :

> " Il y a dans Paris tant de races de filles qu'il faudrait une étude attentive pour les délimiter, et un observateur qui payât de sa personne "[459]

C'est dans le même texte que l'on trouve ensuite la formule " le *peuple* [460]à demi-nu des filles ".

Ces femmes, très souvent des prostituées, sont rarement décrites et encore, dans ce cas-là, pourrait-on plutôt dire qu'elles sont évoquées plus que présentes par des caractéristiques organisées ; même dans *Aurélien*, à désir d'écriture plus réaliste, Rose est seulement " si harmonieuse, si évidemment savante des choses de l'amour ", et Zoé, nous l'avons vu, " maigre et disgracieuse ".

Dans *Le Paysan de Paris*, l'hymne aux prostituées s'articule sur les mêmes caractéristiques :

> " Il ne semble pas qu'un souci étranger aux caresses entraîne dans ce royaume tout ce peuple changeant de femmes qui concède à la volupté un droit perpétuel sur ses va-et-vient "[461]

---

[459] *En marge de la Défense de l'infini, "* Le Mauvais plaisant *", Œuvres romanesques complètes*, Tome 1, La Pléiade, p. 600.
[460] Souligné par nous.

Dans le texte, le féminin pluriel " elles " se succède au fil des pages ; la seule qui ait un nom est " Nana ", métaphore littéraire de la prostitution.

Les femmes sont aussi très souvent passantes, étrangères et groupe en même temps. Même si le groupe n'existe pas potentiellement comme l'est un groupe de prostituées tel qu'on le voit dans *Le Paysan de Paris,* il est construit, par le texte, par la communauté de démarche supposée de ces femmes ; c'est le cas très nettement lorsque dans " *L'Instant "* Aragon liste des groupes de femmes ; il les dit à la fois changeantes et multiples, et en même temps il les range dans des catégories :

> " Les chercheuses, les fuyantes. Les mille variétés de femmes qui prennent la nuance de l'heure, et le ton de leur temps et de leurs loisirs. Celles de midi, qui s'attendent à un bouleversement de leur sort. Celles de 2 heures qui veulent perdre un peu de leur journée. Celles de 5 heures qui guettent les hommes très jeunes. Celles de 6 heures et demie, les kleptomanes des grands magasins. (…) "[462]

Le texte met, on le voit, en place deux paradigmes qui s'opposent : les femmes sont d'une part " fuyantes " du fait de leurs " mille variétés ", d'autre part énumérables. Il y a deux postulations inverses dans cette création de la femme, celles de l'insaisissable et celle du rangement.

C'est en se créant, ainsi, un groupe, une sous-partie, qu'Aragon invente des femmes au début de la maturité, se lançant dans le métro à la recherche d'aventures. Il transforme les femmes d'un certain âge en groupe ayant des caractéristiques communes, comme pour multiplier les événements semblables. Très significativement on retrouve cette impression de groupe au hasard d'une description dans *Le Fou d'Elsa* :

> *" Mais voici caquetant de baraque en baraque*
> *Et leur rire léger comme un jouet d'enfant*

---

[461] *Le Paysan de Paris* , poche, p. 46.
[462] *En marge de " La Défense de l'infini ",* " L'Instant *", Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp. 631 632.

Ce bruit de bijoux qu'elles font quand elles bougent
Promenant leurs yeux d'antimoine sur les gens
Les femmes aux doigts teints dans leurs vêtements rouges "[463]

Autre caractéristique souvent rencontrée, elles sont étrangères, c'est bien connu ; elles le sont même quand c'est le narrateur qui est l'étranger au groupe ; c'est ainsi que dans *Anicet* Arthur dit de Viagère qu'elle est " étrangère aux siens ".[464]Ce caractère d'étrangère a un rapport avec l'importance attachée aux prostituées qui sont hors des relations familiales, qui ne peuvent être mères.

" Celles qui ont la pureté du couteau celles
Celles
Qui ne ressemblent aucunement
À nos mamans "[465]

Être étrangère, c'est aussi être hors de la communauté linguistique et humaine. Dans *Anicet,* les femmes ne font pas partie du groupe ; elles sont en marge, y compris Mirabelle. Le mot étrangère porte en lui le mot erre qui est le grand signifiant des noms de femmes chez Aragon.

Elles sont tous les possibles

Ainsi figurées, construites, elles sont tous les possibles, d'où le besoin impérieux qu'il a d'elles, leur importance notée plus haut. Dans " Le Mauvais plaisant ", déjà cité, le texte se poursuit en mettant en avant cet infini des femmes.

" Je crois que j'ai eu besoin des femmes comme pas un (…). Du tableau indéfiniment mobile de leurs possibilités. (…)

Le vertige identitaire conduit dans ce texte à un factice désir d'effacement de lui-même. Ce n'est, semble-t-il pas le cas dans *La Grande Gaieté ;* pourtant ce texte, le plus sombre sans doute d'Aragon, se veut-il une destruction en règle de

[463] *Le Fou d'Elsa* , Gallimard p. 50.
[464] *Anicet, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 23.
[465] *La Grande Gaieté,* " Angélus ",O P IV, p. 236.

l'amour. Or, dans l'autodestruction de ses propres constructions imaginaires, Aragon redonne tout de même, un moment, la force créatrice qu'ont les femmes pour lui[466] ; ce passage très significativement, est dans la suite d'une destruction en règle des pères :

> " Ce moulin à café chantant
> Déroule un paysage étrange où sommes-nous
> Les routes croisent l'infini de leurs pas
> Nous sommes au cœur d'un dessin calligraphique
>
> Fait d'un seul trait de plume
> Au comble de la complication
> À la margelle où vont le soir
> S'abreuver les belles porteuses de mystères
> (…) "[467]

Elles sont donc insaisissables ce qui est une autre modalité du fuyante comme inconnue nous ramène vers étrangère. Elle tiennent la pierre philosophale en ce que justement elles figurent ainsi l'infini et la variation. De leur complication naît " un seul trait de plume ", sa plume, son écriture.

Aux noms changeants

À la source de l'inspiration et en même temps souvent indifférenciées, sans filiation, troupeau, elles sont alors sans nom puisqu'elles sont tous les possibles. Ou quand le texte construit une femme et la caractérise, celle-ci se trouve souvent au contraire dotée de plusieurs noms, d'une infinité de noms donnés ou cachés La femme a plusieurs noms et chaque nom est porteur de plusieurs possibilités. Rares sont les noms qui ne sont pas raccordés à un signifié ou à plusieurs par ou sans la décomposition du signifiant. Les femmes sont donc sans noms ou nommées à l'infini. C'est le personnage masculin, " petit je " ou pas, qui nomme la femme et qui la nomme au multiple. Là encore cette caractéristique traverse les années.

[466] Ce n'est valable qu'un moment ; aussi écrit-il dans le dernier poème : Vous tiendrez enfin les femmes pour ce qu'elles sont " *La Grande Gaîté,* OP IV p. 303.
[467] *La Grande Gaîté,* " Angélus " OP IV, *p. 236.*

Dans *Anicet,* c'est Anicet qui nomme la servante " Traînée " avec l'accent circonflexe, qui inscrit le mot dans son sens littéral. Arthur, toujours dans *Anicet* donne à la " vierge noire " le nom évocateur de Viagère mais parmi d'autres noms. Ce nom comme Thérèse, Fougère… est lui-même porteur d'autres noms ; dans Viagère il y a bien sûr, viagère, via et erre ainsi que, nous l'avons vu[468], vierge a et peut être verge ai. Dans Fougère nous sommes conduits à lire fougère et fou j'erre. Nous ne forçons pas les textes : nous avons vu que la pratique de la lecture des paronomases dont les textes sont saturés nous conduit à ce déchiffrement permanent. Cette nomination au multiple de la femme est encore et toujours présente dans " Le Carnaval " de *La Mise à mort* : il y a rêverie sur le nom de Bettina avec le surgissement d'une autre femme, d'un autre nom de femme en miroir :

> " J'avais une vieille bonne, imaginez-vous, Lieutenant, que j'appelais Brangaene …elle était furieuse, elle disait, voyons Nina, mon vrai nom c'est Anna …parce qu'à la maison alors, on m'appelait Nina.
> J'avais envie de demander : " Et vous vous fâcheriez si, moi, je vous disais Ninette ? " Ce sont des choses qu'on pense. Je lui dirai Betty. Tout à l'heure. " [469]

Dans *Théâtre / Roman,* l'acte de nommer est réciproque : la femme est actrice donc potentiellement porteuse de plusieurs noms :

> " Il y eut Eurianthe ou Euryanthe donc, entre nous (l'i grec je ne sais pour quel jeu, quelle posture). Devant les autres et comme eux je la nommais Germaine. Un nom de femme de chambre, elle disait.
> (…)c'est d'elle que je tiens de m'appeler Raphaël "[470]

La multiplicité de ces noms est une manière de donner la multiplicité, de la marquer et de traduire dans le même temps le trouble identitaire ; elles sont en miroir de lui-même, carnaval ; elles sont aussi par-là sans repères fixes, changeantes et donc proies jamais réellement atteintes, ce qui permet à l'invention d'avancer et au caméléon de jouer des variations. Elles sont aussi comme une

[468] Voir p.164.et 200.
[469] *La Mise à mort* , Folio p. 285.
[470] *Théâtre / Roman,* Gallimard, p. 133.

forme du secret que l'on invente ; dire le nom c'est dire le secret ; mais ce secret ne préexiste pas puisque le nom c'est lui qui le donne en cachette. Il suscite le nom. Il invente un secret, il crée.

Du miroitement aux vêtements changeants

Les textes traduisent ainsi une réfraction multiple des femmes. Ils disent le miroitement, parfois déstabilisant, toujours fascinant, toujours créateur ; on voit à l'œuvre l'acte de créer à partir des yeux du chasseur du Zelli et du rebond sur un " petit je " :

> " Le chasseur du Zelli's a ordre de laisser entrer environ cent cinquante femmes non accompagnées, que le patron lui a désignées lui-même. Dans sa tunique bleue, à quoi pense-t-il surveillant les entrées ? Je songe aux facettes de ses yeux où sont peints les portraits des danseuses admises "[471]

Ce miroitement déstabilisant permet alors à Aragon de s'offrir des suites de groupes nominaux, des équivalences afin de tenter de nommer et donc de créer.

Mais c'est aussi dans l'évocation des vêtements que nous trouvons avec une extrême constance l'idée de variation infinie ; cette idée peut être donnée soit sous une tonalité négative soit positive. On se souvient par exemple de la " vierge noire dont les vêtements changent avec les jours "[472].Dans *Traité du style,*[473] c'est la mer qui est ainsi décrite, elle est immédiatement caractérisée comme une prostituée :

> " Moi je me tourne vers la mer. Cette fille à soldats tapageuse et bougonne change perpétuellement ses toilettes défraîchies pour des robes de rencontre où les coulées burlesques des rafales, les taches, les chiures, les reprises, les pièces, les coups de fer maladroits, les fanantes habitudes nocturnes de la garnison voudraient passer pour une dé-

[471] *La Défense de l'infini*, " Le Mauvais Plaisant ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade p. 599.
[472] voir p.50 et 164.
[473] *Traité du style*, Gallimard collection l'Imaginaire, p. 171.

> bauche de couleurs, une splendeur de pigeon, une insolence orientale. ”[474]

La robe est changeante, donc prétexte à équivalences[475] sans fin qui rebondissent en d'autres équivalences. La dévalorisation fait apparaître en négatif les images de couleur de robes de pigeon, d'orient.

Dans *Le Paysan de Paris,* Aragon parle d' “ habituées ”, or elles :

> “ varient insensiblement avec le ciel, comme ces marionnettes des baromètres de la forêt noire qui mettent une robe mauve les jours de pluie. ”[476]

Elles sont donc ici encore une forme de paradoxe puisqu'à la fois permanence et marquées par le changement. Nous sommes proches de l'histoire de Peau d'âne, elle aussi sans doute symbole comme, en partie, la Vierge noire, des saisons. Nous avons en creux l'idée que la femme est comme le temps. Le temps est infini variable mais aussi rangement possible.

C'est parfois le manteau qui est chez Aragon la synecdoque des vêtements féminins. Sans doute que deux histoires se mêlent pour motiver sa capacité à les symboliser : celle de la Vierge noire, de la terre mère et celle de la Vierge Marie dont le manteau était censé protéger des calamités parmi lesquelles la peste. Marie peut donc alors être “ Marie Mante ”[477].Le jeu de paronomase implicite, dont nous avons vu toute l'importance dans la lecture des noms de femmes, fait apparaître le manteau, mais aussi le mensonge et la mante religieuse.

Les vêtements de la femme sont changeants parce qu'Aragon a besoin d'une figuration de femmes changeantes et inaccessibles ; c'est en effet aussi pour qu'elles soient inaccessibles qu'il les rend changeantes. Noms et robes poursuivent la même course ; elles sont en miroir des paysages de la vie :

---

[474] *Traité du style*, Gallimard Collection l'imaginaire, p. 170.
[475] Ici dévalorisantes.
[476] *Le Paysan de Paris*, poche, p. 48.
[477] *Anicet ou le panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.137.

> “ J’aurai toute ma vie ainsi donné à celles qui s’y installaient un beau jour, un nom, un autre pas le leur. Le leur changeant avec les saisons comme une robe. ”[478]

Cette caractéristique relie alors toutes les femmes à la terre-mère, terre changeante, exprimée en grand nous l’avons vu par le culte de la Vierge noire[479].Elle les relie au bariolage du monde.

Elle les renvoie aussi à la robe changeante des faisans, telle que figurée et par Gœthe et nous l’avons vu, en ricochet par Aragon. Elles sont par là objets de littérature.

Il s’agit de faire des femmes des Vierges noires, fédérant et organisant l’orientation de soi dans une fête totale, celle de l’ailleurs. C’est par ces attributs de la Vierge noire qu’elles sont et reine et terre. La Vierge noire est Viagère. Par elle, A erre au travers, via. Elle est et Vierge noire A et via j’erre. Elle est par ce multiple le moyen d’écrire et donc d’être sujet. Cachée dans Fougère et dans Thérèse, se retrouve cette même attente d’une femme multiple construisant par son existence/invention un chemin hors de la déréliction.

Elles sont reines et déesse

C’est parce qu’elles ont toutes ces caractéristiques qu’elles sont très souvent reine ou déesse. Quand Aragon nous raconte l’histoire ou le jeu du pôle Nord, il hésite sur le nom de la femme, Annabelle ou Marie, mais elle tenait de la princesse ou de la reine.

> “ (…)
> elle s’appelait Annabelle ou Marie, c’était sûrement une princesse déguisée. Je lui trouvais un port de reine ”[480]

---

[478] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 226.

[479] Les femmes comme vierges noires on les retrouve aussi dans le hors texte d’Aragon ; il participe à la mise en scène d’une photo de Man Ray, photo dans laquelle une femme peinte en noire figure la vierge noire.
Curieusement il existe une maison cubiste à Prague dite “ de la vierge noire ”.

[480] *Anicet ou le panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.116. Évidemment nous entendons aussi Mirabelle.

Ce peut être un mot dit en passant[481] ou un titre qu'elle garde le temps de l'histoire comme dans " Murmures ". Les femmes sont ainsi marquées d'une forme de puissance ; dans " L'Instant ", la victoire érotique remportée par la figuration de la femme sur la crainte du métro fait surgir l'image de la déesse terre :

> " Je pense avec une insistance qui se reprend, qui est devenue familière, à cet instant où le chemin de fer métropolitain disparaît sous les yeux du lycée Buffon dans les ténèbres d'une femme, qui donne d'un soupir étranglé la réplique à la vieille Terre, la déesse Erda qui apparaît (…) "[482]

La femme est donc évoquée à nouveau en relation avec une déesse de la terre. C'est ainsi dite qu'elle peut faire du métro nous le verrons autre chose que le lieu de l'accident et de Couronnes.

Autre exemple dans les jeux de miroirs quand apparaît Elsa dans la nouvelle " Carnaval " de *La Mise à mort,* au moment où est racontée l'écoute du morceau déclencheur de Schumann, Elsa est décrite comme majestueuse :

> " Elle avait gardé son manteau beige et blanc, les manches dépassées, sur ses épaules qui lui donnait une espèce de majesté, un air de royauté. "[483]

Le manteau protecteur de la vierge est ce qui confère la royauté ici, ce manteau présent dans Marie Mante et dans *Les Yeux d'Elsa*[484].

Et bien sûr il y a la reine Caroline-Mathilde, la Reine des *Voyageurs de l'impériale*, Bérénice d'Aurélien …

Il les construit en miroir de lui, proie de ses proies

[481] Ainsi encore dans *Anicet : "* Mirabelle ! Ce nom résonne comme celui des reines dans l'histoire de France ", édition citée p. 145 ..
[482] *En Marge de La Défense de l'infini, "* L'Instant ", p. 635.
[483] *La Mise à mort* , Folio, p. 330.
[484] " Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche / Par où se reproduit le miracle des rois/Lorsque le cœur battant ils virent tous les trois / Le manteau de Marie accroché dans la crèche " " Les Yeux d'Elsa " *Les Yeux d'Elsa* Seghers p. 34

Il s'agit-là d'une construction en miroir de lui-même ; il ne s'agit pas d'une construction particulière fidèle de **la** femme ; il ne s'agit pas d'une approche d'une soi disant identité féminine mais seulement de ce que lui, Aragon, en veut, en ressent, pour avancer dans son texte ; c'est parce qu'il construit les femmes ainsi qu'il devient maître de son texte. Inventées, imaginées, elles sont construites dans une pure sensualité parce que c'est cette dictature de la sensualité chez lui qui lui permet de lancer les mots :

> " En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité. En vain elle me met en garde contre l'erreur, que voici reine. Entrez, Madame, ceci est mon corps ceci est mon trône. Je flatte mon délire comme un joli cheval[485] "

Le texte reprend la phrase de la messe, ceci est mon corps, ceci est mon sang ; Aragon devient à son tour dieu par l'invention qu'il se fait d'elle ; le cheval, métaphore de sa poésie le fera avancer mais grâce à un certain délire. Les regarder, c'est se les inventer :

> "(…) banalités particulières qui racontent l'histoire hasardeuse d'une vie, signes traîtres de ses accidents soupçonnés, tout en elles permet de redouter les périls ignominieux de l'amour, tout en elles, en même temps, me montre l'abîme et me donne le vertige, (…)."[486]

Nous ne pensons pas en effet qu'il y a là une approche de la sensualité des femmes, la question n'est pas là. D'ailleurs, à plusieurs reprises, Aragon dit même son incompréhension des femmes ; discrètement il en parlera lorsqu'il s'agira d'Elsa, mais dans les textes précédant leur rencontre il fait mention de cette incompréhension au moins à deux reprises : la première fois dans *Le Paysan de Paris*, la seconde fois dans " L'Instant ". Ces deux moments sont reliés par une note de Daniel Bougnoux dans l'édition de la Pléiade[487] :

---

[485] *Le Paysan de Paris* , poche, p. 13.
[486] *Le Paysan de Paris* , poche, p. 49.
[487] Note 1 de la page 640, p. 1250.

> “ L’autre mène la chasse avec une résolution noire, et, tout à coup une grande tempête s’élève entre elle et sa victime, rien ne peut arrêter cet orage adorable, tout précipite cette double fureur : c’est alors que, voisine à toucher tout le corps qu’elle attire, avec une exaltation sauvage, par un suicide inhumain, d’un seul retrait elle se refuse et devient une pierre, une pierre. (…)”[488]

Aragon dit son incompréhension ou la construit. Il est frappant de retrouver ici à nouveau les termes de chasse et de fuite. La fuite, ici le retrait et le refus, va jusqu’à la transformation de la femme en chose.

Aragon est encore plus explicite dans “ l’Instant ”, ne se cachant pas qu’il ignore les lois de la femme et que cette ignorance est partie du plaisir ou de ce qui en est le moteur pour lui, le trouble, moteur d’écriture aussi puisqu’elles sont une forme du destin et qu’il faut les lire comme des signes du ciel, les lire sans succès définitif possible ; elles sont aussi incompréhensibles que le ciel :

> “ Le trouble vient de l’ignorance où nous sommes des lois qui président aux métamorphoses. On ne sait jamais si l’on n’est pas le jouet de son propre désir, et si cette passivité que je prends pour un acquiescement n’est pas l’effet d’une distraction redoutable. (...)Le comportement des femmes varie comme le ciel et comme lui imprévisible ne se laisse interpréter que sur des signes douteux, vol des oiseaux, formes mouvantes des nuages, situation des astres : on croirait que celle-ci vous cherche, tant elle s’est approchée, tant ses doigts sont voisins, tant sa respiration est haletante, et puis c’est une morte, un mur. ”[489] (…)

Nous retrouvons la variété et l’invention qui lui est liée ; la femme permet l’invention par cette variété qui la rend insaisissable et dans le même temps productrice de caméléon donc créatrice d’identité ; la fuite se prolonge dans l’irrémédiable. Elle est comme morte absolument inaccessible.

Cette incertitude sur la femme dans l’acte sexuel fait bien chez Aragon partie de ce qui la constitue comme proie. Elle est une variable, elle introduit une incompréhension donc une béance. Elle construit l’idée d’une femme mystérieuse, d’une Sphinge, d’une princesse du monde médiéval[490], d’une étrangère.

---

[488] *Le Paysan de Paris* , poche, p. 67.
[489] *En marge de “ La Défense de l’infini ”, “ L’Instant ”, p. 640.*
[490] Il fait allusion à ces deux “ femmes ” dans “ l’Instant ”.

Il y a par-là stratégie d'écriture. Il y a invention pour lui de ce qui peut le conduire. L'apparition du personnage Nana dans *Le Paysan de Paris* est symptomatique :

> " Je suis Nana, l'idée de temps. As-tu jamais, mon cher, aimé une avalanche ? Regarde seulement ma peau. Immortelle pourtant. J'ai l'air d'un déjeuner de soleil "[491]

La variabilité infinie des femmes est un moteur d'écriture mais ce n'est pas l'apanage des femmes seules ; on trouvera cet attrait pour la variabilité par exemple dans la représentation de Paris. Cette communauté permet d'ailleurs des passages entre les deux mondes.

On peut penser qu'avec *Le con d'Irène,* le rapport écriture/femme était autre. Cela ne nous semble pas le cas. Le texte construit sur deux modes différents deux femmes toutes puissantes dans leur sexualité et leur pouvoir. Ce pouvoir est aussi celui de la terre. Victoire, au nom symbolique est reine :

> " C'est qu'elle les a portées loin, les limites de son pouvoir. Elle est reine dans ce pays. Et comme on n'est pas reine. Tout y est la marque de ses combats. Elle y devine dans l'ombre la grande masse des difficultés vaincues. La terre et les gens sont à elle, par des liens qui ne sont pas seulement écrits. Elle fait marcher de conserve sa vie et sa sensualité."[492]

C'est parce qu'elle est maître d'eux et d'elles par les sens qu'elle domine le monde, y compris, et surtout, on le sait, son père réduit à l'état apparent d'épave. Les hommes sont des " maîtres piteux "[493].

Seulement celui qui écrit est un homme, le père même se raconte dans sa tête. L'ironie de la chose marque Aragon qui y voit " une manie bourgeoise de tout voir en histoire [494]". Reste que par la création de ces deux femmes-reines, femmes liées à la terre[495], Aragon a pu écrire et il a beau parler de " belvédère en

[491] *Le Paysan de Paris* , poche, p. 54.
[492] *Le Con d'Irène, Œuvres romanesques complètes*, Tome1, La Pléiade, p. 471.
[493] *Le Con d'Irène, Œuvres romanesques complètes*, Tome 1, La Pléiade, p. 471.
[494] *Le Con d'Irène, Œuvres romanesques complètes*, Tome 1, La Pléiade, p. 474.
[495] C'est pour cela qu'elles sont maîtresses de la ferme.

carton pâte ", la solennité des phrases l'installe en hauteur : " je suis un animal des hauteurs ".[496]Je suis un auteur.

Il n'y a pas chez Aragon une attention à la sensualité féminine, ce n'est pas sa quête : dans les textes du Libertinage ou de *La Défense de l'infini,* ce qu'il recherche ce qu'il fonde c'est lui-même dans son écriture. Il précise dans *Théâtre/Roman* très clairement son rapport sexuel aux femmes et il faut oublier ces mots pour reconstruire un autre Aragon quand on veut en faire ce qu'il n'était ni ne désirait être :

> " On ne tient plus ensemble. Avec ça que je veux tout faire moi-même, je les arrête quand elles se mettent à bouger, croyant par-là me plaire ".[497]

Comme d'habitude chez lui les choses sont réversibles ; il s'interroge sur la capacité des femmes à devenir brutalement de bois et il les souhaite ainsi.

Les femmes des textes, nous ne parlons pas des femmes réelles, sont prétexte à construction et seulement construction d'écriture. Elles sont systématiquement accrochées à ses angoisses de multiplicité, de vertige, d'accident, à son désir de maîtriser son destin en les recréant. Il s'agit de les faire briller dans leur variabilité comme il s'agissait de faire briller les choses afin de s'ouvrir l'horizon de l'écriture afin de devenir un petit je,de permettre au caméléon de s'arrêter un instant sur la coloration d'un tissu, de construire une trame.

De l'infini à l'instant

Convoquer l'infini, en particulier dans les textes qui vont jusque 1930, est une pratique forte chez Aragon ; c'est le but le plus apparent de l'écriture[498] ;

[496] *Le Con d'Irène, Œuvres romanesques complètes*, Tome 1, La Pléiade, p. 475.
[497] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 115.
[498] Voir en particulier les analyses de Amy Smiley et de Daniel Bougnoux citées p.204.

l'objectif est de partir du quotidien, de sortir de l'éclatement de soi pour construire un horizon ouvert. L'infini est alors une forme de l'ailleurs comme appel, l'absolu de l'ailleurs ; l'ailleurs peut être figuré ou créé dans un spectacle total alors que l'infini est décrit comme une expansion infinie de soi possible, un vertige. Cet infini est un résultat, pas le lieu nouveau d'une création ; l'entrée dans l'infini clôt l'appel plus qu'il n'ouvre un texte, sans doute parce que l'infini échappe définitivement à la durée.

Le Paysan de Paris est en quête de l'infini ; il part, comme nous l'avons vu[499], des objets, ici même des rues, lieux, mots, pour construire une fantasmagorie qui frôle avec l'infini par le dépaysement qu'elle crée. Le texte qui clôt la première partie est dans ce cadre un aboutissement qui vaut d'être analysé ; une forme de l'infini a été sinon atteinte du moins effleurée ; mais ce qui reste à ce moment, c'est l'instant, le trait.

> " (…)L'esprit se prend au piège de ces lacis qui l'entraînent sans retour vers le dénouement de sa destinée, le labyrinthe sans Minotaure, où réapparaît, transfigurée comme la Vierge, l'Erreur aux doigts de radium, ma maîtresse chantante, mon ombre pathétique. Le filet qui enrobe ses cheveux fait une pêche magnifique de couteaux et d'étoiles. Les superstitions s'élèvent à la façon des martinets qui retombent comme des cailloux frondés sur les fronts incertains le long des routes mal éclairées de la nuit. Ce qui m'importait tant, ma pauvre certitude, dans ce grand vertige où la conscience se sent un simple **palier** des abîmes, qu'est-elle devenue ? Je ne suis qu'un **moment** d'une chute éternelle. Le pied perdu ne se retrouve jamais.
> (…)Ce qui me traverse est un **éclair moi-même**. Et fuit. Je ne pourrai rien négliger, car je suis le **passage** de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident **et** l'aurore. Je suis **une limite**, **un trait**. Que tout se mêle au vent, voici tous les mots dans ma bouche. Et ce qui m'entoure est une ride, l'onde apparente d'un frisson. "[500]

Aragon fait un retour sur ce qu'il vient d'écrire et nous en avons là comme un résumé. Il y a tout d'abord l'angoisse habituelle avec les mots de destinée, de labyrinthe. Seulement ces derniers ont été dépassés. Le Minotaure a été supprimé comme menace mortelle et remplacé par la Vierge, figuration particulière de la

[499] Voir p.204.
[500] *Le Paysan de Paris*, Poche, pp. 136-137 ; souligné par nous.

femme ici restée dans l'indécision entre la Vierge Marie ou la Vierge noire. Or cette vierge est, il le sait, ici fondée sur une " Erreur " ; l'Erreur est maîtresse de lui mais tout de même, ou par là, forte de productions poétiques, la maîtresse est chantante et la " pêche magnifique ". Seulement l'aspect pathétique laisse présager un arrêt de la quête sous cette forme.

Les erreurs ne peuvent se poursuivre. Le narrateur est à la fois dans les cailloux lancés et dans les fronts qui les reçoivent, d'où la paronomase qui les relie. Les fronts sont incertains parce qu'il y a peu de lumière et parce que l'identité est incertaine. L'errance réapparaît. Le narrateur s'apitoie sur lui-même ; il a conscience, à ce moment-là, que rien de ce à quoi il croyait ne tient. La seule chose qui soit dans une position constante encore, c'est la notion de palier, de " moment ". Ce qui est après est perdu et ne se retrouve jamais. L'important, c'est le moment, le palier, l'instant avant la chute.

La confusion des mots et concepts est la réalité. C'est sa réalité. La faillite n'est pas que de l'extérieur elle est en moi. C'est ce à quoi " je " s'affronte.

Dans la confusion qui fait que tous les mots se mêlent, qu'il les a en lui il se reconnaît comme l'entre deux, le trait, l'instant, la limite. C'est à cette condition qu'il retrouve à nouveau l'infini, non plus dans la chute, non plus dans le chemin vers une fantasmagorie mais dans la quête de l'instant. L'infini et l'instant ont parties liées. L'instant est au cœur d'un champ lexical dans lequel on trouve, le palier (des abîmes), le moment (d'une chute) le passage (de l'ombre à la lumière), l'éclair (moi-même), le paradoxe (je suis l'occident et l'orient), la limite, le trait.

Cette découverte était déjà donnée clairement dans les pages du *Paysan de Paris* qui précédent et dans *Une Vague de rêves*. Dans ces deux textes, nous soulignons les mots travaillant l'idée de se placer par l'écriture à la limite :

> " Au niveau de l'imprimerie qui fait des cartes à la minute, **juste au-dessus** du petit escalier par lequel on descend dans la rue Chauchat, à cette **extrême** pointe du mystère vers le **septentrion**, là où la grotte s'ouvre au fond d'une baie agitée par les allées et venues des déménageurs et des commissionnaires, à la **limite** des deux jours qui opposent la réalité extérieure au subjectivisme du **passage**, comme un

> homme qui se tient au **bord** de ses abîmes, sollicité également par les courants d'objets **et** par les tourbillons de soi-même, dans cette zone étrange où tout est lapsus, lapsus de l'attention **et** de l'inattention, arrêtons-nous un peu pour éprouver ce vertige. La double illusion qui nous tient ici se confronte à notre désir de connaissance absolue. "[501]
>
> " Je ne sais ce que va devenir cette nouvelle entreprise de songes. Je rêve sur le **bord** du monde de la nuit. Que vouliez-vous donc me dire, hommes dans l'éloignement, criant la main en porte-voix, riant des gestes du dormeur ? Sur le **bord** de la nuit **et** du crime, sur le bord du crime **et** de l'amour. Ô **Riviéras** de l'irréel, vos casinos sans distinction d'âge ouvrent leurs salles de jeux à ceux qui veulent perdre ! Il est temps croyez-moi que l'on ne gagne plus.
>
> Qui est là ? Ah très bien : faites entrer l'infini "[502]

L'infini est un appel qui clôt le texte. Le texte lui reste sur le bord, le seuil de la porte. Il s'écrit sur l' " entre ", sur le " et ".

Dans les textes du *Libertinage* et surtout de *La Défense de l'infini*, c'est une autre forme de quête de l'infini qui se met en place, une quête érotique fondée, à partir des regards, sur l'instant. C'est ce mot qu'Edouard Ruiz privilégie quand il le propose comme titre à la nouvelle qui est la réécriture et le dépassement du *Paysan de Paris*. Pas de fantasmagories apparemment heureuses, mais la quête forcenée à partir des obsessions souterraines, mêlées à celles de l'accident et de la catastrophe de l'instant de l'infini. C'est cette victoire qui permet de dépasser les catastrophes de Couronnes et du Bazar de la Charité qui sont évoquées, nous l'avons vu[503] dans *Les Voyageurs*, l'une à la suite de l'autre. Avec une certaine tranquillité, tranquillité apparente ou gagnée par le contexte mais on le sait très éloignée des autres textes où transparaissent ces obsessions.

La limite, l'instant, le sommet seront recherchés parce que, par-là, la dissolution de l'univers et de soi est rejetée. La quête de l'infini est productive, est possible, si le texte se situe au bord et non dans l'infini, si il se situe dans la " minute(s) extrême(s) "[504] ; il y a, sinon, risque mortel de reproduire en miroir les

[501] *Le Paysan de Paris*, Poche, p. 6o-61.
[502] *Une Vague de rêves*,OP II, p. 251. Souligné par nous.
[503] Voir p.102
[504] *La Défense de l'infini,* " Voyageurs ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 530.

angoisses préexistantes de l'errance : Michel dans " Les Voyageurs *"* est le porteur de cet infini mortel :

> " J'avais dans la bouche le goût de l'infini. Voilà pourquoi il me fallait sans cesse tout mettre au pire.
> (…)
> Je m'acharne ainsi à me dissocier. Ennemi intérieur à la poursuite de moi-même, partout où je me sens prêt à naître, je me dresse contre ma propre velléité. Je ne laisserai pas au hasard, à l'inattention à la faiblesse la possibilité de donner un cours à ma vie. Je suis le suicide vivant. "[505]

On saisit particulièrement bien dans " Le Cahier noir " ce travail sur la limite en train de se faire. Le personnage qui cherche à maîtriser le temps, ici il doit fuir, est sur la lisière entre deux types de terrains ; il y a celui des faluns et celui des marécages :

> " Un jour, tout un long jour dans la forêt s'est consumé sans que j'y prisse garde. J'allais, errant, possédé du désir que le temps fuie, que deux heures enfin s'évanouissent. Je coupais des baguettes dans les arbustes, de petits arbustes droits pour m'en faire une canne, puis un nouvel arbuste n'avait pas de tache, pas de nœud, je sortais mon couteau et je l'enfonçais doucement dans le bois. Je me disais bien : " Il y a longtemps que tu es là ", puis une sorte de doute que je portais sur ma durée, une incrédulité en moi-même, me rejetait sur un lit de feuilles où je cherchais avec lenteur une position qui anéantît tout sentiment particulier de mon corps. Je prenais goût à considérer de quoi est faite sur la terre cette matière qui retourne au sol, et qui garde encore un souvenir passager de sa vivante origine : brindilles, ailes d'insectes, fênes, baies flétries, feuilles dépouillées qui découvrent peu à peu leur dentelle, tout ce qui est léger dans le monde et qui vient seulement de mourir. J'arrivai ainsi sur les plateaux, au bord des marécages, où par un insensible virement le sol mue, et soudain sous les pas murmure : trompeur et magique. Je suivais comme du doigt, une naissance de cheveux, cette lisière du danger, " (…) [506]

[505] *La Défense de l'infini,* " Voyageurs ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 545.
[506] *La Défense de l'infini,* " Le Cahier noir ", *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 498-499.

Le narrateur peu après se rend compte qu'inconsciemment, dans cette d'errance, il se dirige vers l'endroit où Gérard s'était couché auprès de Blanche, celle qui résiste, échappe.

Nous retrouvons dans ce passage et l'errance, ici dans un lieu assez vague, une forêt, et le travail sur le temps ; le jour est le sujet du verbe pronominal " se consumer ", comme si le narrateur avait assisté passivement au passage du temps. Maîtriser le temps serait le faire disparaître et non le voir passer. Ce désir est fort, proche de la folie, d'où la répétition et l'extension du groupe nominal " un jour " et l'utilisation du verbe " posséder "à la voix passive de nouveau. Une légère ironie se marque par la retombée de la phrase, l'espoir est modeste : que " deux heures enfin s'évanouissent ". Ce désir n'est pas lié à des circonstances ; il est premier et s'articule avec ce qui caractérise Firmin Ledoux, sa paresse. Être paresseux c'est refuser d'entrer dans le temps humain, refuser de le marquer.

Aragon relate une scène compulsive banale et étrange ; elle est banale en ce qu'elle peut sembler faire référence à l'activité classique qui consiste à se procurer une canne pour se promener ; elle est étrange en ce que ce geste est répété, d'où l'imparfait, pour chaque arbuste qui correspond à une certaine attente : les arbustes doivent être sans " tache " et sans " nœud ". C'est à une mini-scène sadique, ou masochiste, que se livre Firmin, et ce de manière répétée. L'errance est marquée par la confection de ces cannes. Errer serait lié à la fabrication sadique de ces cannes droites. On peut y voir clairement une allusion érotique et se souvenir entre autres des cannes de verre de l'ailleurs dans *Théâtre/Roman*[507].

La quête d'une suppression de la durée rebondit sur un doute identitaire qui n'est pas combattu mais au contraire prolongé et préservé. Il y a quête d'anéantissement.

Cette dissolution se trouve combattue, sans que l'on sache si le narrateur a repris sa marche, par l'observation d'une terre/falun. Ce qui intéresse Firmin, ce sont les traces du temps, du juste mort, de ce qui est encore marqué par la vie et déjà en voie de décomposition ; l'allitération sur le " f " est peut-être trace du mot

falun. Cet ensemble est léger et donc caractérisé comme ne s'enfonçant pas. Dans cet univers de sadisme et d'anéantissement ce spectacle est plaisir. Maîtriser le temps peut donc passer par la découverte ou l'invention d'une terre qui ne soit pas d'anéantissement.

La marche reprend sans que le texte le dise ; il dit l'aboutissement ; elle l'avait dirigé non sur les sommets mais sur une version intermédiaire, les plateaux qui sont comme un palier. Là se trouve l'autre terre, celle menaçante et mortelle des marécages, celle à proprement parler que nous avons repérée dans l'angoisse de l'errance. Il ne s'agit pas d'une terre où l'on puisse avancer contrairement à celle du falun ; elle est le danger. Ce danger est attirant. La phrase s'interrompt et l'apparition des marécages se marque par " ainsi " par le verbe " murmure " et par deux adjectifs apposés. Cette rupture syntaxique marque alors un effet de sidération. Le marécage est l'anéantissement rêvé ; seulement le goût de la terre/falun a fait se vivre autrement le dépassement du temps d'où la position gardée par le narrateur. Entre ces deux terres il se situe sur le " bord ", la " naissance de cheveux ", la " lisière ", trois formes de limites. Il joue même de cette limite la suivant " comme du doigt " donc dans une position de maître. Il est au-dessus. Seulement cette position que le narrateur développe ensuite sur plusieurs lignes n'est pas une réelle position de force puisqu'il se rend compte qu'il a été joué par une idée inconsciente : le rouge lui monte aux joues.

Reste que le mouvement de sortie de l'anéantissement a fait surgir le travail sur le bord, la limite ici formulée en lisière. Nous sommes très proches de *Théâtre/Roman* lorsque le metteur en scène apostrophe l'acteur qui refuse de se laisser emporter maîtriser par lui :

> " Tu ne dis rien marchant immobile vers les lieux d'enfer comme Ulysse aux **bords** cimmériens de la nuit perpétuelle à la recherche des multiples sentiers qui mènent par mourir à une vie où l'on ne remeurt pas " (…)[508]

---

[507] Voir p.165.
[508] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 186.

L'histoire racontée dans " Lorsque tout est fini " est celle de Grindor, bandit qui livre ses amis à la police ; cette histoire montre bien comment cette recherche de l'instant peut se faire systématique. Le texte se veut noir. Dans le passage que nous citons, il est question du rapport de Grindor avec les femmes. Il cherche à créer la catastrophe, pour créer l'instant et par-là le sommet ; nous soulignons les mots liés à la fiction, à l'instant, et à la limite :

> " Et Les femmes, donc… mais peut-être étais-je de taille (il se regarda dans la glace brisée pendue à l'espagnolette de la croisée) à ce que bien peu me résistassent... Il fallait que la femme ait tout quitté pour me suivre, qu'elle fût mon ombre, une chose asservie à l'ombre de mon ombre, un timbre-poste sur mon corps. Quelles **intrigues** ne combinais-je pas pour voir peu à peu se lever au fond de ses prunelles confiantes un spectre de doute et de mensonge. Qu'elle me sût en lutte avec quelque force terrible, la police par exemple, je savourais d'abord le plaisir incomparable de sa complicité. Quel sens dans les lieux nuls où il se fait, prenait l'amour exacerbé par le danger et par le crime.
>
> Excusez-moi si je ne peux prononcer ce dernier mot sans rire. Certitude de la catastrophe ; je lisais dans ces yeux cernés une ironie passionnée, la restriction mentale de l'instinct. Jusqu'à la mort qu'elle disait, mais pour elle-même "exceptée la prison ". Dix ans elle n'a pu me lasser cette expression identique sur le visage de mes maîtresses à **l'instant** que frappe à la **porte** l'implacable fatalité. Regard plus charmant que l'air qu'on respire sur les **sommets** à cet **instant**, tu me deviens étrangère **et** si vivante. Trois ou quatre furent alors si belles que je ne supportai pas qu'elles survécussent à cet **instant**. Que m'eussent-elles donné **après** un tel regard ? Elles ne pouvaient s'atteindre elles-mêmes. Elles sont restées étranglées dans leurs cheveux défaits... Trois, ou Quatre ? " [509]

La fatalité semblerait provoquer l'instant si l'on oubliait qu'il s'agit-là d'un texte et qu'il parle " d'intrigues " ; le projet d'écriture est donc bien de provoquer l'instant, ici par la construction d'un certain sadisme. On peut, par-là, atteindre ce qui est l'instant suprême dans sa localisation métaphorique, le sommet. La création est la nécessité de créer un vertige pour atteindre le sommet provoqué par l'instant. L'instant est une forme alors de bonheur. Expansion de l'instant, sommet et vertige sont liés.

Suzanne Ravis a, dans son mémoire de thèse, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon,* insisté sur cette importance chez Aragon de l'instant. Sous le titre *L'Instant nu* elle écrit :

> " Un moment nu, sans avant, sans après, non situé, telle est, semble-t-il, l'expérience temporelle fondamentale qui imprime un ton unique à quelques textes se répondant d'un bout à l'œuvre d'Aragon. (…)Non soutenu par la permanence du monde, l'instant pur peut être toujours neuf, donner l'impression d'une naissance au milieu de l' étrangeté des choses(…). "[510]

Mme Ravis insiste sur la relation avec l'usage du présent et sur la différence de ce rapport au temps, selon elle, avec la conception ou la sensation qu'en peut avoir Eluard :

> " (…)ces moments heureux restent isolés, enfermés dans leur propre éclat. Alors que l'instant chez Eluard, en même temps qu'il s'offre comme une naissance, tend à se dilater et à communiquer, à partir d'un point, avec tout l'univers(…) chez Aragon il ne prend pas d'extension, c'est l'apparition furtive d'un poisson brillant. "[511]

Analysant le discours de Blaise commentant un tableau dans *Aurélien,* Stéphane Hirschi note aussi l'importance de l'instant :

> " La quête de la réalité pour Aragon se situe dans cet instant fugitif, insaisissable, ce mallarméen *non lieu* qui a eu lieu, où la recomposition à la fois s'oppose à, et, se nourrit de la décomposition. "[512]

Lors du colloque de centenaire de la naissance de l'auteur, Mme Ravis lors de sa communication sur *Le Temps revisité* a mis en avant les rapports conflictuels d'Aragon au temps, entre :

---

[509] *Le Libertinage, "* Lorsque tout est fini *", Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp. 313-314.
[510] *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon* ", p. 660.
[511] *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon* ", p.661.
[512] *Les Voyageurs de l'infini,* Stéphane Hirschi, *"* A(i)RAGON(ie) : l'écriture de la lutte finale… "p.118.

> “ une temporalité rompue (…) et la reconnaissance de la réalité du temps sous tous ses aspects ”[513]

Elle a fait remarquer qu’Aragon ne :

> “ se contente pas de traduire à travers certains aspects formels, comme la composition des récits ou l’invention de métaphores, une expérience temporelle propre. Ainsi que l’a montré Paul Ricœur, un “ temps poïétique ” se découvre à l’horizon de ces jeux, une création temporelle est l’enjeu de la structuration du temps fictif ”[514]

Il y a bien création et non traduction. La distinction est essentielle. Cette création de l’instant nous semble donc, à partir du chemin que nous avons suivi, à savoir celui des obsessions de déréliction et de leur dépassement par l’écriture, fondamentale. L’instant est lié au vertige. Aragon parvient à s’inventer une digue, une limite, une hauteur. Il la caractérise souvent par le terme de sommet.

Le sommet, perpétuelle conquête

Le sommet, le temps/instant

Ce mot sommet apparaît régulièrement dans les textes, à certains moments clés, c’est-à-dire souvent au moment le plus fort du texte ; il arrive aussi que soit fait référence par le mot sommet à des moments antérieurs qui peuvent être extra-diégétiques. Le sommet est une conquête qui marque l’arrivée à un ailleurs. Du sommet on peut voir l’autre côté des choses ; on est à la fois à un point limite, un entre-deux et à la fois à un endroit qui surplombe et qui ouvre l’horizon, quoi que ce soit qu’il y ait derrière l’horizon.

Dans *Les Voyageurs de l’impériale* ce moment de surplomb est atteint alors que Pascal vient d’apprendre la mort de Reine. Cette mort le déstabilise

[513] *Lire Aragon,* Actes du Colloque du centenaire de la naissance d’Aragon, “ Le Temps revisité ”, p72 Champion.
[514] *Lire Aragon,* Actes du Colloque du centenaire de la naissance d’Aragon, Suzanne Ravis “ Le Temps revisité ”, p.71, Champion.

apparemment et lui fait reparcourir la mort d'Yvonne. Seulement ce retour sur soi et sur les enjeux historiques du moment, enjeux soulignés par la mort de Reine, lui donnent aussi une vision claire de l'avenir, celui de la guerre, l'apocalypse de notre temps. Cette vision à partir d'une déstabilisation dépassée se traduit par les termes de sommet, limites, autre côté…Pascal voit l'autre côté des choses, comme l'autre côté du miroir ; ici le contexte donne un fort sens politique mais il est intéressant de voir s'articuler autour de la lucidité les termes qui disent la maîtrise. nous soulignons :

> " Il a donc grimpé toute sa vie vers cette **crête** d'où l'on aperçoit **l'autre côté des choses**, qui est mort et massacre avec la clangorante épopée, la chevauchée renouée des paladins modernes. Il se retrouve comme jadis **au-dessus** de Sainteville à cette **charnière** du monde qui **sépare** la vie ordonnée et sage du pays monstrueux des nuées, semé de chapeaux de Napoléon.(…) Il est au **seuil** de la fureur inhumaine. Il va voir à quoi aboutit la longue patience constructive de la bonne volonté. (...) Voici **l'autre côté des choses**, où se déversent des fleuves capricieux dans la vallée de la rigueur. Voici **l'autre côté de la vie**, où tous deviennent les jouets d'un même vent terrible, où les ombres dansent **très haut**, **au-dessus** des hommes, **au-dessus** des morts. "[515]

La limite, l'instant, le sommet seront recherchés dans les textes, par l'écriture et l'invention parce que, par là, la dissolution de l'univers et de soi est rejetée quand bien même sa destruction est annoncée. L'apocalypse est destruction proche et totale ; elle est en miroir de soi et s'accroche aux circonstances. La prévoir, l'inventer c'est être maître de soi.

Comme le sommet est lié à l'instant, il est la conquête du sommet du temps ; il est un moment de poésie totale, celui où l'on peut dire qu'il y a consternation du temps. Le temps, nous l'avons vu[516], ce diviseur, temps qui fait en partie le carnaval de soi, peut par la conquête du texte être consterné, la consternation du temps est l'équivalent du sommet de l'instant. Nous sommes donc dans un processus très clair de dépassement des obsessions sur le temps. Consterner le temps,

---

[515] *Les Voyageurs de l'impériale* , *Œuvres romanesques complètes*, tome II, La Pléiade p. 1109.
[516] Voir p.73.

vaincre le temps, c'est une manière de le renverser, de l'arrêter, c'est faire du temps un instant. C'est ne pas subir l'arrêt, l'arête dans la gorge, mais le créer.

Quand le texte dit l'abandon, la tentation de l'abîme, la métaphore du sommet réapparaît mais en creux, en inversé :

> " Dissolution château de cartes
> Tu es donc en sucre Naïveté
> C'est bien à toi de me faire des reproches après tout ce qui s'est passé
> Il n'y a pas à revenir là-dessus Les montagnes sont mortes depuis longtemps
> Nous ne nous promenons plus que sur des collines sans aucun caractère (…) "[517]

Le texte parle ensuite d'accepter " son sort " et l'accident :

> " Tournant dangereux Cassis à mètres "[518]

Rimbaud est décrit, dans un des premiers textes d'Aragon, comme ayant atteint cette hauteur et n'ayant abandonné la poésie qu'après l'avoir atteinte ; la métaphore paraîtrait banale si elle ne s'articulait pas avec une volonté originale d'Aragon :

> " Quand il a été sur la plus haute cime, il a trouvé le silence. Et, riche de sa découverte, il nous a quittés, muet comme Simon s'élevant au ciel… "[519]

Aragon redit ce programme d'être sur les sommets dans *Les Poètes,* ce moment est, donc, celui où le regard est possible ; le regard dit la maîtrise des circonstances et de soi contrairement à l'image de la cécité qui le hante en ce qu'elle dit, au contraire, la déréliction. La cécité est trou et aveuglement. Être sur les sommets c'est voir[520] :

---

[517] Poèmes non repris dans *Feu de joie* , " La Course à l'abîme ", OP 1, p. 155.
[518] Poèmes non repris dans *Feu de joie* , " La Course à l'abîme ", OP 1, p. 156 Le blanc est donné par Aragon : c'est la marque des possibles multiples de l'accident.
[519] Rimbaud " puisque son nom fut prononcé ", OP 1 p. 57.

> “ Je m’assiérai dans la montagne à midi quand les pierres se reposent
> Que le monde est un sommeil d’insectes et de sources autour de moi
> Je regarderai d’où je viens dans la nouveauté des gens et des choses
> Comme une lavande au creux d’un mur qui s’enivre de ce qu’elle voit ”[521]

Le texte des *Poètes* donne un programme de bonheur, une pause possible, une suspension de l’errance.

Le temps transformé en blancs du texte

La maîtrise du temps se marque aussi dans les textes par les jeux sur les blancs. Aragon y a toujours attaché une grande importance. Le travail sur la limite entre le texte et le blanc est bien sûr fondamental dans sa poésie, d’où l’intervention sur la rime en 40 qui tourne en partie à une intervention sur ce qu’on peut appeler la rime aragonienne, celle qui consiste à mettre le blanc du texte au cœur de la rime. Cette importance accordée à la rime s’est trouvée développée à un étrange moment ; Aragon prévient l’étonnement de ceux qui pouvaient penser qu’à ce moment-là il y avait d’autres priorités ; il désarme l’étonnement en particulier par un encadrement politique. Reste que le scandale existe. “ La Rime en 40 ” traduit une urgence à dire qui est a priori déplacée par rapport aux circonstances. Il est important de s’étonner pour lire et comprendre.

Pourquoi donc la rime était-elle nécessaire ? Pourquoi la retravailler pour la multiplier ? Selon nous et justement dans ces temps d’apocalypse parce qu’elle est travail sur la limite ; elle est la réinvention du vers comme limite :

> “ Une lettre de plus à la rime, c’est une porte sur ce qui ne se dit point. ” [522]

---

[520] Ainsi dans le texte des *Voyageurs* cité plus haut avons-nous le verbe apercevoir, repris par voir et voici en anaphore.
[521] *Les Poètes,* “ Discours ”, *Poésie,* Gallimard, p. 182.
[522] “ La rime en 40 ”, *Le Crève-cœur,* Gallimard p71.

Faire que la rime soit une création fragile, une suspension réelle c'est en effet faire apparaître la limite. Le blanc s'insère au milieu des mots. C'est une manière de maîtriser le blanc, le temps. La rime est alors l'équivalent du travail sur l'instant. Cette limite est porte vers un au-delà qui peut être celui de l'apocalypse, l'indicible.

Le travail sur la limite dans le vers était déjà présent dans les textes dits en vers libres comme d'ailleurs déjà certaines rimes aragoniennes. Olivier Barabarant le fait remarquer en citant un poème[523] de *Persécuté Persécuteur :*

> " L'évidente colère qui attise les pages permet quelques trouvailles:
> le soleil ressemble à un rot
> hschild
> s'assied pesamment sur la terre et à quoi
> est-elle semblable la terre
> La première comparaison, profanatoire, du soleil en " rot" ouvre en effet à un deuxième jeu, où le nom des milliardaires s'inscrit en préfigurant les "rimes enjambées" utilisées par le poète de la Résistance. Encore une fois, l'atelier d'écriture permet la construction d'une poétique dont on ne comprendrait pas autrement qu'elle eût jailli tout armée de la défaite de 1940. "[524]

Analysant *La Grande Gaieté* Michel Murat souligne, après avoir cité " Réponse aux flaireurs de bidet " :

> " On aurait peine à trouver ailleurs dans la poésie d'avant-garde un usage aussi pertinent, aussi puissamment pathétique des ressources propres du vers libre: couper, détacher, rejeter, isoler, réunir, à chaque fois ces actes se saisissent des mots même de la relation amoureuse, comme si les mots ne faisaient qu'un avec les corps. A la fin le vers reste suspendu sur un présent : *qui n'a* partage le moi entre ce présent démenti et un passé postiche, et sur ce passé fait reposer un alexandrin régulier, chef-d'œuvre ou trompe-l'œil. On peut y lire un bel emblème, une empreinte de l'auteur. "[525]

---

[523] " Ne triomphez pas trop vite ", *Persécuté Persécuteur*, OP pp. 208 209 210
[524] Olivier Barabarant, *La Mémoire et l'excès*, Champ Vallon, p95.
[525] Michel Murat, " La Grande Gaieté ", in *Lire Aragon,* Actes du colloque sur le centenaire d'Aragon des 3 4 5 et 6 décembre 1997, Champion, p 29.

Il n'y a pas chez Aragon de parti pris poétique préalable mais une écriture nécessaire. Le travail sur la coupe, la rime la rupture est création de suspension, de mise en face de deux mondes, celui du texte et celui du blanc. L'autre côté de la rime est l'autre côté du miroir ; c'est ce qu'il écrit clairement dans *La Mise à mort* dans la poursuite d'une réflexion sur le *let's pretend* de Lewis et sur le miroir d'Alice :

> Et il ne m'échappe rien, que faible est la chanson, et pour l'oreille étrangère incompréhensible sa plainte. A la fois, la rimaillerie et soudain *chambres* qui ne trouve répons que *d'ensemble,* et le professeur me dira que les bras ouverts ou refermés ne sonnent point, ce qui est vérité, mais n'empêche que le défaut des rimes est comme celui de la syntaxe, cette tache à quoi se trahit la surface trop parfaite du miroir entre ce monde-ci et l'autre... la séparation des eaux, qui parle ainsi ?"[526]

C'est en effet à partir de cette conception de la rime que l'on comprend mieux le sens du miroir chez Aragon. Sa présence récurrente s'explique en grande partie parce que le miroir pose et la question identitaire et le jeu sur la limite qui lui est liée. Le miroir est comme la rime il est la limite entre un ici et un au-delà inaccessible. La tache sur le miroir est donc importante. La rime est aussi une tache qui marque la limite.

Très généralement le blanc des textes est la marque du temps ; c'est ce qu'Aragon a lui-même rappelé dans les *Incipit* ; il s'explique sur les ruptures qui existent dans *Le Paysan de Paris* et établit un parallèle entre le mode d'écriture du *Songe du paysan* et *Les Paramètres* :

> " (…) par quoi je m'imposais, au bout d'un paragraphe, ou d'une simple ligne (laquelle se suffisait à mes yeux), un arrêt qui pouvait être d'une heure ou d'un jour. Qui sait ? de toute la vie… C'est-à-dire à nouveau cette *lenteur*, qui est à la vitesse de l'écriture automatique ce qu'est dans l'eau son image tremblée à l'homme marchant sur la berge. "[527]

[526] *La Mise à mort,* Folio, p. 186.

Ces blancs du texte qui introduisent le temps il en jouera toujours et mettra le procédé en exergue Ainsi dans *Blanche ou l'oubli,* très loin des *Paramètres*, apparemment, trouvons-nous encore ce jeu :

> " A supposer pourtant qu'il vaille mieux s'y prendre à plusieurs fois pour mourir au milieu des chimères.
> . ……
> ……
> ……
> ……
> …….
> Il s'est consumé dans moi, depuis longtemps, depuis que je n'ai plus écrit un mot de cette histoire un temps que je mesure mal, (…) "[528]

Le blanc est une matérialisation de l'absence, mais l'absence créée, inventée. Il est jeu sur l'expansion en partie par la possibilité qu'Aragon offre au lecteur d'imaginer à partir de lui.

Le présent pour installer l'instant, l'exemple d'*Anicet*

Dans *Anicet*[529], Arthur raconte son histoire classiquement, dirons-nous ; il y a un passé qui explique le présent. Simplement avant de se raconter a-t-il dit son insatisfaction face à la syntaxe et expliqué que " je suis né " est tout à fait inapproprié parce que cette proposition a " le tort de présenter le fait qu'elle exprime comme une action passée au lieu de le présenter comme un état indépendant de la durée "[530]. Il faut " faire avec " dit en substance Arthur qui utilisera ensuite les temps de manière traditionnelle. Bien sûr, ce qui n'est pas tout à fait classique, c'est que ce présent soit celui de la mort, mais la banalité de l'articulation temporelle est là et c'est précisément ce qu'Anicet et Aragon refusent alors et ce sur quoi Anicet revient. C'est un enjeu de la modernité. Maîtriser le temps, ce n'est,

---

[527] *Je n'ai jamais appris à écrire, ou Les Incipit, Champs,* Flammarion, p. 55.
[528] *Blanche ou l'oubli,* Folio p. 349.
[529] *Anicet* est aussi et surtout le texte où le travail sur le temps se fait en référence au cinéma. Pour cet aspect important voir le mémoire de doctorat de Suzanne Ravis, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon* en particulier les pages 315-317.
[530] *Anicet ou le Panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.14.

en effet, en aucun cas le reconstruire dans sa continuité mais au contraire le saisir dans son instant et donc dans son présent ; c'est ainsi qu'Anicet articule l'angoisse et la création :

> " Mais permettez-moi (dit-il à Arthur) quelques critiques sur la façon dont vous avez usé pour le faire. Il m'y a paru un certain désordre qui porte assez la marque de l'époque où vous êtes censé avoir vécu, une certaine anarchie, conséquence de la tempête romantique. (…) Vous vous êtes peint dans l'enfance, l'adolescence et la maturité ; vous m'avez promené par les contrées les plus diverses ; vous m'avez conté au moins trois romans amoureux. Il eût été très simple et bien plus démonstratif de vous soumettre dans cet exposé à la règle des trois unités, qui présente l'avantage de réduire au minimum l'importance des concepts humains et de permettre une clarté narrative qu'on n'atteindrait pas sans elle ". (…)[531]

Anicet choisit donc un décor unique et le présent de l'indicatif, manière de maîtriser l'univers et le temps, question qu'avait posée Arthur mais sans aller jusqu'au bout :

> " Remarquez bien, monsieur, que leur strict usage (*le strict usage des principes juste énoncés*[532]) entraîne d'une façon constante l'emploi du présent de l'indicatif qui vient ainsi se substituer au passé défini… "[533]

Il rejettera à nouveau ce type de narration de passé vers le présent lorsque Le Marchesino voudra démarrer lui aussi à zéro ou presque son histoire :

> (…) " Comme je ne vois pour ma part aucun motif de vous refuser une si minime satisfaction, je vous raconterai ma vie. Je suis né dans les Abruzzes...
> - Ah cher monsieur je vous arrête là. (…) "[534]

C'est précisément ce type de programme d'écriture que suivront *Le Libertinage* et *La Défense de l'infini.* Il n'y a pas dans ces deux ensembles de cau-

[531] *Anicet ou le Panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.26..
[532] Rappelé par nous.
[533] *Anicet ou le Panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.27.
[534] *Anicet ou le Panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.51.

salité temporelle. Les personnages arrivent au présent et ne se trouvent pas déterminés par un passé. L'écriture même qui, pour *La Défense de l'infini* en particulier, est parcellaire, affichant ses manques et ses creux, ne construit pas de personnages au sens habituel. Ils sont dans le présent de la narration. C'est sans doute un des ressorts essentiels de leur multiplication à l'infini. Aragon s'invente des personnages comme il les découvrirait en face de lui sans en savoir le passé : on a là une rupture très grande avec les textes contemporains. Gide peut toujours construire un acte gratuit, il reconstruit peu ou prou une structure temporelle qui anéantit la gratuité de l'acte.

La différence de traitement du temps entre les personnages de *La Défense de l'infini* est frappante avec ceux du *monde réel* : ces derniers se trouvent dotés à leur apparition d'un passé explicatif. Prenons par exemple Müller dans *La Semaine sainte :*

> " Louis Müller d'Ottrott-le-Haut en Alsace avait sept ans quand son père, carrier, avait été tué par l'accident[535] d'une voiture chargée de pierres qui s'était écroulée sur lui. "[536] (…)

Et le texte de parcourir la vie de Müller de ses sept ans au moment du roman qui fera surgir et Géricault et la grève des mineurs allemands. Le temps est ici explication du monde. C'est une autre manière de le maîtriser. Il est tout de même assez curieux de constater que la correction des *Communistes* est surtout une correction temporelle et que nous passons des temps du récit à ceux du discours[537] et dans ce dernier surtout au présent. Madame Ravis a remarqué par ailleurs les glissements temporels au présent qui se font dans *Les Voyageurs de l'impériale* lorsqu'il est question de Pascal enfant.

Maîtriser le temps, c'est donc aussi maîtriser les temps verbaux de notre grammaire. *Blanche ou l'oubli* en est l'écho multiplié grâce à la création de Gaiffier comme linguiste ; le roman rappelle en grand que cela s'articule avec la

[535] Encore un père tué " par accident " !
[536] *La Semaine sainte*, Gallimard, p. 287.
[537] Nous utilisons toujours la terminologie de Benveniste.

notion de sujet, et donc de ce qui dans la grammaire s'appelle pronoms ; on sait ce à quoi cette réflexion sur les langues et systèmes des autres peut conduire comme travail en miroir sur l'identité.

Le plus utopique, le projet le plus fou de maîtrise du temps est formulé dans *Les Incipit* :

> " Il n'en reste pas moins que nous manquons de nuances dans le, dans les présents de nos verbes. Et que, c'est où j'en venais, ni nous ni personne ne semble, semblons, avoir éprouvé le besoin de ce temps que je disais, et que j'appellerais *l'absent*[538]… non point rejeté en dehors du présent, un passé, un avenir, mais un *absent*[539] à proprement parler, un langage de ce qui n'est pas. J'aimerais écrire entièrement un roman sur ce mode, qui aurait son indicatif, son conditionnel, son *subjuguant*[540], des formes interrogatives à lui. Un temps où la continuelle osmose de l'imagination et de la mémoire se ferait sans contorsions ni jongleries, puisqu'il n'aurait d'aucun côté de murs… "[541]

Peut-être restait-il donc à Aragon à écrire ce roman au temps de l'absence ; aurait-il été celui, rêvé lui aussi, d'une chose[542] ? Aragon passe par le jeu de mots de présent à absent et donc de la notion de temps à celle de mode. Il s'agit manifestement d'un temps utopique, hors des murs et donc des limites. L'imagination serait le futur, la mémoire le passé ; le temps serait dépassé par une osmose entre ces deux postulations, osmose qui se ferait sans qu'il soit nécessaire de faire le clown ; en l'absence de cette possibilité utopique il lui faut jouer avec le temps pour exister quand bien même la quête serait bouffonne. " Jusqu'où ", s'interroge tragiquement Aragon dans *Blanche ou l'oubli* en quasi désinit :

> *"* vais-je poursuivre ce que Hölderlin appelle *das närrischwilde Nachsuchen nach einen Bewusztsein …*comment traduire *la quête bouffonne et tragique d'une conscience…*Comme d'Œdipe, je me suis assez mesuré à la grandeur du temps. "[543]

---

[538] Souligné par Aragon.
[539] Id.
[540] Id.
[541] *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Champs, Flammarion, p. 110.
[542] Voir p. 67.
[543] *Blanche ou l'oubli*, Folio, p. 515.

L'incipit, instant d'où tout part

Cette quête de la maîtrise du temps, entre autres par le travail sur l'instant, nous semble aussi expliquer l'extrême importance accordée par Aragon à la première phrase d'un roman. Maryse Vassevière a tenté par l'examen des textes manuscrits de comprendre comment fonctionnait exactement cet incipit. Elle a ainsi révélé qu'il fallait comprendre l'idée d'incipit comme la première phrase de la genèse et non la première phrase du texte achevé, car, précise-t-elle, " c'est de la production du texte et non du texte produit que parle Aragon. "[544]

Cette première phrase nous semble être vécue comme un moment fort, un moment qui s'apparente à la création de l'instant, comme si au démarrage, et sans doute y a-t-il plusieurs démarrages dans chaque texte, se créait un sentiment de dépassement du temps. C'est sans doute ce que signifie dans l'extrait suivant de *Théâtre/Roman* l'arrivée de l'acteur sur les planches :

> " Alors tout le machinal d'être, la convention des lieux, les mille détails insignifiants qui sont paraît-il vivre, à qui ne connaît pas cette existence travestie, tout cela, les rues, les magasins, boire et manger, l'arithmétique des simagrées quotidiennes, les importuns, l'obligation de justifier d'où je viens, où je vais, mon nom, si j'ai payé mes impôts, le loyer, le gaz, les appareils à crédit, le fuel... Tout cela s'évanouit pour des vacances de moi, **l'instant où sur les planches de poussière** j'apparais, j'éclaircis ma voix à la dérobée, et je m'avance, j'ouvre mon geste comme le couvercle noir du piano sur les premiers accords, je dis la **phrase initiale d'où tout part,** et que dans les ombres d'avant la scène je tenais entre mes dents, avec la peur de l'oublier à un tournant d'escalier, derrière les portants... va, va, je mordrai le fruit devant tous, le sang m'en coule des lèvres, à cet instant que les mots éclatent, et le silence écoute ma gueule d'Œdipe tombant des marches à la porte du palais… "[545]

Théâtre/Roman dit tout au long du texte la tragédie de vivre et la nécessité d'écrire ; la création est à articulée avec cette minute où l'essentiel se dit :

---

[544] Maryse Vassevière, " La Théorie des incipit ", in *Lire Aragon,* Actes du Colloque du centenaire de la naissance d'Aragon, p. 98 Champion.
[545] *Théâtre/Roman*, p. 142. Souligné par nous.

> “ Que rien ne soit plus jamais chaque fois que cette minute
> Pour quoi je suis né j’ai vécu j’ai souffert ”[546]

L’invention est à ce prix.

> “ Et personne à part lui ne pourrait trouver la force d’affirmer cet extraordinaire mécanisme qu’est l’homme : *capable d’inventer ce qu’il ne sait pas*[547]. Vous me comprenez bien ? J’ai voulu dire je disais (l’ai-je vraiment dit?) que seul l’homme qui se noie**,** si vous entendez bien *qui se noie*[548]*,* **à cette minute** [549]où il a la force encore de faire au-dessus de l’eau signe de ses mains, ne serait-ce que d’un doigt, seul l’homme à ce moment de sa perdition peut exprimer, aux dépens de tout ce qu’il aurait pu dire d’autre, *l’essentiel de ce qu’il fut. qu’il est, ne sera jamais, mais pourrait être...* au bout du compte *CE QU’IL NE SAIT PAS. ”*[550]

Il y a donc première phrase comme une expansion de cette minute. C’est l’expansion de quelqu’un qui se noie[551][552]. L’essentiel se dit alors mais cet essentiel n’est pas au préalable connu : il est l’invention. L’invention est donc créée dans l’urgence, elle est vitale.

Écrire, c’est donc dépasser la déréliction de soi. Celle-ci est en partie, vécue par le temps. Il s’agit alors de s’inventer des histoires pour maîtriser le temps, de construire à certains moments clé des textes une consternation du temps, l’expansion de l’instant, d’inverser donc l’arrêt du temps. Ce peut être figuré par le sommet. Ce ne peut être définitif ; personne ne s’installe définitivement au sommet. C’est une quête qui implique contorsions et jongleries, elle est infinie. C’est la quête d’un sujet, le fondement toujours à rejouer, d’une “ conscience ”.

---

[546] *Théâtre/Roman* p. 222.
[547] Souligné par Aragon.
[548] Id.
[549] Souligné par nous.
[550] *Théâtre/Roman,* p 163.
[551] On se souvient que, dans *La Mise à mort,* Christian, “ crevette ” ou “ bouquet ”, sauve le narrateur de la noyade. Christian, réfraction d’Alfred/Anthoine, est inventé par le narrateur au moment de la noyade. Pp.89, 90 et 138 de *La Mise à mort.*
[552] Voir aussi le roman de l’errance en terre cf. supra p 205 ; le cousin William est nageur.

L’accident expliqué et dépassé

Par le travail d’écriture, qui joue de l’image pour aller au réel, Aragon dépasse provisoirement ses angoisses identitaires. C’est l’enjeu de chaque texte. L’angoisse de l’accident que nous avons analysée[553], angoisse qui, rappelons-le, dit, pour simplifier, le destin imposé à chaque minute de sa vie, et donc la difficulté à fonder un sujet, est une de celles à dépasser. Certains passages comme en miroir ou en abyme se chargent de le dire. Ce peut être par de petites phrases ou par une plus longue histoire.

L’enjeu donné

Il est question dans *Anicet* d’une histoire de ballon ; manifestement le texte renvoie à une expérience enfantine : Anicet répond à la question de l’avocat : “ Voyons, mon ami, voudrez-vous bien me dire à quelle occasion vous avez été le plus ému de votre vie ? ” Anicet décrit un tableau d’enfance dans une avenue ensoleillée avec les rêveries d’un enfant. Cette scène paisible est brutalement interrompue :

> “ Tout à coup on entend un grand cri, et, en bas de l’avenue, du massif des Ternes sort une foule vite rassemblée ; elle hurle et montre en l’air quelque chose qui passe en se balançant. C’est le ballon captif de Printania qui a cassé sa corde pour suivre les oiseaux ”

et immédiatement l’apparition du “ je ” :

> “ Mon cœur, mon cœur qui s’est envolé ! Quel vertige ! ”[554]

[553] Voir p 94.
[554] *Anicet ou le Panorama, roman , Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.152.

L'avocat qui ne comprend rien à l'enfance repose sa question. Anicet répond alors " Le jour de mon baptême ", ce qui peut sembler une pirouette mais qui est plus probablement encore autre chose. Dans les troubles identitaires, la cérémonie du baptême a eu son rôle, nous le savons maintenant ; il est possible qu'Aragon en 1919 n'ait pas su jusqu'où était allée la mascarade ; reste que le baptême en tout état de cause était le moment où le nom était donné.

Il ne s'agit pas d'un accident et pourtant il en a les caractéristiques, en particulier celle de la surprise et de l'irréparable ; s'y ajoute un plaisir du vertige. La scène est vécue à distance mais pas avec distance ; l'enfant regarde et prend plaisir à la frayeur éprouvée par les autres, prend plaisir à l'événement. De cette distance, il prend en charge immédiatement poétiquement l'événement ; il fait image. Que le baptême apparaisse immédiatement à la suite, comme en relais pourrait nous donner à croire qu'il y a là les deux faces de l'accident, celui subi, celui regardé et sublimé.

Plusieurs fois mais avec le mot accident ou une référence plus évidente, Aragon établira ainsi un lien entre son écriture et l'accident. Par exemple dans *Le Paysan de Paris,* il écrit :

> " Ainsi il y a dans l'idée quelque chose qui est à l'idée ce qu'est l'accidentel à la personne, l'accidentel non pas l'inessentiel, l'accidentel de l'essence "[555]

Dans *Les Incipit* Aragon est encore plus clair : écrire serait expliquer l'accident que sont les hasards de rencontres de mots ; reste que la formule est troublante : il y aurait comme un jeu de miroirs entre la vie et ses angoisses : faute d'expliquer les accidents de la vie, expliquons ceux des mots ; l'explication peut alors vouloir dire aussi développement.

> " j'ai été mené chez l'ogre non par un raisonnement, mais par une rencontre de mots ou de sons, la nécessité d'une allitération, une lo-

[555] *Le Paysan de Paris*, Poche, p. 207.

> gique de l'illogisme, la légitimation après coup d'un heurt des mots. L'accident expliqué "[556]…

C'est une métaphore proche qu'il utilise dans *Théâtre/Roman* à propos de l'image et de la surprise provoquée par l'image :

> " Il faut, pour que ce singulier déraillement du lexique s'explique à qui ne me suit pas bien(…)[557]

Aragon reprend donc souvent le champ lexical de l'accident pour dire l'écriture. Le terme " expliqué " serait ainsi à prendre dans son double sens. Le premier dirait donc qu'on lui donne des raisons, que le temps d'un texte l'accident se retrouve pris dans un rapport de causalité. C'est tout à fait ce qui arrive avec certains accidents d'*Aurélien* par exemple. La mort des parents d'Aurélien est vécue par lui comme un suicide. La mort de Bérénice dans la voiture, dont nous avons vu qu'elle avait des parentés avec l'accident, est traitée de manière à dire, au contraire, qu'il n'y a pas là de hasard, comme tout le roman tente de dire qu'il n'y a pas de hasard si le couple Aurélien/Bérénice ne se fait pas. Mais " expliqué " veut aussi dire que le thème de l'accident est déployé dans le texte, que chaque texte en est une forme d'expansion. L'accident est en effet le moment du basculment, il est la limite entre :

> "La mort n'est-elle pas la même pour le bœuf aux Abattoirs pour l'homme au Métro Marbeuf
> C'est une grande actrice (….)
> Mais incomparable surtout dans l'accident automobile
> Où d'un coup se déchire l'homme et se construit son monument"[558]

À ce titre il peut donc être et obsession et dépassement de l'obsession par la substitution de l'écriture au moment du basculement.

---

[556] *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, champs Flammarion, p. 43.
[557] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 412.
[558] *Il ne m'est Paris que d'Elsa,* "Noces dans la rue", Seghers, p.141.

L'érotisme pour dépasser l'angoisse de Couronnes

Un des lieux qui fédère le plus la crainte de l'accident est le métro en ce qu'il est lié au chemin de fer et parce qu'il a été le lieu de la catastrophe de Couronnes[559]. Or le métro est dans les textes un des hauts lieux de l'érotisme d'Aragon. Sauf erreur de notre part, il s'agit toujours dans ce cas-là d'un rapport homme/femme. L'" ambiguïté " ou l'homosexualité sont plus articulées avec le paysage extérieur. Nous avons déjà examiné rapidement un extrait de " L'Instant " à propos des femmes[560]. Rappelons que cette scène a lieu dans le métro plongeant sous terre et que, dans cette nouvelle, la catastrophe de Couronnes est longuement racontée en liaison avec celles du *Bazar de la Charité,* du *Titanic* et du *Bourgogne*. Inventer un érotisme lié au métro, c'est dépasser cette angoisse et ce à plusieurs niveaux ; le premier est s'inventer jouissant de ce que l'on craint et donc d'inverser l'angoisse ; de se vivre homme au moment même de la crainte de la fin. Cette jouissance inventée est une expansion de l'instant. Le second est justement de jouer de cette crainte de la mort en faisant s'articuler la jouissance avec l'agonie qui devient alors extensive ; c'est pour cela que les femmes qu'Aragon s'invente dans ces situations sont marquées par le temps de manière très précise. Elles sont toutes, dans ces cas-là, des femmes vieillissantes mais pas encore vieilles, à " la limite de " :

> " Elles n'appartiennent à aucune catégorie sociale précise, ce qu'elles sont de commun n'est pas affaire d'audace ou de maintien ; peut-être est-ce l'âge, car je n'ai jamais rencontré de femme très jeune, ou vraiment vieille qui se livrât à cet exercice public. Elles sont à la veille de se défaire, elles sont déjà marquées par une mort pire que la mort, ce sont des femmes qui savent déjà, un peu avant autrui, qu'elles ne sont plus qu'une façade. (…)J'adore les femmes à ce moment-là,(…) "[561]

[559] Voir p. 102
[560] Voir p.225 et p. 231
[561] *En Marge de " La Défense de l'infini ", " L'Instant ", Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, pp. 632 633.

Qu'elles soient à cet âge-là les place dans une situation où elles sont marquées par la mort ; l'enjeu est de dépasser la mort, la mort de Couronnes, la mort en général. Elles sont dans une forme d'agonie, agonie non avant la mort, mais agonie avant l'âge où il y aura suppression du plaisir. Elles sont dans une extension de la limite. C'est cette caractéristique-là qui fait qu'elles sont inventées par Aragon dans le métro. Elles sont en miroir de lui. Nous avons une lutte contre l'accident de Couronnes et celui plus général du temps par l'érotisme du métro et du moment avant la mort du désir. Il se construit ainsi une structure convergente à étoile. Le mot agonie est donc fortement sous-jacent comme la construction d'un instant, instant du jouir, mais aussi instant d'avant la mort du désir ; ce sont ces femmes dans le métro qui sont porteuses de cette conquête sur le temps.

C'est cette motivation profonde qui fait apparaître le drap de l'agonie :

> " J'avais remarqué chez celle-ci une expression figée et tranquille, mais de plus près je vis que tout son corps tremblait, et la main nue qui m'intéressait faisait ce geste épouvantable des mourants qui ramènent le drap quand tout est perdu. "[562]

Ce geste d'agonie est montré dans le texte par la présence sous-jacente de la mort et de la bataille poétique menée contre elle avec la conquête de l'instant. C'est une forme de travail sur le temps, de consternation du temps.

Cet érotisme lié au métro on le retrouve en sous-main dans *Blanche ou l'oubli* [563] ; Maryse, forme de réécriture de la Rosanette de Flaubert, est de " caractère volage ". Or c'est dans le métro que Maryse mène sa séduction :

> " et puis le mari de Rosanette, qui avait, lui, mis quatorze ans à comprendre, l'un dans l'autre, si j'ose dire, le caractère volage de Maryse. *Trente-six taureaux*…avec toutes ces stations de métro le chiffre en avait dû être plusieurs fois dépassé. "[564]

---

[562] *En Marge de " La Défense de l'infini ", "* L'instant *", Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 634.
[563] et dans *La Grande gaîté : "* Moderne " : " Bordel pour bordel /Moi j'aime mieux le métro / C'est plus gai /Et puis c'est plus chaud " OP IV p. 211.
[564] *Blanche ou l'oubli* , Folio, p. 67.

Lorsqu'il est à nouveau question de Rosanette/Maryse, et de son enfermement dans un asile d'aliénées, c'est à nouveau le métro qui la caractérise pour le narrateur ; il a beau se juger, il donne les lieux :

> " On se croit un esprit indépendant. Et puis on n'est que le jouet d'absurdes préjugés moraux. Le métro Ternes. Eh bien, et puis après ? le métro Pereire, et l'avenue Victor Hugo, (…)[565]

Faire ainsi du métro le lieu d'une consternation du temps par l'érotisme et la quête de l'instant en liant ces deux postulations, c'est donc travailler sur le dépassement de l'accident majeur, Couronnes.

L'instant de l'invention, l'expansion de l'instant est celui qui précède la noyade, la mort, la catastrophe ; nous sommes dans l'expansion de l'agonie ; c'est un dépassement de l'accident.

L'accident créateur

Un autre mode de dépassement de l'accident est son utilisation dans ses ressources dramatiques. L'accident dans un texte, par référence à la vie, est ce qui permet de révéler les choses ou de se créer des héros. C'est à une réflexion de ce type que se livre le narrateur dans *Anicet* après l'emprisonnement de celui-ci et avant la visite de l'avocat :

> " Certains malheurs catalogués, les calamités des hommes, ont ceci de bon qu'ils modifient tout à coup l'échelle des valeurs. "[566]

Dans *Les Incipit* Aragon donne d'ailleurs une direction d'écriture possible à partir de l'intervention d'une catastrophe : Aragon reproduit dans une écriture manuscrite un passage de " La Femme française " avec comme titre " Devoir de vacances " et comme consignes :

---

[565] *Blanche ou l'oubli* , Folio, p. 169.
[566] *Anicet ou le Panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.145.

> “ Imaginer un roman qui aurait pour incipit cette phrase de la FEMME FRANÇAISE :
> À la lueur de l’amour, et en deçà du point de vision distincte, le flou des traits procure cette espèce de malaise qu’on ressent la nuit à l’aspect catastrophal des routes au feu des phares. ”[567]

L’accident est donc donné comme sujet d’écriture. L’identité est liée à l’accident, les traits sont flous, la vision n’est pas distincte. L’accident ne vient dans le texte qu’appelé par la comparaison avec d’autres lueurs, “ celles de l’amour ”.

Dans *Théâtre/Roman* le thème de l’accident est, on l’a déjà vu, très présent. Il est au cœur de l’errance racontée dans “ L’Acteur rêve-t-il ”. Fugacement les possibilités dramaturgiques de l’accident sont évoquées :

> “ Quand la mort et le sang mettent leur désordre sur le cheminement des fourmis, il y a toujours ainsi d’étranges initiatives donnant gestes de tragédiens aux personnages d’insignifiance que le hasard a fait passer par-là avec un canoë sur le toit ou des skis de couleur. (…) mais les gendarmes sont arrivés, qui l’écartent. ”[568]

Mais c’est, bien sûr, l’histoire d’Alexandre qui dans *Théâtre/Roman* est véritable jeu de création sur l’accident. En effet ce concurrent/séducteur du narrateur a cette particularité double d’être l’homme réellement aimé de la femme et d’être plus fort que les accidents puisqu’il est cascadeur. Il est le metteur en scène et l’acteur des accidents. C’est donc le processus exactement inverse de celui évoqué dans le texte précédent qui se produit : Alexandre n’est pas révélé par un accident, il le crée et y survit systématiquement ; c’est sa fonction :

> “ Oui, c’était là ce qu’il était, Alexandre. Cascadeur. Un métier bizarre, et vraiment à tout prendre le négatif de l’acteur. Comme si la mort y installait sa lumière. Comme si nous avouions, nous autres, notre inexistence de fantoches, pour laisser place à l’homme véritable, l’homme de chair et d’os, le défieur du danger, toujours menacé de ne plus jouer, mais d’être, d’être précisément à cet instant où la chair brûle, est défoncé le crâne, écrasée la cage thoracique, éclatées les pièces de

[567]. *Je n’ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, *Champs* Flammarion, p. 92.
[568] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 84.

> la machine, arrachés les membres, ah : ce prix que j'ai honte de ne pas donner, jamais, au-delà des mots ! "[569]

Il est le modèle, il est celui qui existe réellement par son face à face avec la mort. L'important chez lui c'est d'être précisément capable de créer " l'instant " de l'écartèlement de soi[570]. Accident démembrement et création par les mots de l'instant ont partie liée. Celui qui maîtrise les accidents est a priori l'être même. Sa relation de proximité avec le danger, le fait d'être à la limite de la mort qui significativement apparaît dans le texte et sous la forme de " ne plus jouer " et sous celle de l'homme désarticulé, font qu'il existe réellement. Le passage fait référence à un hors mots qui implique profondément l'auteur, y compris par la rupture grammaticale et l'exclamation. Alexandre gagne par son métier, régulièrement, la consternation du temps, cet " instant " fondateur de l'être.

Seulement Alexandre se tue dans un accident :

> " Un film avec des images de la vraie course, une histoire d'amour, il fallait tourner l'accident, hein ? Est-ce que d'ailleurs c'était un accident ? Dans le film on se le demandait. "[571]

Il y a trouble sur la réalité. Dans le film, dans la fiction interne donc, " on se le demandait ", est-ce à dire que dans le " réel " raconté, il s'agit aussi d'un suicide maquillé en accident ? Est-ce qu'Aragon nous donne une image de suicide et pourquoi est-ce à celui qui maîtrise les accidents de la porter ? La réponse n'est pas dans le texte. Ce qui apparaît en fait c'est la confusion des sentiments, confusion des rôles et des pièces. " Quelle pièce est-ce que nous jouons ? "[572]Cette confusion qui portait la " Défense de l'infini " est ici semble-t-il rejetée comme mortelle. C'est peut-être une des raisons de la mort d'Alexandre et d'Aurore.

Reste que, pour installer un être beau, séducteur, et vivant sa vie jusqu'à la jouer à la mort, Aragon invente un cascadeur. Et que, maître du jeu, il invente un accident au cascadeur tout puissant. C'est sans doute le plus important : Aragon

---

[569] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 276.
[570] Voir pour l'obsession de l'écartèlement p.40.
[571] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 282.
[572] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 278.

rappelle qu'il est l'auteur et que quand on est inventé par quelqu'un on est objet[573] et non sujet. Alexandre est son objet d'où sa mort.

Des textes en abyme

Maîtriser sa vie serait donc mettre en scène les accidents dans l'instant de leur survenue. C'est ce que se proposent de faire plusieurs textes parmi lesquels à plusieurs reprises *Théâtre/Roman, Blanche ou l'oubli* et *Anicet*. Il s'agit d'une mise en abyme du processus général de création d'Aragon qui fait de son obsession en la donnant, la dépassant, œuvre d'art.

Il est plusieurs fois question d'accidents dans *Anicet* et l'accident de Bleu est à mettre en relation avec la problématique générale : lorsque Anicet rencontre pour la première fois Mirabelle et les masques, chacun de ces derniers lui offre un cadeau. Parmi ceux-là Bleu lui donne ce que nous pourrions appeler un " provocateur d'accident " :

> " - Voici, dit le peintre, le grand signal de la bifurcation de la voie de chemin de fer de P * à M* et de celle de Pontarlier à N*. J'ai profité d'un moment d'inattention du garde-voie pour le dérober, de telle sorte que tandis que je vous remets cette belle fleur rouge cerclée de blanc, l'express de 24heures 30 et le rapide de 0 heure 29 entrent précisément en collision, faute de l'avertisseur coutumier. "[574]

Ce cadeau est intéressant en ce que, bien sûr, il inverse l'accident à double titre. Tout d'abord l'accident est prévu, programmé ce qui l'annihile comme accident ; d'autre part, il est œuvre d'art puisque c'est Bleu qui l'apporte. Mais dans le même temps on peut constater qu'est aussi mis en valeur le fait qu'ici l'accident est prévu dans sa réalisation temporelle : c'est au moment précis où Bleu parle qu'il a lieu. Il y a donc consternation de l'instant par l'effet de l'écriture ; si on a l'impression d'une différence temporelle puisque le texte dit 24 heures 30 et 0

[573] On peut être ici ou là par accident si on est inventé par quelqu'un si on est objet et non sujet ainsi Olympe est sur un glacier sans savoir pourquoi.
[574] *Anicet ou le Panorama, roman , Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.49.

heures 29 il s'agit en fait d'une minute, celle qui va de 0h 29 à 0h 30 ; l'accident est créé dans cette minute qui se présente sous deux apparences. Nous sommes exactement dans le processus de création d'Aragon.

Anicet, assez passif dans cette scène, analyse pourtant ici le " cadeau ", lui trouvant des comparaisons curieuses pour en revenir à celle proposée par Bleu et pour l'accepter. Lors de ce travail comparatif opéré par Anicet, des images de corps morcelés surgissent :

> " Anicet ne put se retenir de comparer ce dernier don successivement à une tache de sang, à un œil, à un sexe "[575]…

C'est bien d'accident et de corps démembré qu'il est question. L'accident est maître en consternation du temps en devenant œuvre d'art. Bleu est le véritable modèle, le " défieur ".

Dans *Blanche ou l'oubli,* et nous sommes dans la dernière partie du roman, le narrateur cherche l'accident ; il se fuit, prend les " grandes routes encombrées de camions "[576] :

> " Te voilà bien, ma vie. J'ai fui jusqu'en Italie. Nulle part comme sur cette Riviera je n'éprouve le sentiment de l'impatience. Tout ce pays dévasté par les constructions nouvelles. J'ai passé Gênes, j'ai cherché dans ces régions de pétrole, ces tunnels sans lumière, l'accident qui aurait si bien expliqué la fin de ce roman. (…) "[577]

L'accident matérialisé par le long voyage de la voiture rejoint les deux plans : il est celui de la vie et celui de la fiction : il est la fin du roman. Il s'agit encore et toujours de la volonté de faire de l'accident un des moteurs du texte et pas simplement sa source.

Dans *Théâtre/Roman,* le processus de mise en abyme, processus qui est donc déjà en œuvre dans l'histoire d'Alexandre, se retrouve détaillé tout d'abord dans un passage qui est comme une réponse aux attentes rejetées du metteur en

---

[575] *Anicet ou le Panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.49
[576] Bien sûr ces errances sont aussi la réécriture du " Il voyagea " de *L'Éducation sentimentale.*
[577] *Blanche ou l'oubli*, Folio p. 503.

scène. Le narrateur lui aussi en appelle directement à un ailleurs qu'il créerait. Créer un ailleurs, spectacle total, ce serait créer un accident :

> " Si j'étais, moi, metteur en scène, chaque soir j'organiserais dans la pièce un accident pour en changer la signification, en désorganiser la portée sociale, rendre indispensable l'ouverture d'une enquête judiciaire, atteindre par-là l'opinion aux quatre coins du pays, faire un événement national de ce qui n'était que la représentation d'une histoire privée …enfin jeter le désordre dans l'esprit du spectateur. "[578]

Et le texte invente des accidents possibles sur scène parmi lesquels la mort en direct d'un acteur, l'incendie.

> " On multiplierait les exemples "

Et Aragon de revenir aux fondements de l'angoisse par ce jeu d'aller et retour qui marque du sceau de l'authenticité ce texte. L'angoisse de l'accident est, le rappelle l'auteur, une angoisse qui mine totalement le rapport au monde :

> " C'est le règne des castors, des fourmis, des termites. Toutes les poutres cèdent, les rivières surgissent dans les demeures, les toits s'envolent, les croyances meurent. Il n'y a pas que les dieux qui pourrissent. "[579]

La question de la culpabilité revient en grand ; l'accident est bien aussi ce qui en soi a fait qu'on est coupable d'exister ; une lecture peut interpréter le texte comme un questionnement sur l'engagement communiste, mais le sentiment de culpabilité lié à l'accident, on le voit, va bien au-delà :

> " ce qui était hier le bien, soudain fermez dessus la porte, il doit y avoir une charogne, on la cherche, mais allez trouver dans les planchers, les conduits, les soutes…[580]Ah qu'avons-nous fait mal, d'où nous sont venues ces plaies ? "[581]

---

[578] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 348.
[579] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 351.
[580] Et ce passage fait allusion à l'inondation qui est intervenue dans l'immeuble, accident là encore.
[581] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 351.

Dans les trous de soi imaginés, conduits, soutes, existe une charogne. Les plaies, limites des trous ressurgissent. Plus rien ne tient ; c'est le règne du démantèlement.

La lutte pour la maîtrise de son destin se poursuit malgré la plainte par le seul fait de la dire mais, et c'est très significativement vers la fin du roman, Aragon reprend le thème pour à nouveau se dire maître de l'accident. Il est alors évoqué par rapport au processus de mise en place des mots :

> " C'est-à-dire tout revoir, tout recommencer, barrer, raturer, reprendre le sentier des phrases, à tout instant dérailler, involontairement, volontairement, pour ne pas s'en tenir à l'itinéraire imposé des chemins de fer…(…)je disais qu'il faut, à cette terminaison de la phrase que je fus, se donner, c'est bien ça, se *donner*[582] l'usage du monde par une apparente à tout prendre ici désinvolture d'en user, qui, à quelque moment qu'elle semble le surprendre, fasse ressembler la fin d'un homme, cet homme-ci, à la lueur première de la création. "[583]

Maîtriser l'accident, c'est donc maîtriser sa vie, se créer, être son maître, son dieu. C'est un processus de création permanent, un aller et retour qui est la marée de fond de d'ensemble de l'œuvre. Il s'agit d'être le maître, de créer la consternation du temps, son expansion dans l'instant, l'expansion de la limite aux bords de l'infini.

Être maître

Il y a en effet chez Aragon, face à la crise identitaire permanente, une apparente ou réelle volonté de puissance. Lutter par les mots contre la marée remontante, les marais, l'enlisement, le destin imposé, est le moteur de son écriture. Le mot " maître " est dans ce cadre récurrent, et ce dès les premiers textes. L'épisode des faisans est une décision d'action, de réaction mais sans illusion, sans la moindre naïveté. Le désir de maîtriser peut ainsi être dit dans des contextes

[582] Souligné par Aragon.
[583] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 402.

qui, par certains côtés, le dévalorisent, en montrent toute la vacuité. Dans *Anicet,* ce n'est pas Anicet qui est porteur de cette réflexion en fin de roman, mais Baptiste :

> " (…) Le jeu consiste à atteindre sa limite dans toutes les directions avant de mourir. Tout me soit occasion de m'étendre, je ne veux pas d'autre utilité au monde ni aux gens. Ils sont l'épisode, l'anecdote et ne valent qu'autant qu'ils concourent au principal objet du livre. (…) Au-dessus de tout, il y a cette joie de ne plus rien trouver en moi si je ferme les yeux. Rien. Je suis vide. (…) je passe sans voir et je regarde, et je ne vois qu'un viaduc ou un magasin. Il n'y a là rien d'extraordinaire. Je suis le maître simplement. Je songe à celui qui disait : " Qu'importe puisque c'est toujours moi qui suis moi ? "Nous devons avoir le même regard. Le principe d'identité est bien le plus beau bilboquet que je connaisse. (…) "[584]

Être maître est une position déceptive et illusoire. *Anicet* montre toute l'ambiguïté de l'écriture et la fragilité du processus de construction. Que Rimbaud ait introduit, ou presque, l'histoire nous donne une orientation de lecture sur la vanité qu'il y a à lancer le bilboquet. Il reste que le suicide est rejeté et l'idée de lancer le bilboquet acceptée dans toute sa vacuité même. Être maître est un projet de puissance mais qui se sait illusoire sur la durée. Le bilboquet est jeu sur l'identité en ce que la tête doit être mise sur le corps et ceci dans la permanence de la répétition.

Dans *Le Paysan de Paris,* le désir de puissance, assez proche des tonalités d'un Lautréamont, se dit plus violemment mais avec une aussi grande ambiguïté ; nous sommes, nous, lecteurs, apparemment assimilés à une bande qui doit suivre les désirs de l'écrivain peint sous les traits d'un " gamin dominateur "[585] :

> " Ils m'ont suivi, les imbéciles, comme à cette complication du jeu de saute-mouton, nommée la promenade, où derrière le preu toute la bande reprend les gestes absurdes d'un gamin dominateur. Montez cette petite colline redescendez-la : les voilà bien avancés et moi trop dédaigneux pour rire. "[586]

---

[584] *Anicet*, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p. 159.
[585] *Le Paysan de Paris,* poche, p. 224.
[586] *Le Paysan de Paris,* poche, pp. 223 224.

Seulement le jeu est fini par la faiblesse de l'écrivain, qui a la maîtrise suprême, donc celle d'abandonner les lecteurs :

> " Couchez-vous, à plat ventre, un peu plus vite que ça, eh tapis ! Je marche sur leurs corps, roi fainéant j'avance. "[587]

Il est roi donc, autre nomination du maître, mais roi fainéant. Le texte dit tout de même une forme de jubilation à nous diriger, nous lecteurs, à nous égarer, à nous piétiner.

Cette jubilation fugace apparaît aussi dans *Théâtre/Roman* au moment où se résout l'opposition entre metteur en scène et auteur :

> " Le fait est que je survis à Romain Raphaël, là-bas, dans sa loge, qui s'efface ou si vous préférez se dégrime, réduit à n'être plus qu'un passager du dernier métro…Metteurs-en-scène ou romanciers, qu'importe ! Ce qui compte, c'est que nous soyons les Maîtres du discours. "[588]

Romain Raphaël est renvoyé et à l'accident et à la fiction par le métro suivi de la menace des points de suspension ; l'auteur se fait, dans les pages qui suivent, metteur en scène, histoire de bien être le maître du discours. C'est dans ce passage qu'il projettera de mettre en scène des accidents. C'est un projet porté par la seule écriture.

Du jeu/je

S'il n'y a donc pas d'illusion sur la réelle maîtrise exercée, reste que c'est, en permanence, ce chemin qu'il empruntera vers la fallacieuse et provisoire réussite de présider à sa vie. Il le dira en particulier en empruntant la métaphore du jeu qui permet par la paronomase de poser le je, d'où le metteur en scène. Le jeu

[587] *Le Paysan de Paris,* poche, p 224.
[588] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 347.

est, nous l'avons vu, chez Aragon, une des métaphores majeures exprimant le destin. L'écrire et dire dans le même temps sa volonté de dominer le jeu, c'est ce qu'il fait avec constance. Le premier texte à poser ce désir d'être maître de je au moment de l'écriture est " Président des jeux ". Rappelons que la phrase fondamentale de ce texte automatique de 1920 est mise en relief comme légende d'une recomposition d'une carte de chiromancie, carte de P. A. Fédotov, et, partiellement comme titre ; elle se trouve donc dotée d'une force programmatique :

> " Je ris aujourd'hui comme si j'étais un véritable président des jeux "[589]

Le texte baigne dans une forme de plaisir lié à l'amour. La femme permet ici le dépassement de l'accident en l'ouverture d'avenues. Ce contexte autorise cette naissance de l'idée de Présider les jeux. Seulement La " carte " de Fédotov représente la mort fumant une longue pipe avec, à l'arrière plan, un enfant jouant. Il s'agit semble-t-il d'une forme de Vanité. Vanité effectivement sans illusion avec trouble effet de miroir chez Aragon, que de se représenter, de s'illustrer président mais sous l'apparence de la mort. Le texte date de 1920 mais la mise en scène, la mise en illustration, qui souligne le projet ou le constat, est de 1974.

Cette question du hasard dans notre vie est au cœur de *Télémaque* et sa résolution donne l'une des possibilités offertes pour être maître de sa destinée. Solution illusoire sans doute encore une fois :

> " - Je suis Télémaque, un homme : libre mouvement lâché sur la terre, pouvoir d'aller et venir.
> - On jurerait entendre une boule de billard "[590]

Mentor est irritant, dans l'expérience de son âge et, fidèle à sa fonction dans le texte, il rabat les espérances de Télémaque, mais il exprime là une réalité. Télémaque et Mentor sont deux " petits je " et tous les deux mourront dans le texte.

---

[589] *Écritures automatiques, "* Président des jeux ", OP 1 pp. 192 193 194.
[590] *Les Aventures de Télémaque,* OP 1, p. *322. Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.231.

La volonté de pouvoir de Télémaque, son attente, avait été préparée en creux par l'histoire du couple qui, heureux, regardant les prédictions tombe dans le malheur.

Le Paysan de Paris envisage, tout d'abord, de n'être plus maître de lui-même : " je ne suis plus mon maître tellement j'éprouve ma liberté.[591] ".

Il accepte alors d'être le ludion de ses sens, de se jouer à la roulette de son corps et donc subtilement de laisser ses sens décider, être maîtres, d'où le passage suivant aux femmes qui sont lueurs :

> " Juif errant de moi-même, c'est bien trop que cinq sous d'idées par jour. Je prends le soin que plus rien ici ne cristallise. J'agite mes sens dans le désordre où je me maintiens. Le jour viendra qu'ils ne se coordonneront plus jamais. Je m'acharne ainsi à me dissocier "[592]

C'est pourtant l'anti-errance qui sera à l'œuvre dans ce parcours fantastique de Paris que figure *Le Paysan de Paris*. Et non seulement des passages seront trouvés mais le pas est ferme et dirige vers des hauteurs :

> " Je puis donc poursuivre ce chemin qui s'engage sur le versant occidental de l'île et qui tout aussitôt donne naissance au sentier du belvédère, sur la droite. Mes pas sont fermes. Le propos qui me porte à poursuivre une exploration tout à coup inexplicablement compromise ne doit pas être l'effet du seul hasard. J'ai mes raisons.
> Et bien garde-les tes raisons. "[593]

On le voit bien, le succès est miné ; cette volonté de ne pas tenir du hasard est rejetée par l'ironie comme la phrase est rejetée à la ligne.

Pouvoir dire " je " reste, malgré le manque de réalisme du projet, le moteur de l'écriture du *Paysan de Paris* :

> " Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. Toute métaphysique est à la première personne du singulier. Toute poésie aussi. "[594]

---

[591] *Le Paysan de Paris*, Poche, p. 11.
[592] *La Défense de l'infini*, " Voyageurs ", *Œuvres romanesques complètes*, Tome 1, La Pléiade p. 566.
[593] *Le Paysan de Paris*, Poche, p. 216.
[594] *Le Paysan de Paris* , Poche, p. 249.

La "fin" du *Paysan de Paris* est en miroir du mouvement du bilboquet ; la tête monte et retombe mais le sentiment d'être un homme des hauteurs se traduit par la montée au ciel du corps sans tête. Le mouvement est ascendant dans une forme de plaisir de la maîtrise de l'instant par la création de soi ; ici la convulsion du plaisir reformule la question identitaire.

> "L'homme-fontaine, entraîné par la capillarité céleste, s'élevait au milieu des mondes à la suite de son sang. Tout le corps inutile était envahi par la transparence. (…)Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations."[595]

Dans *La Mise à mort,* la volonté sans illusion de tenir son destin est donnée :

> " (…); peut-on vivre sans cœur, c'est à tenter, c'est à tenter. D'ailleurs tout cela n'est que métaphore, il n'y a pas d'Anthoine, le tuer, c'est façon de parler, il s'agit simplement de mettre fin à un jeu où la raison vacille. Et d'abord faire que Fougère s'en retire. Même si je dois tout perdre à cela. Parce qu'à ce point où j'en suis des choses, tout se brouille, et *votre*[596] réalité me paraît être, elle, le jeu. Je vais donc, comme on dit, prendre sur moi… retourner la situation... "[597]

Être maître du jeu, c'est retourner la situation. Pour cela il s'agit de distinguer ce qui fait partie du jeu et de la réalité. La construction romanesque est ce qui importe, ce qui est réel. Le " petit je " qui parle est celui qui décide.

Dans *Théâtre/Roman* la métaphore du comédien, qui est une discrète reprise du texte cité plus haut du *Paysan de Paris,* se confronte au champ lexical de sa fonction et donc à l'existence d'un metteur en scène. Il est une forme de maîtrise et d'expression d'Aragon, mais il est aussi la possibilité pour Aragon de redire le refus d'être mis en scène, d'être dominé, et son désir d'être le maître ; ce refus du maître ne vient que progressivement ; il y a au départ, du fait du contexte, le désir d'un maître

---

[595] *Le Paysan de Paris*, Poche, p. 232.
[596] Souligné par Aragon.
[597] *La Mise à mort*, Folio, p. 479.

> “ Au fond, l’Acteur cherche son maître. ”[598]

Mais ce maître qui peut être aussi le petit vieux dans l’escalier se doit d’être lui-même et non le metteur en scène :

> “ Tu peux inventer cent fois sous les mots ce torrent souterrain
> l’endiguer dans la règle et le décor prévu Rien ne pourra jamais
> m’empêcher de changer le sort des rois et des reines
> Et couvrir les autels du sang impur des chèvres
> Je suis le maître de tout moi qui parle
> Ce que je dis jette à bas toute architecture de cartes ” [599]

Il y a là un aboutissement du destin dans le texte de Daniel qui fédère le pouvoir et son échec ; le metteur en scène, ce dompteur de lion, ne peut être le maître de l’acteur. Le “ petit je ” d’Aragon est à ce moment-là maître et de sa parole et de son identité ; les deux sont liées.

> *“ On dirait que le théâtre s’est déplacé comme un grand vent sur le lieu de jouer. Les Daniel, il suffit voir de quelle façon la royauté de l’acteur est leur défaite ”*[600]

Construire des châteaux de cartes et les “ jeter à bas ”, c’est une figuration de l’écriture. Les cartes parce que parties du jeu, les châteaux parce que figuration du pouvoir ; cette figuration de l’écriture est, naturellement, relayée par le stylo :

> “ La Course à l’abîme ”
> “ Dissolution château de cartes
> Tu es donc en sucre Naïveté
> (…)
> Ma tête est l’enjeu Louis d’or Un splendide porte-plume réservoir
> (…)
> On n’échappe pas à son sort ” [601]

Le château de cartes se dissolvait dans le texte automatique, d’où la présence du sucre. L’identité, ma tête, est l’enjeu. Elle est ici glorifiée ironiquement,

---

[598] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 176.
[599] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 199.
[600] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 199.
[601] Poèmes non repris dans *Feu de joie : “* La Course à l’abîme ”. texte déjà cité en partie supra p. 247

“ Louis d’or ”. Le Louis d’or est aussi une nouvelle figuration du pouvoir et de soi-même ; elle est liée à l’écriture et donc au porte-plume, mais le retour au sort, figuré, on le sait, dans ce texte par l’accident inévitable, est programmé parce qu’inéluctable et installé ici dès le premier vers.

Le jeu sera donc permanent, château de cartes qui immanquablement s’écroulera et sera à reconstruire, pouvoir de papier et de mots, pouvoir tout de même. Pouvoir même de jeter à bas le château de cartes. On retrouvera dans ce cadre des formules donnant la fragilité telle que le sable, les nuées, les enfilées de brouillard, l’effacement. Ainsi le Maître sera dans *Théâtre/Roman* aussi le roi de neige, a mockery king of snow[602] ou même un bonhomme de neige, “ un dérisoire bonhomme(…)de neige ”[603], roi ou bonhomme sans doute mais aussi fugace dans son existence que la neige ou le sucre.

Dieu je me crée

L’absence de naïveté sur la vacuité de la démarche n’empêche pas, bien au contraire, Aragon de se dire Dieu en ce sens qu’il se crée en écrivant. Nous avons déjà cité plus haut[604] ce texte du *Roman Inachevé* :

> “ (…)
> Ici commence la jungle des jongleries
> Et celui qui parle est dans la persuasion que sa parole
> Est genèse et le premier jour
> (…) ”[605]

Se dire Dieu, il reprend l’image dans *Théâtre/Roman* :

> “ Tout était comme si d’emblée j’étais entré dans ce rôle vaguement pressenti, cette existence, qu’au lieu de tenir d’un père je me donne, (…)C’est moi seul, ce bouleversement des couleurs, mes cristaux, ce langage muet, cet agencement, cet équilibre tout le temps rompu, ces

[602] Voir notre conclusion.
[603] *Théâtre / Roman*, Gallimard, p. 328.
[604] Voir p.153.
[605] *Le Roman inachevé*, “ Ici commence la grande nuit des mots ”, *Poésie*, Gallimard, p. 83.

> ratages de jongleur,[606] ce cheminement polyédrique des pensées contradictoires, cette réinvention de moi-même dans un personnage offert, mais déjà je ne suis plus le même, je sors de mon labyrinthe, je me déplie, me cogne, ah j'ai passé le seuil, *je me crée* …ou non, c'est ce type qui frappait à la porte, le sans-visage que j'avais cru empêcher d'entrer, je viens de lui ouvrir, il m'envahit et pourtant je le possède, je le façonne, lui donne une bouche, un souffle, un regard, qu'il cesse, quoi ?
> d'être un autre…Je *le* crée. "[607]

Le texte est paradoxal et Aragon le souligne avec l'adverbe " pourtant "; il multiplie les " je " et se trouve par-là vainqueur du " ça arrive ", mais dans le même temps la complexité des phrases, les retours, les images même, disent la difficulté de se créer, de s'accoucher de soi, d'où le soulignement opéré par lui. Ce soulignement même marque immédiatement que la création aussi est celle d'une identité problématique, en miroir puis qu'il lie et " me " et " le ".

Dans *Blanche ou l'oubli*, tout un jeu sur cet auteur/créateur/dieu s'installe. Les textes se répondent interrogeant le fondement de la fiction :

> " C'est comme une religion qui change de dieu. Il faudrait tout relire depuis le début de ce point de vue-là, que c'est imaginé par Marie-Noire. D'abord c'est Marie-Noire qui n'est plus la même(…) "[608]

> " " tout ceci n'a rien à faire avec mon histoire, - dit Marie-Noire -, mais il faut bien planter la toile de fond. Et puis changer de dieu, changer de dieu, c'est vite dit : il faut se faire une idée de ce que ça exige, entre la liturgie révisée(…) "[609]

De texte en texte, de métaphore en métaphore, la volonté d'être maître et dieu se dit bien avec dans le même temps, les mêmes phrases, sa fragilité constitutive.

---

[606] Dans *les poètes* il s'est comparé à un acrobate et la référence à un bouffon est en filigrane dans *Blanche ou l'oubli ;* voir p.254.
[607] *Théâtre/Roman* , Gallimard pp. 21 22.
[608] *Blanche ou l'oubli*, Folio, p. 116.
[609] *Blanche ou l'oubli*, Folio, p. 121.

La syntaxe à sa botte

Se créer, même si l'acte est marqué de l'illusoire, passe par une mise à son service des mots et de la syntaxe et il a beau se reprocher de ne pas les avoir assez asservis à ses tours d'acrobates, il dit parfois le plaisir presque sauvage qu'il a de les maîtriser :

> " (…) quand ce qui importe, dans ce lieu d'immense sécheresse, ce n'est que le bruit d'une mer imaginaire, appelée ordinairement langage, dont je veux au moins encore une fois pour moi-même avoir l'incompréhensible ivresse avant que l'orage intérieur que je porte en secret n'éclate à nouveau, ne m'enlève la maîtrise du délire, et, à la nuit que je me plaisais à faire substitue le règne d'autres ténèbres dont question même ne pourra plus être de maîtriser le déroulement…(…) "[610]

Le mot " maîtriser " est décliné deux fois, l'ivresse est située avant l'immanquable rechute dans " d'autres ténèbres ". La limite se situe entre la nuit créée et les ténèbres imposées. Il s'agit d'être maître ou d'être maîtrisé. La mer revient souvent dans l'idiolecte d'Aragon pour dire cet aller et retour, la montée de la vague et la rechute et dans le même temps la limite entre la terre et l'eau.

Dans *Le Paysan de Paris,* cette maîtrise des mots, qui va jusqu'à une forme d'ivresse là encore montante et retombante, se manifeste de très nombreuses manières, par exemple lorsque Aragon reproduit un article, en en coupant les articles sur les côtés et en transformant donc en étrange poème ces lambeaux de textes. Par exemple encore, en interrompant brutalement son texte de son prénom comme s'il faisait surgir sa mère l'appelant au cœur du texte. Les jeux paronomastiques, dont nous avons vu l'importance[611], peuvent envahir la page sous la forme d'une affiche autour de l'éphémère sans que d'ailleurs ne soit écrit, mais plusieurs fois dit, " et fait mère "[612]. Le mot " mère " est ainsi, mine de rien, reproduit plusieurs fois, dont cinq fois en position de rimes.

---

[610] *Théâtre/Roman* , Gallimard, p. 423.
[611] Voir p. 191.
[612] *Le Paysan de Paris*, poche p. 112.

> " Il y a des mots, (écrit-il à la suite de cette prouesse verbale), qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain[613]. "

Cette ivresse devant son écriture, ivresse qui permet de faire se frôler ainsi le tragique et le comique, *Traité du Style,* nous la retraduit. Aragon s'y décrit, en effet, tournoyant en oiseau au-dessus de l'abîme, car piétinant, avec la même liberté, la syntaxe :

> " Ils ont l'habitude. Moi je piétine. La syntaxe elle est piétinée. Voilà la différence entre la syntaxe et moi. Je ne piétine pas la syntaxe pour le simple plaisir de la piétiner ou même de piétiner. (…)Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. C'est du raisin. "[614]

Je suis donc à la voix active et la syntaxe est à la voix passive ; je suis je au multiple, " moi je " comme ce sera aussi le cas à la fin du *Paysan de Paris*. Et il poursuit par l'exemple, par une phrase en cascade, phrase gigantesque, phrase d'" application " où il démontre qu'il est en effet le maître de la syntaxe en listant toutes les " incorrections " possibles et sans pour autant en commettre une seule [615] ; il s'agit d'un véritable résumé de la grammaire. Cette grammaire, qu'il maîtrise totalement, il en sera d'ailleurs question explicitement plus loin dans le texte.

Écrire est, pour lui, ne pas garder une ligne simple, mais préférer l'étoile à tout moment, l'étoile qui est l'anti-accident ; tout peut partir dans tous les sens : il y a en permanence le choix de la direction par les ouvertures opérées ; par contraste, les autres :

> " Ils ont de leur existence une représentation linéaire (…). Ils croient avoir eu le choix d'aller de B en C, et se reprochent de ne pas être à Z, à

[613] *Le Paysan de Paris*, poche p. 113.
[614] *Traité du style*, Gallimard Collection *l'imaginaire, p. 28.*
615 Aragon aurait pu être tout, y compris un humoriste ; on en a la démonstration à plusieurs reprises ; par exemple dans *Traité du style* lorsqu'il définit par la négative l'humour : " ce n'est pas la collophane(sic) de l'à-propos, le coucou du tombe à point, le bigophone de la belle lurette. Ni maladie ni mer à boire. " Ou encore, dans *Le Paysan de Paris*, (Poche, p.109): " Cela tire sur la groseille agonisante, sur la cerise becquetée(…)"

> Y. Ils pensent avec simplicité que dans la vie il s'agit bien d'aller d'ici à là. Ils croient marcher. "[616]

Les cheveux ou les fils de la tapisserie sont aussi souvent utilisés pour dire le tissage ou l'expansion de soi.

Être maître du monde

Cette écriture qui crée, même provisoirement, un rapport de force aux mots et au monde s'accompagne d'un travail sur le temps, travail qui est premier et d'un travail sur le parcours physique de la terre. Par opposition avec l'angoisse primordiale de l'errance se déploient en effet un certain nombre de textes qui, au contraire, à certains moments clés, disent non plus la terre/marais mais la terre maîtrisée.

C'est ainsi que de nombreux romans nous offrent un parcours de la France ou de Paris ; c'est le cas du *Paysan de Paris,* des *Communistes,* qui joue très fortement de l'effet référentiel produit par les noms du nord de la France en particulier. Le roman lui-même n'est pas une errance ; les endroits sont décrits et repérés y compris par des cartes. On retrouve ce même plaisir dans la précision géographique dans *La Semaine sainte.* Dans *Les Yeux d'Elsa,* ce parcours quasi vertigineux est réalisé dans " Plus belle que les larmes ".

Une autre forme d'appropriation de la terre se fait en opposition de l'errance, elle est verticale mais pas enlisement ; il s'agit de la maîtrise de la terre comme matière. C'est le terme " faluns " qui nous semble le mieux fédérer ces moments particuliers, moments que nous retrouvons dès, là aussi, les tout premiers écrits.[617]

Ainsi dans *Traité du style,* en réponse justement à une évocation des étangs dangereux, un autre reflet d'Aragon répond :

---

[616] *Traité du style,* Gallimard Collection L'imaginaire, p. 87.
[617] Voir aussi pour le falun p.315.

> “ - N’oublie pas les splendeurs du sol, où rien d’entier n’accapare l’œil du peintre. Les trésors de débris, les fênes, les fétus, les feuilles roulées, les tessons de verre, les merdes, les insectes, la poussière surtout, la poussière. Copeaux précieux. ”[618]

Le texte se poursuit ainsi sur plusieurs pages faisant apparaître le mot qui fédère cette figuration du monde, le mot “ falun ” :

> “ Falun de plantes et de bêtes, cette légère poudre des champs baigne magiquement toute chose, et d’elle sort l’image qui va s’appuyer aux constellations. ”[619]

C’est dans la suite immédiate de ce passage que se situe la définition la plus connue de l’écriture d’Aragon par lui-même :

> “ Je parle un langage de décombres où voisinent les soleils et les plâtras. Car j’annexe également les miettes multicolores des villes. ”[620]

Le monde est en miettes parce que présent et traces à la fois ; il s’agit d’un monde fait un, falun et sources d’inventions par l’effet des traces du temps. Le plâtras est miette de plâtres, de maisons ; il n’est pas marais. C’est un réel de décomposition qui permet en effet la composition d’images de juxtapositions infinies. De créations infinies par les mots :

> “ Univers en morceaux, délaissé, sans espoir, image du réel, je me complais à cette photographie où voisinent la ficelle et l’assiette, le pneumatique et le chiffon ” (…)[621]

Dans *Blanche ou l’oubli,* cette terre, ainsi construite par le texte, qui est source d’images, apparaît à plusieurs reprises :

> “ La terre, c’est quelque chose comme le lit. Ou l’inverse. La terre, ça se retourne, c’est le dessous des cartes, la poubelle et le chaos de nous-mêmes, le lieu de tout reprendre de A à Z, l’alchimie de vivre et de mourir, où se perd la couleur, s’altère d’abord la couleur, et la forme

[618] *Traité du style*, Gallimard, *L’imaginaire*, pp. 175-176.
[619] Id., p. 177.
[620] Id., p. 177.
[621] Id., p. 178.

> se mange, et on est stupéfait d'y retrouver un bouton bleu, intact, un reste de paquet de tabac, une capsule d'eau minérale, la dent d'après quoi, si tu peux reconstitue l'ichtyosaure moderne ! "[622]

Elle est alors en miroir de la création. On peut à partir d'un reste du temps recomposer un réel, un ichtyosaure, inventer. D'où le plâtras. Il n'y a pas d'opposition entre le plâtras et le soleil, mais soleil parce que création à partir des restes de maisons.

Aragon fait se terminer *Théâtre/Roman* par un long passage sur le falun des rêves. Le texte se situe avant " Schéma pour un livre à écrire " ; il est doublé d'une " note " qui le rattache et à des tableaux de Masson et à un vers de " Qu'est devenu le caissier infidèle ". La note est en trompe l'œil en ce qu'elle réduit la référence interne à l'œuvre à un seul texte alors que plusieurs textes parlent de " falun " dont, nous le verrons, un poème d'*Elsa,* ce qu'Aragon ne pouvait ignorer. Le surprenons-nous " en flagrant délit de mensonges "[623] comme avec l'histoire des faisans qui curieusement ont des sonorités communes avec faluns. Il est en effet curieux qu'Aragon ait parlé dans "Une notion exacte de la volupté"[624] nous l'avons vu en référence probable à Goethe, du "faisan des rêves" et qu'ici il s'interroge sur le "falun des rêves", comme si les deux mots étaient en paronomase implicite.

C'est encore une métaphore de la maîtrise et du temps et de l'errance qui se déploie ainsi dans *Théâtre/Roman,* une forme de sommet du temps et des lieux ; seulement ici par un jeu d'une subtilité vertigineuse, c'est de ces textes même qu'il fait falun. Le " falun " s'est perdu dans le falun et il part à sa recherche :

> " Et cela s'est perdu comme, sous l'apport des terres, ce qu'on appelle *falun,* peut-être dans les siècles des siècles, ce qui faisait dire à Voltaire, que si dans la terre marneuse des falunières s'étaient mêlés des fragments de coquilles de mer, il faudrait avouer qu'elles y sont " depuis des temps reculés qui épouvantent l'imagination "[625]

---

[622] *Blanche ou l'oubli*, Folio, p. 114.
[623] *Théâtre/Roman* , " Le Falun des rêves ", Gallimard p. 411.
[624] OP I, p. 192.
[625] *Théâtre/Roman* , " Le Falun des rêves ", Gallimard, p.413

Cette profondeur devient la profondeur de ses textes : il est lui-même terre et mine :

> " Quelle idée m'était donc venue d'écrire *le falun des rêves* ? Je n'en sais rien, mais dans ma mémoire, cette expression perdue est demeurée comme une marne irisée, une sorte de cristallisation de mes profondeurs, un dépôt d'anciennes mers, au plus loin de ma conscience, dans une région de rêves anciens en contradiction avec les géographies des temps historiques. "[626]

Il parle ensuite de " mines de moi-même ". Les faluns deviennent alors la métaphore de toute sa création qui prend source au plus profond de lui-même et qui font une " fallacieuse cohésion ", un faux un :

> " Ainsi se substituait au rêve un discours …Et je me prends à penser que c'est cela, mourir : devenir un discours, au mieux un silence.
> Ce silence, dans le secret des terres, de ce qui fut, le falun des rêves. "[627]

Maître ou esclave du lecteur

Dans ce cadre le rapport d'Aragon à ses lecteurs est un rapport forcément ambigu. Aragon connaît son importance, il craint à la fois d'être lu et compris, d'être lu et mal compris. Il voit le lecteur comme le présent/absent qui lui est nécessaire et comme celui qu'il doit mettre à genoux. Il se doit d'être le maître. Ses premières lectrices, ses tantes, semblent ainsi avoir été un peu méprisées ; quand il rencontre un vrai lecteur, qu'il dévalorise déjà par sa description, il le construit comme un personnage sournois lisant ses secrets en cachette et bloquant même par là l'écriture romanesque de l'enfant.

> " (…)Je vis de loin le Zamarcois qui remettait précipitamment mes cahiers dans le trou de l'arbre. (…)Je cessai d'écrire des romans. "[628]

---

[626] Id.
[627] *Théâtre/Roman* Gallimard, p. 416.
[628] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Champs Flammarion, pp.31-32.

Nous sommes importants et dangereux, importants parce que nous sommes ceux à qui les bouteilles à la mer, que sont ses livres, sont envoyées. Le texte des premières bouteilles envoyées, elles, aux lecteurs internes au texte que sont Mentor, Télémaque et les nymphes, a clairement établi le fait. Le danger de déréliction mortelle a été en partie lié par Aragon à l'absence de l'autre, l'autre au sens classique du terme. Si je suis ma pente vers l'absence au monde et aux autres je suis en voie vers un certain ailleurs, mais celui-ci, achronie narcissique, est proche de la mort. L'autre permet de revenir dans le temps humain. L'autre peut être une fiction interne au texte, il est aussi nous, " the unhappy crowd ".

Au bout du texte la question se pose donc de celui qui va lire, qui va déchiffrer le texte de la bouteille à la mer. Serons-nous Télémaque ou Mentor ou Calypso qui attendait de la bouteille une histoire d'amour. Elle se trompait joliment[629]. Bon ou mauvais lecteur, Aragon envisage les deux, son existence en irrémédiable étranger est nécessaire à l'écriture du texte. Aragon le sait qui développe encore longuement dans *Blanche ou l'oubli* la bouteille à la mer : elle devient entre autres boute-à-l'âme.[630]

On a, au départ, le sentiment qu'Aragon jeune était plus sûr de maîtriser son lecteur ; plusieurs textes se chargent de décrire ce dernier comme esclave du maître/auteur. Lorsqu'il écrit *Traité du style,* il dit ainsi avec force sa capacité à entraîner le lecteur, à en être le maître : il le bouscule, s'adresse à lui, nous décrit nous parle à la seconde personne du pluriel :

> " Vous jetez les yeux sur l'écriture, vous froncez les sourcils, vous vous agitez avec impatience. " [631]

Il renverse l'errance en se faisant guide ironique pour son lecteur :

> " Suivez-moi bien par ces ruissellements et ces roches. L'immense coupe-papier des routes ne connaît pas suffisamment la campagne. Il te

[629] " Une minute dit Calypso, j'ai cru qu'on allait parler de l'amour. Ah ! bien, je me trompais joliment ". *Les Aventures de Télémaque*, Livre IV, *Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.214.
[630] *Blanche ou l'oubli,* Folio, pp. 360 et 376.
[631] *Traité du style*, Gallimard *Collection l'imaginaire, p. 61.*

> faut un guide, à travers l'aisselle des forêts. Là te guette un loup-garou de mousse, ici tu serais mangé par un champignon Minotaure. "[632]

Le texte mêle les champs lexicaux de la nature, du corps, de la lecture et du labyrinthe. Aragon guide le lecteur, le protégeant des accidents ; seulement la menace peut être dans le guide lui-même qui a, on le sait, les attributs du loup-garou et du Minotaure. L'ironie est dans le rabaissement de la menace qui est mousse et champignon. L'apparition du conditionnel nous relance dans l'enfance et ses jeux. En dévalorisant les dangers, Aragon nous rabaisse, manière de nous piétiner ou de nous alerter sur l'attitude qu'il attend de nous.

> " Les fougères ! ici c'est chez toi. Partout, quand surgissent ces verdures inquiétantes, qui révèlent par leur plénitude un sous-sol infidèle et de dormantes eaux, ton royaume s'étend où le lecteur se perd. Phrases sphaignes sphinges.(…) "[633]

Aragon, par le jeu de miroirs, perd toutefois le lecteur pour ne pas se perdre ; il devient le sphinx pour répondre au sien. La fougère le concrétise au cœur de cette démarche, fou j'erre. Je reproduis mes angoisses en mots et, pour les dépasser, je fais des lecteurs, miroirs de moi-même, des errants.

Nous avons vu plus haut[634] que c'est la même énergie qui semble se dégager du *Paysan de Paris*, " gamin dominateur " ou " roi fainéant ". Il y a le même travail sur le jeu enfantin.

Dans *Théâtre / Roman* le rapport au lecteur semble au contraire, a priori, plus problématique. Il le voit comme l'arbitre et l'arbitraire.

> " Question mal posée : l'Autre ne peut être que la seconde personne et l'énigme est de la troisième. L'arbitre. Ou l'arbitraire. C'est-à-dire devant l'antagonisme de l'un et de l'autre, le tiers arbitre, qui juge aussi bien (aussi mal) de l'accord que de la discorde. "[635]

---

[632] *Traité du style*, Gallimard *Collection l'imaginaire,* p. 169.
[633] *Traité du style*, Gallimard *Collection l'imaginaire p.* 173.
[634] Voir p.270.
[635] *Théâtre / Roman* ,Gallimard, p. 355.

Cette troisième personne est effectivement l'au-delà du texte alors que la seconde est constitutive du texte, elle est fiction interne.

Mais cette apparente différence entre les premiers et les derniers textes se complique quand on constate que la première bouteille à la mer dans *Télémaque* a pour seul commentaire celui de Calypso et qu'il n'est pas dans le ton. Quand on constate aussi que, subtilement, l'auteur s'est rendu maître du lecteur dans *Théâtre / Roman :*

> " Oui, j'ai mêlé les cartes, je les ai battues, battues…et ceci n'a pas été un livre mais dix livres (…)et je pourrais, d'ici, donner au lecteur rétrospectivement le sentiment d'avoir, et c'est vrai, lu bien autre chose que ce que j'avais écrit… "[636]

Aragon nous dit que nous serons de mauvais lecteurs puisque incapables vu son type d'écriture de le comprendre, incapables de lire ce qui avait été écrit. Il nous situe la difficulté de l'entreprise. Il s'en rend maître[637].

Ces paradoxes et contradictions sont dus au fait que le premier lecteur est lui-même. Se rendre maître des lecteurs, les malmener, s'en faire leur guide ironique et en même temps les considérer comme importants, c'est aussi et surtout se rendre maître de lui-même dans le même mouvement. Aussi, quand il écrit dans *Les Poètes* :

> " N'était-ce pas pour vous garder du Minotaure au bout du labyrinthe
> Qu'au langage d'après j'appris à marier le langage d'avant "[638],

savons-nous qu'il s'agit avant tout de lui.

Mais dans le même temps il nous dit que lire c'est se créer. Lire Aragon est donc une leçon de lecture. Nous sommes conviés à lire en biais, à douter de tout et à voir se dégager à la sortie de la pièce, au moment de la fermeture du livre, une image inattendue qui pose le sens de l'identité de l'auteur et de la nôtre. Toute lecture, semble-t-il nous dire, est en anamorphose.

---

[636] *Théâtre/Roman,* Gallimard, p 408.
[637] Il nous l'avait déjà dit dans " arma virumque cano ".

Être maître de sa vie

Cette écriture, toujours douloureuse, est perpétuellement en conquête d'une maîtrise de son identité et par-là de sa vie. Nous n'avons pas là un jeu d'écriture répondant à un courant littéraire quelconque, y compris le courant surréaliste, mais une stratégie de survie. Rares sont les moments des textes qui disent le soulagement d'être, enfin. Nous avons vu que cela pouvait être sous la forme de l'atteinte du sommet ou sans doute du falun qui en est l'opposé en miroir terrestre. L'ouverture d'horizon est aussi possible sous terre. Pourtant dans ces deux cas on voit bien qu'il s'agit d'un moment d'écriture fugace.

Il est, une fois, clairement question de ce soulagement, cette joie à maîtriser sa vie, et c'est encore une fois à l'occasion de l'écoute de Schumann.

Dans la nouvelle *Le Carnaval*, dont nous avons vu toute l'importance, le texte démarre par l'évocation d'une soirée folle durant laquelle Richter jouait Schumann. Si cette musique emplit Aragon jusqu'à l'emmener " ailleurs ", c'est parce qu'elle est dominée par Richter :

> " (…)Toujours est-il que le miracle venait de se reproduire, comme deux ou trois fois dans ma vie, celui de ne plus rien entendre que moi-même, par l'effet d'une musique si parfaite dans ces mains dominatrices qu'elle en était oubliée. "[639]

La musique de Schumann, par elle-même et par la maîtrise que Richter en a, se fait le miroir de lui-même ; elle est la réalisation de son désir d'exister. La musique, autre forme de mise en art que la peinture et l'écriture devient lui-même. C'est la domination d'un autre sur l'œuvre d'un autre qui produit ici ce résultat.

---

[638] *Les Poètes, "* Discours *", p. 179.*
[639] *La Mise à mort*, Folio p. 279.

Il n'entend, pour le coup, pas ou plus la musique de Schumann, mais lui-même. Or quelques lignes plus loin, après avoir évoqué la jeune pianiste alsacienne et l'achat d'un texte de Rainer Maria Rilke, il revient sur Schumann, développant et modifiant légèrement ce qu'il avait dit ; en effet, c'est précisément en liaison avec Schumann et non la musique en général qu'il ressent une passion en miroir de lui-même :

> " J'ai toujours eu pour Schumann une espèce de passion qui m'emplit comme d'un vin les membres, les épaules. J'ai l'impression que c'est moi qui frappe le clavier, qui secoue ainsi toute la vie en mesure, comme si j'en étais le maître absolu "[640]

Il dit là son désir le plus primordial, celui de donner son rythme à sa vie, celui d'en être le " maître absolu ".

[640] *La Mise à mort*, Folio, p. 281.

L’écriture/Elsa

Être celui qui peut s'affirmer comme sujet, être auteur, c'est l'acte créateur qui soutient toute l'écriture d'Aragon ; cet acte est libre, nécessaire et conscient. Il s'agit de dépasser sa déréliction constitutive, la contingence de soi, le trou, l'absence en soi et d'en faire œuvre.

Dans ce cadre notre lecture ne peut que s'interroger sur la toute-présence de la personne/personnage Elsa en poésie. Que représente-t-elle dans cette écriture ? Pourquoi a-t-elle pris cette importance qui en irritera plus d'un. Que se joue-t-il dans cette figuration ?

Pour répondre à cet ensemble de questions nous nous proposons d'examiner, tout d'abord, l'ampleur de la place de l'écriture/ Elsa, y compris dans des textes qui ne semblent pas lui être consacrés en globalité. Nous montrerons que l'écriture/Elsa est le ressort de la plupart des textes poétiques et nous commencerons à examiner progressivement les formes et les raisons de cette toute présence. Écrire en poésie en prenant pour figure majeure Elsa, c'est ce qu'Aragon fera en effet à partir de 1930 et, de manière régulière, aux tournants tout d'abord de sa création, puis presque continûment après *Les Poètes*.

Pour approfondir notre réflexion nous choisirons ensuite trois poème/livres centrés sur Elsa et postérieurs à 1956, à savoir *Elsa, Le Fou d'Elsa* et *Les Chambres.* Ce dernier poème, s'il n'est pas articulé en titre sur Elsa, l'est par l'encadrement qui en est fait. Notre lecture du *Fou d'Elsa* ne sera pas exhaustive ; nous renvoyons pour cela à la thèse de Hervé Bismuth[641], aux éclairages apportés notamment par le colloque de Grenade[642] et à l'ouvrage collectif *Au Miroir de l'autre* [643].

Nous nous interrogerons ensuite sur les références dans les textes à la femme réelle et sur la présence de la parole d'Elsa dans la poésie d'Aragon.

---

[641] *Construction d'un discours multiple et singulier,* Le Fou d'Elsa, *d'Aragon.*
[642] *Le Rêve de Grenade, Aragon et* Le Fou d'Elsa, actes publiés en 1996 par les Publications de l'Université de Provence.
[643] *Au Miroir de l'autre, Les Lieux de l'hétérogénéité dans* Le Fou d'Elsa. Centre Aixois de Recherches sur Aragon. 1997 P.U.P.

Nous terminerons en synthétisant ce qui fait la grammaire de la figuration d’Elsa dans les textes et en examinant les rapports qu’elle entretient avec les obsessions et leur dépassement chez Aragon.

L’écriture/Elsa, ressort de l’écriture poétique dès 1930

Il serait fastidieux de détailler l’ensemble des poèmes qui ont trait à Elsa. Nous allons seulement tenter de prouver que la présence d’Elsa est constante et déterminante, y compris dans des recueils qui semblent centrés sur d’autres sujets. Cela ne nous interdira pas de voir, rapidement, quelle forme au singulier ou au pluriel elle prend. Pour cela, il nous sera parfois nécessaire de revenir sur tout ou partie des textes afin non seulement de repérer l’intervention de la figure Elsa, mais aussi donc de tenter d’en situer la portée. Cette portée n’est généralement compréhensible que par et dans la structure des recueils. Cela oblige donc à des détours.

Persécuté persécuteur, révélation étonnée du paradoxe.

Nous examinerons rapidement *Persécuté Persécuteur,* car il est celui qui marque la première apparition. Il est l’initiation du thème.

La présence d’Elsa dans la dédicace est un événement. Il s’agit d’Elsa Triolet et non d’Elsa . Le nom n’est suivi d’aucun commentaire justifiant cette

entrée dans le texte. Le mot même d'Elsa n'est jamais prononcé dans le recueil mais la présence d'Elsa est repérable dans deux poèmes, dont le premier, " Je ne jouerai jamais au golf ". Nous avons vu[644] comment ce poème sur un mode " druido-comique " développe l'angoisse de l'errance et de l'accident. Le " tu " de la femme aimée intervient dans ce contexte-là :

> " Mon amour là-bas sans doute tu t'es réveillée
> j'ai bien perdu mon temps mais qui sait
> le gagner
> Il y a dans tout ce qui précède plusieurs choses très claires
> pour toi seule
> Pour toi seule j'ai l'impression
> que cette expression-là terriblement égoïste
> m'a beaucoup servi dans ces derniers jours
>
> Je m'en voudrai de ne pas finir sur un bon mot
> Le ciel ne tombera pas sur ta tête "[645]

On peut évidemment contester qu'il s'agisse-là d'Elsa ; la dédicace ne suffirait pas à justifier cette interprétation ; mais c'est Aragon lui-même qui, par un jeu de petites notes, nous le confirme. En effet, dans " Une Préface morcelée ", Aragon aborde la question de biais pour contester un passage de Garaudy :

> " Quant à ce qui concerne la poésie … rien ne se passe comme on le dit le plus souvent ni pour la date ni pour le contenu…j'en suis au regret. Un petit exemple, pris à Garaudy, pour m'en tenir là : il donne un poème de *Persécuté Persécuteur* (vraisemblablement de janvier ou février 1931), *Je ne sais pas jouer au golf,* qu'il intitule d'ailleurs *Je ne jouerai jamais au golf* ...petite erreur, sans doute ….comme le premier poème sur l'amour d'Elsa. "[646]

Et Aragon renvoie au texte complet de Garaudy en petite note et reproduit en fac-similé apparent le texte du premier poème dont il précise qu'il n'a pas plu à Elsa.

---

[644] Voir p.75.
[645] *Persécuté Persécuteur*, " Je ne sais pas jouer au golf ", OP V, pp.199-200
[646] *Une Préface morcelée* "2 D'ELSA et de l'amour d'Elsa " OP V, p. 45 *;* un poème est reproduit p. 47, la petite note se trouve p. 434. Le poème est celui qui parle d'Elsa comme " Blanche laitue ".

La note du " Hors d'œuvre " de l'Œuvre Poétique est donc donnée dans son caractère fautif :

> " Roger Garaudy L'itinéraire d'Aragon, **VOCATIONS X** Collection dirigée par Henri Mondor, de l'Académie Française, Gallimard 1961, page 231:
> " Dans *Persécuté Persécuteur* apparaît encore autre chose, et la simultanéité est significative : dans ce recueil où surgit le monde nouveau de la misère et de la colère, de la compréhension humaine de cette misère et de cette colère, l'on trouve le premier poème sur l'amour d'Elsa ; " Je ne jouerai jamais au golf ", et c'est, dans l'œuvre d'Aragon, le premier poème d'amour qui n'est pas bâti sur l'idée de l'échec inévitable de l'amour. "[647]

L'erreur de Garaudy est très politique en fait : il fait passer le texte d'un constat à un programme[648]. La vision politique qu'il a de la présence d'Elsa nous semble, aussi, fautive.

Il reste que, assimiler " tu " à Elsa, est possible.

Analysons donc le poème autour de la question de la présence d'Elsa dans le texte. Nous avons vu plus haut son importance décisive dans le creusement opéré par Aragon de son obsession de l'errance. Rappelons simplement que le golf est une figuration spatiale du déplacement, une forme entre le labyrinthe et la marelle et que ne pas savoir jouer au golf est un constat d'échec dans ce déplacement ; bien sûr le golf et ses connotations jouent aussi de la contestation politique, d'où le changement revendicatif de Roger Garaudy, mais la question première est celle de l'impuissance exprimée dans une tonalité détachée.

La menace de la catastrophe "druidique " plane sur tout le poème, déclinée dans plusieurs sens ; il s'agit parfois d'une menace sur Elsa, sur lui-même, mais aussi parfois un espoir de vengeance. Nous sommes bien dans la bivalence de *Persécuté Persécuteur*. Ce refrain est en lui-même interrogation ; c'est un des questionnements du texte : pourquoi est-il obsédé par cette scie, se demande-t-il ? Or, dans ce cadre, la présence d'Elsa est fondamentale. Elsa, dans le texte, par l'existence qu'il lui donne, permet tout d'abord de faire surgir Paris, et donc une

[647] Note 6 de L'Œuvre Poétique V p. 434.
[648] Il faut dire que dans le poème le titre n'est jamais repris et que le texte est placé sous le signe du futur.

forme de sortie de l'errance mentale pour, toujours mentalement, passer au parcours de la ville. Cela se fait progressivement et en premier lieu par la concordance de l'ombre de la femme avec le plan " de cette ville "

> " J'ai vu le plan de cette ville
> et c'est ton ombre à toi mon amour
> exactement ton ombre quand le soleil
> place sur ta nuque ce nœud de rubans feu
> qui te va vraiment à ravir "[649]

Il y a une légère dérision dans le " qui te va vraiment à ravir ", phrase stéréotypée et donc citée ici par Aragon comme telle. Cela ne nous semble pas miner pour autant le rapport amoureux mais seulement la possibilité d'en parler.

Soixante vers plus loin, c'est le travail sur le nom de Paris qui fait apparaître à nouveau la femme en surimpression :

> " Il me semble que je me souviens vaguement
> du nom de cette ville Pa
> Pa
> Papa Paris non ce n'est pas le nom
> Je vous dis que ce nom est le tien
> On donne bien aux maisons de campagne
> Le diminutif idiot d'un premier-né
> (…)
> Pourquoi donc une capitale ne porterait-elle pas d'une façon naturelle
> le nom que je te donne pour nous seuls
> et qui a deux syllabes comme celui
> que je te donne pour les autres
> À moins que ce ne soit moi qui me mette
> à t'appeler Paris pour simplifier
> Invention matinale agressive Histoire
> de confondre deux désespoirs à l'ordre de ce jour
> Paris le ciel ne tombera pas sur ta tête
> Ô mon amour tes grands boulevards "[650]

Le mot " amour " est donné ici deux fois et il avait déjà été utilisé plus haut ; on sent une présence physique de la femme qui n'est pas du même ordre dans les textes postérieurs à 1940 ; les grands boulevards peuvent ainsi impliquer

[649] *Persécuté Persécuteur*, " Je ne sais pas jouer au golf " OP V p. 190.
[650] Id., p. 193.

un parcours érotique de la femme ; cette conception de l'amour est plus proche des textes dont l'écriture a précédé l'arrivée d'Elsa dans sa vie. La nuque sera présente dans des textes plus récents et souvent érotisée, mais le jeu de feu qui s'y joue donne une résonance de bonheur particulière. Pour autant nous constatons la mise en place de plusieurs éléments qui forment une permanence avec ce qui suivra bien des années après. Tout d'abord l'équivalence de Paris et d'Elsa, équivalence ou proximité qui sera recentrée dans l'anthologie *Il ne m'est* P*aris que d'Elsa*; on en comprend ici le sens et l'enjeu ; Elsa est celle qui permet le dépassement de l'errance ou au moins sa transformation d'une errance dans un lieu qui ne se nomme point en un lieu qui existe. La confusion, dont il est question plus haut est menée par un déplacement des mots. Paris est celui ou celle sur qui le ciel ne tombera pas alors que, pour l'instant, il s'agissait soit d'Elsa soit de l'auteur ; les " grand boulevards " caractéristiques de Paris deviennent d'Elsa. Avant la nomination du lieu et sa fusion en Elsa, il y avait comme un risque de mort ou de régression, d'où le " Lève-toi et marche "[651] du Christ à Lazare. Le texte peut rebondir. Autre trait, que nous retrouverons constamment, et que nous analyserons plus loin, le jeu sur le nom ; ici est dit que Paris peut donc être une manière de nommer Elsa et vice versa, et qu'il nomme Elsa autrement dans le secret de leur couple. Cette double révélation se fait dans le cadre d'une ironie puisque le poète rappelle les " calembour(s) bête(s) " accolés sur certaines maisons de campagne ; le sérieux de la nomination d'Elsa en est légèrement, mais pas totalement, miné. Nous avons vu le même phénomène de distance au vers 34[652].

D'autre part, l'apparition d'Elsa, si elle se fait dans une coloration d'une plus grande jeunesse, se fait aussi, et c'est ce que dit tout le poème et plus précisément le vers 108, vers cité, dans le cadre du double désespoir. Il y a surimpression de Paris, d'Elsa, de lui-même et de leurs deux désespoirs.

[651] Id., p. 193.
[652] " qui te va vraiment à ravir "

Enfin entre ces deux passages qui travaillent sur l’équivalence de Paris et d’Elsa, quatre vers installent une forme de présence d’Elsa qui elle aussi sera un des traits récurrents des textes à venir, celle de la femme qui dort :

> “ Tu dors cependant et tu rêves
> Des agates de peur troublent tes cheveux longs
> Tu sursautes Va ne crains rien Le ciel
> ne tombera pas sur ta tête ”[653]

Il ne s’agit pas, pour autant, d’une présence qui se dérobe ou, en tous cas, elle n’est pas articulée de cette manière puisque le texte dit que le “ je ” est sorti. Il n’est pas donné comme écrivant ou pensant face à son sommeil. Le “ cependant ” est tout de même troublant. On peut le prendre au pied de la lettre : pendant que j’écris ce poème au café, tu dors ; on peut aussi y voir un constat légèrement plus amer : pendant que mon angoisse, mon désespoir me conduisent à me questionner, tu dors. Aragon envisage dans les derniers vers du poème qu’elle est réveillée, avec tout de même la modulation du doute. On retiendra que, lors de la seconde apparition d’Elsa dans le texte et dans sa poésie en général, ce soit dans le sommeil qu’elle soit donnée. Dans le poème qui reste des cinq ou six écrits entre 1928 et 30, Elsa est comparée à une “ blanche laitue ” et elle est décrite apparemment s’endormant :

> “ Éteins l’étoile
> Au bord du lit
> Blanche laitue
> Belle amertume
> T’endors tu
> Bouche d’automne
> (…) ”[654]

On peut repérer la présence d’Elsa dans un second poème de *Persécuté Persécuteur*, poème dont Aragon a souligné la qualité dans sa préface morcelée, il

[653] Id., p. 191.
[654] *POÈME ÉCRIT DANS LES TOILETTES AVEC UN COUTEAU SUR LE MUR*, OP V p. 47.

s'agit de " Lycanthropie contemporaine ".[655] Rappelons le soulignement qu'il en fait :

> " Cependant dans ce livre tout n'est pas à jeter aux orties, du moins à mon sens : lisez donc " tant pis pour moi " ou " Lycanthropie contemporaine " (…) " [656]

et il est vrai que ce poème retient l'attention lui aussi. Il traduit, avec une grande force, nous l'avons vu, un désespoir total. Ce désespoir est approfondi et relancé au vingtième vers avec la découverte ou révélation du paradoxe :

> " J'aime et je suis aimé Rien ne nous sépare
> Pourquoi donc être triste au cœur splendide de l'amour
> Le monde hoche sa tête Je Sais Tout stupide
> J'aime et **cependant** la vie est intolérable à mourir
> J'aime et **cependant** il faudra tout à l'heure que je hurle
> Je traîne à mes pas le manteau fantomatique des arrière-pensées
> Une chaîne de perfectionnements à la douleur morale
> cliquette à mes pieds épouvantablement malheureux
> J'aime et nous nous aimons **mais** au milieu d'un naufrage
> **mais** à la pointe d'un poignard et je ne peux pas
> je ne peux pas voir le mal que cela va te faire
> Tes yeux tes yeux mon amour révulsés par ce qui n'est pas le plaisir
> Qu'on arrache de moi mon cœur avec des tenailles
> qu'on en finisse avec ma tête qui se décolle
> Je bois un lait pareil à l'encre et l'heure de midi
> ressemble au charbon des marais
> où se flétrit la sphaigne que je prends pour moi dans les miroirs
> J'aime je t'aime **mais**
> dans une soute au moment de sauter Impatience
> Ignoble impatience de savoir si cela fera très mal "[657]

Le constat de l'amour partagé se fait sous la forme d'un hémistiche d'alexandrin bien assis, il est prolongé par un autre hémistiche avec une diérèse sur le " rien " ; amour et présence sont affirmés ; la question qui pose le paradoxe reprend cette affirmation en la colorant d'une caractérisation, " au cœur splendide de l'amour ". Le " cœur " retraduit la présence ensemble. L'intervention du

[655] *Persécuté Persécuteur,* " Lycanthropie contemporaine ", OP V pp.233-238.
[656] O p. V p. 183.

monde, et de sa présupposée sagesse en lieux communs " Je Sais Tout ", fait bégayer le texte avec la multiplication des majuscules. Le poète rejette ces facilités de vie : " stupide ". Il n'y a rien à attendre de ce côté-là. Nous sommes alors au centre du constat d'un paradoxe avec la répétition de " j'aime et cependant " dans le sens et temporel et concessif pour l'adverbe. Elsa ici disparaît pour réapparaître quatre vers plus loin. La tentative de dépassement du paradoxe se fait sous une coloration que l'on pourrait croire politique avec le mot naufrage repris plus loin par soute ; " cependant " est relayé par " mais ", lui aussi donné deux fois. La douleur vécue par Elsa est ce qui est ici souligné. On retrouvera ce souci d'Aragon dans des textes ultérieurs mais dans des contextes différents ; elle n'est pas alors associée à sa douleur mais plutôt à des circonstances externes comme par exemple à des agressions téléphoniques ou personnelles en général. Ici est vraiment dite une communion des deux amants. L'amour physique même est retraduit pour bien creuser le paradoxe ; nous avons vu une coloration du même type dans " Je ne sais pas jouer au golf ". L'interrogation reprend quatorze vers plus loin après un intéressant détour par un criminel, coupable d'avoir tué sa femme pendant son sommeil ; l'interrogation porte sur les causes du sentiment de culpabilité d'Aragon :

> " Quel est ce crime qui fait que je sanglote
> Voyez mon amour est vivant Montre-toi chérie "[658]

L'interrogation se mène, y compris dans une coloration comique, grâce au " chérie " et à la mise en scène grotesque qui dit tout de même qu' " elle " est ailleurs. Elle se poursuit dans les vers suivant autour du " je ". Le travail sur la culpabilité personnelle rend impossible l'explication de ce désespoir par les circonstances extérieures. De plus en plus clairement, le poème s'adresse à Elsa ; il y a comme une tentative de lui expliquer sa tragédie intérieure. Son désir de mort est rendu impossible par son amour :

---

[657] Id., pp. 234 235. Les concessifs sont soulignés par nous.
[658] Id., p.235.

" Je ne peux pas mourir à cause de cette fleur immense "[659]

Les deux éléments de la tension cohabitent dans le même espace temporel :

" N'as-tu donc jamais remarqué que je t'aime **tandis qu**'on me tue "[660]

Elsa, dans ce poème, n'est pas la source du paradoxe. Le constat qu'il est à la fois désespéré et au cœur d'une relation amoureuse " splendide ", est bien central ici, mais il se fait dans et par lui-même. Cette découverte de la tension, qui à ce moment-là gouverne sa vie, est source d'étonnement. Ce qui caractérise sa surprise, ce n'est pas tant qu'il soit désespéré, c'est la concomitance des faits, le caractère bivalent du même instant, d'où l'importance de toutes les notations temporelles. Il y a là dans la douleur la révélation d'une forme de relation au temps. Le rapport concessif le conduit à l'expression d'un rapport temporel centré sur l'instant. Celui-ci n'est en effet pas vécu comme une continuité mais comme un point, d'où l'image du poignard :

" J'aime et nous nous aimons **mais au milieu** d'un naufrage
mais à la pointe d'un poignard et je ne peux pas"[661]

Lorsqu'il situe sa rêverie de destruction dans la soute l'important n'est pas seulement le lieu mais le moment :

" J'aime je t'aime **mais**
dans une soute **au moment** de sauter Impatience "[662]

L'image temporelle est parfois remplacée par des images sur des lieux désignant un entre deux :

" (…) je suis les deux mains
prises dans deux portes "[663]

[659] Id., p.238.
[660] Id., p. 238.
[661] Id.,p. 234.
[662] Id., p. 235.
[663] Id., p. 238 vers 105 /106.

C'est dans ce poème que se trouve le vers sur le "le hara-kiri sans fin "[664].

Sans pouvoir ici avancer plus loin dans l'interprétation, nous pouvons constater que cette expression du paradoxe a quelque chose à voir avec un travail sur le temps. Le poème parcourt cet " entre deux " et dans le même temps y voit un " toujours " de la souffrance, peut-être la seule forme cernable d'un " toujours " de l'existence.

Dans *Persécuté Persécuteur,* Elsa entre bien dans le texte, et ce, dans les deux poèmes les plus importants du recueil. Elle y entre en grand. Dans les deux cas, sa présence est à la source d'éléments que nous trouverons repris et développés bien après. Dans " Je n'irai pas jouer au golf ", il y a plutôt mise en place d'un certain réseau autour d'Elsa, celui de Paris, celui du nom, de la nuque et du sommeil. Dans "Lycanthropie contemporaine", le paradoxe n'est pas autour de sa présence, mais en Aragon lui-même, entre deux tensions installées dans sa vie. Cette découverte s'exprime au travers de tout un maillage concessif, temporel et de lieu que nous retrouverons constamment quand il fera d'Elsa l'enjeu même de son écriture. Pour l'instant, il ne met pas la figuration d'Elsa au cœur d'un réseau d'écriture. Ce n'est pas l'ensemble du recueil qui se trouve placé dans l'ombre d'Elsa. Rappelons-nous tout de même que son apparition en poésie ne se fait pas comme une image politique mais comme la révélation d'une écriture du paradoxe.

Le *Crève-cœur*, la révélation de l'absence

La seconde apparition explicite d'Elsa se fait dans la dédicace du *Crève-Cœur*. Ce fait est important ; Michel Apel-Muller l'a souligné tout en re-

[664] Id., p.237 vers 86.

poussant cette apparition au poème " LES CROISÉS ". Michel Apel-Muller lui donne principalement un sens politique :

> (…) " Que depuis 1928 la relation personnelle entre un homme et une femme ait fortement gagné en profondeur, cela ne fait guère de doute. Ce qui paraît certain, c'est que, pour autant, ce n'est pas cette relation-là qui déclenche l'écriture, elle est présente évidemment, mais prenons garde à l'explication par la biographie : Elsa entre dans le texte dans le grand ébranlement historique produit par la défaite des armes françaises en 1940, non comme un symbole ou comme un mythe, mais il reste que le domaine privé n'accède à l'ordre de l'écrit qu'en réponse à une convocation majeure de l'histoire. La grande rumeur d'Elsa dans le poème se lève après plus de dix ans ; elle est aussi, d'un même élan et d'un même souffle, rumeur du monde. "[665]

M. Apel-Muller fait aussi référence à ces poèmes qu'Aragon a écrits entre 1928 et 1930 et qui ont déplu à Elsa. Nous savons qu'il ne s'agit pas de la première apparition d'Elsa dans le texte. Cela dit, il y a eu effectivement un blanc de neuf ans. Cette réapparition tardive dans *Le Crève-cœur,* et concomitante à la drôle de guerre, est bien une donnée essentielle. Seulement, nous pensons que la formule de M. Apel-Muller, reprise en partie à Aragon[666], n'explique pas réellement l'apparition en grand d'Elsa dans le texte ; les raisons de sa figuration nous semblent dans le prolongement de *Persécuté Persécuteur* en articulation avec, effectivement, la biographie, celle d'Aragon.

La dédicace est donc :

> " A Elsa
> Chaque battement de mon cœur "

Le recueil tout entier est ainsi mis dans le sillage de ce nom en majuscules. Brutalement, Aragon annonce son entière sujétion. La question est alors multiple. Pourquoi ce changement ici, là, maintenant ? Sous quels mots apparaît Elsa,

---

[665] Conférence prononcée le 28 novembre 1995 à la Sorbonne lors d'une rencontre avec des enseignants du secondaire.

[666] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, p. 159 : " Et si je n'en passais pas par là, je n'aurais écrit rien de ce qui vous est " rumeur humaine " et constatez que les livres où vous entendez cette rumeur ce sont ceux au premier chef où règne une grande rumeur d'Elsa. "

quelle(s) figure(s) ? Quel est l'enjeu de tout cela ? Y a-t-il relation de cause à effet avec le renouveau de l'écriture poétique chez Aragon ? Y a-t-il relation de cause à effet avec la relation aux événements historiques ?

Le Crève-cœur, comme d'autres recueils poétiques d'Aragon, relève en partie du journal de bord ; on peut suivre les étapes du déplacement de la compagnie d'Aragon et les grands moments de la défaite. En parallèle l'attente du courrier, la déception parce que le vaguemestre n'a rien pour lui, la lecture d'une lettre amère ponctuent le recueil ; les deux strates se mêlent. La question posée est donc de repérer où exactement intervient le personnage d'Elsa.

La dédicace et le premier poème, " Vingt Ans après " répondent en partie à cette question. La dédicace nomme, nous l'avons vu, Elsa explicitement. Elle n'est plus Elsa Triolet comme dans *Persécuté Persécuteur* mais Elsa.

Ce n'est pas le cas de " Vingt Ans après " ; Elsa est là sous la forme de " tu ", et c'est la clé de la dédicace seule qui nous permet de mettre un nom sous le prénom ; mais, par là même, Aragon poursuit la dédicace en s'adressant à Elsa directement. C'est dire son importance. Il ne le fait pas immédiatement. Les sept premières strophes dressent un état des lieux de la défaite et sont en réalité étranges, voire scandaleuses ; que disent-elles en effet sinon la tentation de l'abandon, donc de la lâcheté ? Cette tentation de l'abandon, de l'indifférence, s'accroche à certaines obsessions d'Aragon parmi lesquelles celle de l'errance.

> "Nous errons à travers des demeures vidées
> Sans chaînes sans draps blancs sans plaintes sans idées
> Spectres du plein midi revenants du plein jour
> Fantômes d'une vie où l'on parlait d'amour"[667]

Mais l'errance peut avoir des colorations dramatiques ou tragiques ; ici c'est l'indifférence qui est réelle menace mortelle :

> " Nous reprenons après vingt ans nos habitudes
> Au vestiaire de l'oubli mille Latudes
> Refont les gestes d'autrefois dans leur cachot

[667] *Le Crève-cœur,* " Vingt ans après ", Collection poésie, Gallimard, p. 11.

Et semble-t-il ça ne leur fait ni froid ni chaud "[668]

Il n'y a pas révolte dans ce début de recueil mais désespoir et lassitude, errance et crainte surtout de la mort de la création poétique :

" L'ère des **phrases mécaniques** recommence
L'homme dépose enfin l'orgueil et la **romance**
Qui traîne sur sa lèvre est un air idiot
Qu'il a trop entendu grâce à la radio "[669]

Ce serait sans doute une erreur de voir dans ces phrases mécaniques, celles seules de la propagande ; il y a double enjeu et la menace est, bien sûr, pour tous les Français, mais aussi pour Aragon. L'homme vaincu, ayant déposé les armes, dépose l'orgueil et la romance. La suspension de la fin du vers avant le déroulement de la relative a donné ce sens-là parmi d'autres à cette défaite, sens et enjeu personnel et collectif ; le risque est de l'idiotie ou ce qui lui ressemble, l'aphasie.

C'est dans ce contexte que prend place la référence à Elsa. Par trois fois Aragon insiste sur le fait qu'elle seule existe :

" Il n'en est qu'une la plus belle la plus douce
Elle seule surnage ainsi qu'octobre rousse
Elle seule l'angoisse et l'espoir mon amour
Et j'attends qu'elle écrive et je compte les jours
(…)
O mon amour ô mon amour **toi seule existes**
À cette heure pour moi du crépuscule triste
Où je perds à la fois le fil de mon poème
Et celui de ma vie et la joie et la voix
Parce que j'ai voulu te redire Je t'aime -.
Et que ce mot fait mal quand il est dit sans toi "[670]

Les deux strophes encadrent le passage centré sur Elsa ; la seconde clôt le poème. Analysons donc d'un peu plus prés cette intervention du personnage Elsa.

" Elle seule surnage ", face à la débâcle, elle est seule à exister ; il faut prendre la mesure de la déclaration ; la correspondance brutale entre l'attirance profonde d'Aragon pour la débâcle intérieure et la réalité du pays provoque en lui

[668] Id.
[669] *Le Crève-cœur,* " Vingt ans après ", Collection poésie, Gallimard, pp. 11-12. Souligné par nous.

une attirance mortelle pour l'indifférence ; Elsa le raccroche, Elsa seule. Elsa, pas le parti communiste ou un espoir de résistance ; non ici Elsa.

Mais Elsa comment ? Les deux superlatifs ont vocation de renforcer le caractère unique du personnage sans apporter d'éléments descriptifs réels ; la rousseur d'Elsa introduit un élément très précis que nous retrouverons parfois et qui semble ici porté par la coloration de l'automne et du poème lui-même. La caractéristique la plus forte au moment où le poète écrit se trouve en chute de la strophe :

> " Elle seule l'angoisse et l'espoir mon amour
> Et j'attends qu'elle écrive et je compte les jours "[671]

Elsa est celle par qui on attend, celle par qui les jours sont comptés, jours sans réponse, jours sans doute répétés comme le rythme du poème semble le suggérer. Elsa est donc par cela même et angoisse et espoir ; elle allie deux sentiments opposés ; par son absence et la possibilité de ses lettres, elle crée un sentiment paradoxal ; c'est ce sentiment qui est déclencheur de lyrisme et qui sort Aragon de la tentation du " machinal ", donc d'une forme de mort du texte. Dans le même temps son apparition est intiment liée à celle du temps. La strophe finale peut se lire dans la même perspective. Aragon dit très clairement l'enjeu de l'existence d'Elsa :

> " À cette heure pour moi du crépuscule triste
> Où je perds à la fois le fil de mon poème
> Et celui de ma vie et la joie et la voix "[672]

La menace est redite, bien conjuguée cette fois-ci au pronom " je ", elle est celle de la perte de sens et d'écriture, d'où le " fil de mon poème " et " ma voix ", et la perte de la vie. Le texte imbrique les deux pôles, mimant ainsi la réalité de ce

[670] Id. p. 12. Souligné par nous.
[671] Id., p. 12.
[672] Id., p. 13.

qu'il ressent. Elsa seule lui redonne la parole, pas à partir d'une image de bonheur mais :

> " Parce que j'ai voulu te redire Je t'aime -.
> Et que ce mot fait mal quand il est dit sans toi "[673]

Ce n'est pas de dire " je t'aime " qui lui rouvre les portes de l'écriture ; c'est de vouloir le dire et, dans le même temps, d'avoir mal ici parce qu' " il est dit sans toi ".

C'est donc l'absence d'Elsa qui est le démarrage, le point d'ancrage sur lequel s'accroche le poète. L'écriture est sauvée et sans doute modifiée de cette découverte faite dans la vie d'un campement. Le surgissement du nom d'Elsa est le surgissement de son absence. Il ne s'agit pas d'une absence définitive mais d'une absence qui peut être comblée au moins par des lettres. Elle est d'entrée angoisse et espoir, liée au temps, barrage contre l'errance ; elle est surtout la possibilité d'échapper à la mort des " phrases mécaniques ". Ce n'est pas alors surprenant que " La Rime en 40 " soit rattachée au recueil et qu'Aragon soit si offensif, si heureux d'écrire sur le sujet ; la poésie l'avait déserté, il la retrouve et s'en enivre. Elle est dans le sillage d'Elsa figurée dans son absence.

Le second poème du recueil marque tout d'abord une forme d'éloignement ; il n'y a pas d'adresse directe dans le titre, mais une troisième personne : " J'attends sa lettre au crépuscule ". L'absence se prolonge et le régiment est " au bois dormant ". Il y a inversion du sens du conte. Ici c'est la princesse qui est espérée. L'attente, apparemment vaine, conduit le poète à interroger le paysage y devinant sa " maîtresse ", y cherchant sa parole. Le renversement est alors double, car c'est par l'attente pourtant que le poète est rendu à l'existence :

> " Et tu es
> Mon âme et mon vautour
> Camion de buées
> Mélancolique amour "[674]

---

[673] Id., p. 13.
[674] *Le Crève-cœur,* " J'attends sa lettre au crépuscule ", Collection poésie, Gallimard pp. 14-15.

Insaisissable, " camion de buées ", elle est celle par qui il existe, et nous retrouverons plus tard dans sa poésie, et en particulier dans *Elsa*, le mot " âme " ainsi assujetti à l'existence d'Elsa.

Elle est donc celle par qui il se réveille du bois dormant, elle est à la fois la vie et la mort, le bonheur et la souffrance ; de cette double tension naît, et là aussi pour la première fois, l'idée d'une situation pérenne qui peut porter au ressassement.

A partir de là se déploie dans le recueil le lyrisme sur l'absence, le passé, le futur ; le paradoxe d'Elsa " âme et vautour " s'estompe rebondissant seulement dans certains vers clés :

> (…) Que fait-elle là-bas
> Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé "[675]

La tension lance le lyrisme ; elle installe Elsa dans une proximité qui n'aurait pas de sens si elle n'était la volonté du paradoxe.

Les lettres d'Elsa sont des moments de déception qui ont leur fonction dans le recueil : elles installent un éloignement psychologique, éloignement fondamental qui prépare *Les Yeux d'Elsa* :

> " Ma femme d'or mon chrysanthème
> Pourquoi ta lettre est-elle amère
> Pourquoi ta lettre si je t'aime
> Comme un naufrage en pleine mer
> Fait-elle à la façon des cris
> Mal des cris que les vents calmèrent
> Du frémissement de leurs rimes
> Du frémissement de leurs crimes "[676]

Cette seule interrogation est paradoxe implicite pour Aragon. Il installe l'idée qu'Elsa est absente par ses propos mêmes ; il n'est pas question de paroles d'amour mais de mots installant la distance par l'amertume.

---

[675] *Le Crève-cœur,* " Petite suite sans fil ", collection Poésie, Gallimard p. 20.
[676] *Le Crève-cœur,* " Les Amants séparés ", collection *Poésie*, Gallimard p. 25.

Le déploiement lyrique peut alors se décentrer de soi sur les autres, de sa femme sur les femmes des autres, sur le destin du pays. Il se déploie pour se recentrer en finale sur Elsa dans " Elsa je t'aime ". Nous retrouverons ainsi régulièrement dans la poésie d'Aragon, en dernière place, un poème ou un envoi qui remet l'ensemble du recueil dans le sillage d'Elsa. Ici les vers, sans s'installer dans une structure de tension forte, laissent passer, au-delà du titre qui vaut comme déclaration scandaleuse, angoisse et insatisfaction. Qu'il aime Elsa, il l'affirme en majuscules mais pour dire aussi l'inefficacité de cet amour et ses doutes sur une réelle réciprocité. Le texte a les tonalités d'une chanson nostalgique, peu tendue vers la douleur, utilisant des mots qui disparaîtront de l'idiolecte d'Aragon comme " jolie ", " méchante " et " chérie ". Le texte est ponctué de cet étrange quatrain articulé autour de deux paronomases, l'une visible immédiatement, biseau et baisers, l'autre sous entendue : " évite " sonne en " et vite " ce qui permet au poète de dire une chose et en même temps son contraire. L'important est que ce texte a plu à Elsa et qu'il tient à cela sa présence ici ; Aragon postule même que c'est la seule certitude sur les sentiments d'Elsa qu'il ait :

" Je le tire aujourd'hui de l'oublieuse armoire[677]
Parce que lui du moins tu l'aimais comme on chante "[678]

S'énonce ici une autre articulation entre le personnage ou la personne Elsa et l'écriture du poète ; le recueil se clôt non sur une tension développée, dramatisée mais sur l'idée que l'écriture, son écriture poétique, peut être un chemin d'accès vers Elsa " parce que (elle) du moins tu l'aimais… "[679]

Ainsi donc, après une absence d'écriture poétique de neuf ans, le flux lyrique repart avec un enthousiasme dont se fait l'écho " La Rime en 40 ". Cette

[677] Cette armoire nous rappelle, on le sait, celle de Hugo commentée par Aragon, : " Et l'on prit un drap blanc dans l'armoire en noyer ",et les nombreuses autres apparitions du mot parmi lesquelles celle de " L'Armoire à glace un beau soir ", celle de *Blanche ou l'oubli* et celle de *Théâtre/Roman :* " dans mes armoires de phrases ", p 432. Voir supra p.177.
[678] *Le Crève-cœur,* " Elsa je t'aime ", collection *Poésie*, Gallimard p.58.
[679] *Le Crève-cœur,* " Elsa je t'aime ", collection *Poésie*, Gallimard p.58.

écriture poétique se déploie incontestablement à partir d’Elsa. C’est ce que disent, quoique différemment, les textes du début du recueil et le poème final. C’est Elsa, le nom d’Elsa, qui permet d’échapper à la mort de la langue. C’est Elsa qui permet d’échapper à la tentation de la lâcheté devant la situation historique.

Mais Elsa, au moment de ce ressourcement, est Elsa absente, Elsa douleur donc. Les images du passé, images nostalgiques parviennent à peine à colorer ce fait d’une teinte de bonheur passé. *Le Crève-cœur* n’est pas creusement de cette interrogation sur l’absence d’Elsa ; il en est découverte en douceur.

Les Yeux d’Elsa et l’amour courtois pour son dépassement

Les Yeux d’Elsa devaient être tout d’abord publiés dans la suite immédiate des poèmes du *Crève-cœur*. Ils en sont la continuation. C’est le hasard des publications pendant l’occupation qui a apparemment décidé de la séparation des deux textes. Ils ont cette même caractéristique d’être doublés, encadrés de propos enthousiastes sur la poésie. “ La rime en 40 ” est même redonnée à lire en partie dans *Les Yeux d’Elsa ;* il y a comme une fougue à se ressentir poète et à pouvoir parler poésie ; Aragon joue à éblouir ; le bonheur d’écriture est certain comme est grand le plaisir de sa virtuosité, il nous en montre juste ce qu’il faut comme ficelles, à charge, pour nous, de le resituer dans une lignée ; *Le Crève-cœur* ne multipliait pas, comme le fait *Les Yeux d’Elsa* , les références explicites à d’autres poètes dont bien sûr, par les premiers mots, Rimbaud. L’importance du commentaire est telle qu’il peut même écraser les poèmes eux-mêmes. Dans le cadre de ces références, se trouve développée longuement celle qui a trait à la poésie courtoise.

Elle est de deux ordres : une longue partie est tout d'abord consacrée à l'influence qu'aurait eue la poésie courtoise à partir de la France sur toute l'Europe. La démonstration gomme presque le fait que la France au douzième siècle ne recouvrait pas et de loin l'acception qu'elle avait au vingtième. Une démonstration identique, et sans doute moins forcée, aurait pu être faite à partir de nos auteurs du dix-huitième. Aragon y fait d'ailleurs allusion, mais il choisit de développer son argumentation sur la poésie courtoise. La raison en est simple : s'il préfère en parler, c'est parce qu'il se sent très proche de la poésie courtoise ; cette tautologie pour dire donc que, entre la priorité politique qui aurait pu ou dû privilégier le dix-huitième, et la priorité poétique, c'est la seconde qu'il choisit quitte à raccrocher un peu artificiellement sans doute la seconde à la première. On ne s'en étonne pas assez.

Pourquoi donc la poésie courtoise ? L'intérêt d'Aragon pour cette poésie n'est pas né avec l'occupation et il en connaît les textes fondamentaux. Là encore il développe, pour s'en expliquer, une argumentation et politique et poétique : le douzième siècle aurait redonné une place à la femme par la morale courtoise. Polémiquant avec Montherlant, avec l'aide d'Aliénor d'Aquitaine, il ne définit pas précisément cette morale ni les grands traits communs de cette poésie ; tout juste, comme souvent, choisit-il la petite note pour dire l'essentiel :

> " Le culte (…) de la femme, il faut s'en expliquer : la place alors faite à la femme a la valeur d'une réaction contre la barbarie régnante, le traitement inhumain de la femme, bonne à faire des enfants et rien d'autre telle qu'on la voit encore, quelques années avant les premiers romans, dans nos chansons de geste. " (…)[680]

Le culte de la femme donc, mais à la mode de la morale courtoise ; Aragon développe une argumentation qui lui permet de mettre en valeur la langue d'oïl mais toujours sans dire réellement les formes que prend ce culte et le rapport exact qu'il a avec sa poésie. Ce n'est que beaucoup plus tard, dans une préface à *L'anthologie de la poésie occitane 1900 – 1960*, qu'il en parle plus clairement :

[680] *Les Yeux d'Elsa*, *Appendice, La Leçon de Ribérac ou l'Europe française,* Seghers, p. 136.

> " 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… "[681]

Il en parle dans des termes équivalents dans les entretiens avec Francis Crémieux:

> " Aragon : non, *La leçon de Ribérac*, c'est la postface (la préface ne me suffisant pas) dans laquelle, précisément, j'avais montré comme je l'avais pu la liaison de mes conceptions avec ce qu'on a appelé l'Amour courtois, la conception des troubadours d'Oc, qui s'opposait très clairement, à cette heure-là de la bataille pour la France, à la conception qui régnait alors et s'opposait à ce qu'on appelait avec mépris la morale de midinette...
> Crémieux : Nous n'en disons pas plus là-dessus.
> A. — Eh bien! non. La morale de midinette était une image volontairement péjorative pour faire place à une autre morale que nous appellerons, aussi pour simplifier, la morale de seigneurs. Cette morale de l'homme au-dessus de la femme, c'est précisément contre elle que je combattais et il est vrai que, ici, le combat de caractère moral contre le fascisme en France allait de pair avec l'exaltation de la femme. Et de la femme que j'aimais. Cela est vrai. Mais les gens ne semblent pas avoir compris ce qu'il y avait là derrière, et qui est en détail, et à nouveau, exprimé d'une autre façon, dans *Le Fou d'Elsa*, pour que l'on ne puisse plus désormais l'éviter dans l'explication de ma poésie. "[682]

S'interrogeant sur cette parenté mise en avant par Aragon, Roger Lassalle, après avoir trouvé quelques point communs dans la conception de la poésie insiste sur l'importance des différences. La référence à Bertrand de Born a ainsi, souligne-t-il, de quoi surprendre quand on connaît la coloration guerrière de l'homme et de certains de ses textes. Le goût de la paronomase peut-il l'avoir imposé seul ? Roger Lassalle insiste alors sur l'importance du trobar clus à ce moment-là de notre histoire. Mais si l'on relit l'extrait de la préface de l'anthologie et la déclaration à Francis Crémieux, il est clair que ce n'est pas, pour Aragon vingt ans après, le plus important : c'est bien de morale courtoise qu'il est question. Elsa,

[681] Cité par Roger Lassalle in " La Poésie médiévale dans l'œuvre critique et dans l'œuvre poétique d'Aragon " La Licorne, Publication de la Faculté des Lettres et langues de l'université de Poitiers 1982/6 Tome 1.
[682] *Entretien avec Francis Crémieux*, Gallimard, pp. 60 61.

dans " Les Yeux d'Elsa ", est installée comme la femme de la poésie courtoise. Or cette dernière, et Aragon ne le dit pas dans ces textes, est fondamentalement inaccessible, c'est sur cette inaccessibilité même que se fonde la morale courtoise :

> " La fin amor est un amour sublimé, adressé par le fin amant à une dame. existentiellement absente dans le poème, qu'il peut n'avoir jamais vue, et projetée fonctionnellement dans une transcendance de principe, cette transcendance s'actualisant par une distanciation qui peut être géographique (amor de lonh) sociologique (la dame est la plupart du temps de haute extraction), morale (la dame est mariée), et psycho~sexuelle (jeu de l'amour contrarié). C'est donc un amour qui naît et se nourrit de l'obstacle (…). "[683]

D'autres périodes, d'autres écritures ont valorisé la femme ; celle choisie l'est pour une raison qui n'est pas dite mais qui ne peut qu'être celle de cet éloignement, cette inaccessibilité de la femme ; sinon on ne parle pas de poésie de l'amour courtois :

> " L'objet, nommément ici l'objet féminin, s'introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité. Quelle que soit la position sociale de celui qui fonctionne dans ce registre – certains sont parfois des serviteurs, des *sirvens,* au lieu de leur naissance – Bernard de Ventadour par exemple, était le fils d'un servant au château de Ventadour, lui aussi troubadour –, l'inaccessibilité de l'objet est posée là au principe.
> Il n'y a pas possibilité de chanter la Dame, dans sa position poétique, sans le présupposé d'une barrière qui l'entoure et l'isole.
> (…)
> Nous voyons ici fonctionner à l'état pur le ressort de la place qu'occupe la visée tendancielle dans la sublimation, c'est à savoir que ce que demande l'homme, ce qu'il ne peut que faire que demander, c'est d'être privé de quelque chose de réel. Cette place, tel d'entre vous, me parlant de ce que j'essaie de vous montrer dans *das Ding*, l'appelait, d'une façon que je trouve assez jolie, la vacuole.(…) "[684]

---

[683] *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen age,* texte avec traduction , une introduction et des notes par Pierre Bec, Aubanel, p. 16.
[684] Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII,* " L'Amour courtois en anamorphose ", Seuil, *Le Champ freudien* p. 178.

La question est de savoir quel éloignement Aragon découvre en 40 pour y sentir une parenté avec les lyriques courtois, car la question n'est pas de l'amour courtois en général mais bien de la poésie de l'amour courtois.

Dans *Le Crève-cœur*, l'éloignement ne pose pas de problèmes : il existe réellement. Ils sont séparés et dans un contexte de danger indéniable. C'est cette séparation qui fait découvrir à Aragon le statut réel d'Elsa dans sa vie. C'est cette découverte qui déclenche l'écriture. Rappelons-nous :

(…)
" O mon amour ô mon amour toi seule existes
À cette heure pour moi du crépuscule triste
Où je perds à la fois le fil de mon poème
Et celui de ma vie et la joie et la voix
Parce que j'ai voulu te redire Je t'aime -.
Et que ce mot fait mal **quand il est dit sans toi** "[685]

Seulement, et c'est la grande découverte des *Yeux d'Elsa,* la présence d'Elsa est aussi déceptive ; elle est également éloignement. Cela avait été deviné dans *Le Crève-cœur* autour de l'épisode de la lettre ; dans *Les Yeux d'Elsa,* et c'est sans doute pour cela qu'Aragon avait pensé à un seul recueil, c'est affirmé particulièrement clairement. On peut postuler, qu'après l'éloignement, la déception de la communion a provoqué en Aragon un nouveau type de figuration amoureuse. C'est cette figuration amoureuse qui est réécriture et approfondissement de la poésie courtoise ; c'est elle qui permet le lyrisme. Nous la trouvons particulièrement nettement analysée et articulée dans " L'Ouverture " du " Cantique à Elsa " :

" Je te touche et je vois ton corps et tu respires
Ce ne sont plus les jours du vivre séparés
C'est toi tu vas tu viens et je suis ton empire
Pour le meilleur et pour le pire
Et jamais tu ne fus si lointaine à mon gré "[686]

Le premier vers installe la présence en insistant grâce à la répétition du " et ". Cette présence est déjà problématique si l'on en croit le rythme désarticulé

[685] *Le Crève-cœur,* " Vingt ans après ", collection *Poésie*, Gallimard p.13.

de cet alexandrin. Le texte explore deux des vecteurs essentiels des découvertes de l'autre, le toucher et le regard pour se conclure sur la certitude de la vie " et tu respires ", comme si la mort donc l'absence totale était possible. Le second vers fait référence à cet événement biographique, dont nous venons de voir l'importance décisive, comme moment de découverte du jeu de l'éloignement dans la possibilité de création poétique. Il le fait avec plus de calme, s'appuyant sur un rythme classique.

Le troisième vers explore encore cette présence en jouant de nouveau sur le rythme ; elle est ainsi dite trois fois, presque martelée ; le second hémistiche en opposition développe l'idée qu'il n'est qu'elle. L'octosyllabe suivant développe en reprenant à sa manière les termes du mariage mais faussés puisqu'il n'est question que de lui. Le rythme de l'octosyllabe prépare la " chute " du vers suivant, chute qui fait entrer en grand le paradoxe qui s'est trouvé naître peu à peu des premiers vers du *Crève-cœur* à ce poème :

" Et jamais tu ne fus si lointaine à mon gré "

Le rythme ternaire, la reprise du " et " qui devient et concessif et conclusif, la rime avec " séparés ", l'intervention du passé simple, tout concourt à faire de ce vers, pour paraphraser Aragon, " une beauté " saisissante. Ce n'est pas un hasard si la préface sous prétexte d'analyse de rimes met en relief ce jeu de rimes, l'importance du pluriel de séparés, et, donc, du paradoxe.

Le mot essentiel de ce vers est bien sûr lointaine qui raccroche le poème à l'amour courtois. Il s'en différencie pourtant par le " et " qui lie les vers précédents et place l'absence, l'éloignement en liaison avec la présence. Nous sommes dans la figure de la présente/absente.

" Ensemble nous trouvons au pays des merveilles
Le plaisir sérieux couleur de l'absolu
Mais lorsque je reviens à nous que je m'éveille

[686] *Les Yeux d'Elsa*, " Cantique à Elsa ", Seghers, p. 93.

Si je soupire à ton oreille
Comme des mots d'adieu tu ne les entends plus "[687]

La strophe reparcourt la découverte tragique de la première strophe avec cette fois-ci l'usage de l'ouïe, ce qui permet de mettre en valeur la surdité d'Elsa aux mots d'Aragon. Apparaît aussi ici discrètement le thème du sommeil que nous avons déjà rencontré dans *Persécuté Persécuteur*.

" Elle dort Longuement je l'écoute se taire
C'est elle dans mes bras présente et cependant
Plus absente d'y être et moi plus solitaire
D'être plus près de son mystère
Comme un joueur qui lit aux dés le point perdant "[688]

Ce thème du sommeil est largement développé dans la troisième strophe ; le sommeil est comme une expression métaphorique de la présente/absente. Nous retrouverons en permanence dans toute la poésie d'Aragon cette formulation du paradoxe sous ces traits. Ici il y a, bien sûr, opposition de rythme entre " elle dort " et " Longuement ". La majuscule seule révèle l'opposition entre elle et je ; le second hémistiche revient sur l'ouie, ici en mettant en avant par une alliance de mots, la différence entre l'attitude d'Elsa donnée dans la strophe précédente et celle d'Aragon : alors qu'elle n'écoutait pas ses " mots " lui écoute son silence. Le paradoxe a tendance à se préciser :

" C'est elle dans mes bras **présente** et **cependant**
Plus **absente** d'y être et moi **plus solitaire**
D'être **plus** près de son mystère
Comme un joueur qui lit aux dés le point perdant "

Dans le second vers à partir du concessif " cependant ", les mots " présent ", " absente " sont dits. La présence d'Elsa est affirmée avec force par sa situation tout d'abord, " dans mes bras ", et par sa qualité mystérieuse. La possibilité du paradoxe n'existe, et donc l'ouverture en lyrisme, que parce qu'il y a présence forte et mystère. La tension se joue à partir de là ; elle est articulée par les

[687] Id., p. 93.
[688] Id., p. 93.

" plus ". Il y a présence forte et absence. Cette qualité de mystère qui permet de colorer la présence est un élément qui est amené à nous interroger ; l'absence est dite comme supérieure à la présence par sa coloration :

> " Le jour qui semblera l'arracher à l'absence
> Me la rend plus touchante et plus belle que lui
> De l'ombre elle a gardé les parfums et l'essence
> Elle est comme un songe des sens
> Le jour qui la ramène est encore une nuit "[689]

Le futur permet de redévelopper le paradoxe : à partir d'une rêverie sur un futur proche heureux dans des termes shakespeariens, la strophe se dirige à nouveau vers la chute du dernier vers avec en fausse opposition le jour et la nuit:

> " Le jour qui la ramène est encore une nuit "[690]

Les strophes qui suivent reprennent, non un futur illusoire mais le passé ; un bilan amoureux est fait à partir de la découverte d'aujourd'hui. Les alliances et oxymores tressent le lyrisme qui se découvre et parlent du temps. Le couple, tel qu'il est, est accepté et l'écriture ne revient plus le temps de ce poème sur le paradoxisme de la présente/absente. Tout juste les oxymores et alliances de mots en sont-ils le discret reflet. L'écriture se déploie et les répétitions signent le retour d'une certaine fougue. A la suite de ce poème, et cette place est significative, se situe " Les Belles " qui inscrit le nom d'Elsa parmi les grandes amoureuses de l'histoire humaine :

> " Elles diront Elsa comme un mot difficile
> Elsa qu'il faut apprendre à dire désormais
> Elsa qui semble fait d'un battement des cils
> Elsa plus doux que n'est Avril
> Elles diront Elsa que c'est un mois de Mai "[691]

[689] Id., p. 94.
[690] Id., p. 94.
[691] *Les Yeux d'Elsa*, " Cantique à Elsa ", " Les Belles ", Seghers, p 98.

Avec lucidité et une forme d'enthousiasme, voire d'exaltation, Aragon écrit. Il sait que son écriture se développera maintenant autour d'Elsa selon les modalités lyriques qu'il a découvertes.

" Aucun mot n'est trop grand trop fou quand c'est pour elle
Je lui songe une robe en nuages filée
Et je rendrai jaloux les anges de ses ailes
De ses bijoux les hirondelles
Sur la terre les fleurs se croiront exilées "[692]

On se souvient que dans le mythe populaire de la vierge noire celle-ci a une robe changeante, image sans doute des saisons. L'exhalation conduit à une réécriture de cette robe changeante de la vierge noire, elle est non de terre mais du ciel et des nuages ; vierge noire inverse donc.

Le recueil se clôt sur " Elsa valse " qui, même typographiquement, marque l'ahurissante joie de vivre d'Aragon, Aragon redevenu poète, Aragon sachant nommer, évoquer, transcender. Mais nous savons que cette ouverture du flux lyrique est la conséquence d'une découverte, celle que le rapport qu'il se donne par l'écriture avec Elsa est d'une couleur tragique. Cette relation entre écriture et refus de la belle était, nous l'avons vu nettement, au cœur de la création poétique de l'amour courtois : il n'y a pas thème commun mais relation commune entre éloignement de la dame et création poétique : la relation entre cette inaccessibilité et le déclenchement du lyrisme était parfois clairement perçue :

" Ges pel rnaltrach qu'eu sofèri
De ben amar n'om dest li,
Si tot me ten en desèrt.
Qu'aissi'n fatz los motz en rima.
Pièitz trac aman qu'm que Iaura,
Qu'anc plus non amèt un u
Cel de Moncj N'Audïèrna.

Ien suî Arnautz qu'amàs l'aura
E chatz la lèbr' ab lo bu
E nadi contra subèrna.[693]

[692] *Les Yeux d'Elsa*, " Cantique à Elsa ", " La Constellation ", Seghers,p.100.

(Texte déterminé par R. Lavaud)

> " Le tourment que j'endure ne me détourne nullement de bien aimer, bien qu'il me retienne dans la solitude car il me permet ainsi de disposer mes mots en vers. Je supporte pis en aimant qu'un homme qui travaille la terre, car jamais – fût-ce gros comme un œuf – le sire de Moncli n'aima plus Dame Audierne.
> Je suis Arnaud qui amasse le vent ; je chasse le lièvre à l'aide du bœuf et nage contre la marée ".[694]

Ce n'est pas, on l'a vu, le seul éloignement qui permet chez Aragon l'écriture lyrique, c'est l'éloignement existentiel dans la présence physique. Il y a là une différence importante avec l'amour courtois. Mais comme pour Arnaud Daniel, il y a invention de la souffrance et c'est de cette souffrance que naît l'écriture y compris pour se colorer, par instants, de bonheur. Elle lui " permet de disposer (ses) mots en vers ", de chasser le lièvre et de nager contre la marée.

Les autres textes de l'occupation : une tonalité plus épique que lyrique.

Les textes qui suivent *Les Yeux d'Elsa* et *Le Crève-cœur* ne sont pas centrés sur Elsa. Ainsi *Brocéliande*, qui suit dans l'ordre de parution, est-il un texte beaucoup plus directement politique que *Les Yeux d'Elsa* ou *Le Crève-cœur* ; les métaphores sont assez transparentes ; la présence d'Elsa est allusive et ne nous semble pas constitutive de ce recueil militant. L'écriture y est presque libre, sans grande recherche formelle ; le titre est référence à l'amour courtois, mais ce sont

[693] Texte de R Lavaud in *Poésies* d'Arnaut Daniel, Annales du midi., Toulouse, XXII 1910 p. 300 cité par Pierre Bec, dans sa *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age.*
[694] Traduction de Pierre Bec in ouvrage déjà cité.

les thèmes et lieux qui lui sont empruntés, pas réellement le fondement moral. Le recueil nous semble s'éloigner de la poésie lyrique, comme s'en éloigne totalement " Le Témoin des martyrs ". Le texte a connu une grande efficacité politique et l'on sait que son mode de propagation a introduit le système des étoiles. Si nous soulignons qu'il ne s'agit pas de poésie lyrique, ni même de poésie, ce n'est donc pas pour remettre en cause son importance, seulement pour donner son statut. Il nous semble que l' " ordre " d'en faire " un monument "[695] espérait sans doute un texte poétique. Cela n'a pas été possible.

A partir de là, on voit Aragon écrire des pages enflammées, en prose, sur la poésie de circonstance. On a changé de texte. Rappelons-nous les encadrements du *Crève-cœur* et des *Yeux d'Elsa* ; ils étaient sur la poésie ; en 1943 ils sont beaucoup plus directement politiques et ce ne sont pas seulement les circonstances qui en sont cause. Il y a eu glissement d'écriture :

> " Résister à l'oppression, affirmer la dignité de l'homme, voilà certes où la poésie se connaît essentielle. Cette haute voix de l'indignation prend à charge l'événement. Elle y trouve à nommer clairement ces forces obscures d'oppression de l'homme qui se camouflaient auparavant jusque dans les versifications laborieuses de l'académisme et de la poésie réactionnaire. Elle se trouve alors toute portée par la haine et la colère, la révolte et l'espoir, la liberté et l'amour même. La conscience poétique ne se contente pas de dénoncer le caractère odieux des événements, elle prétend à le mesurer et à le défier. Et dans son horreur même, dans cette nausée de haine qui lui vient, le poète trouve pourtant alors à espérer. " (…)[696]

La réalité quotidienne de l'occupation, les morts des amis, l'oppression, ont pris le pas sur le reste ; la veine lyrique profonde a tendance à s'atténuer. Au moment de la drôle de guerre ou à sa suite immédiate, elle était possible. Ce qui a pris le relais d'Elsa est la notion d'héroïsme français :

> " Les mythes remis sur leurs pieds ont force non seulement de faire rêver, mais de faire agir, de donner à l'action et aux songeries de chez

[695] OP IX, note 55, p.405.
[696] *Poésie et défense de l'homme,* OP X, p. 19.

> nous cette cohésion, cette unité qui paraissait alors, en 1941, si hautement désirables. Voilà ce que je dis à Politzer, et que Politzer approuva. Mais il me signala dans *La leçon de Ribérac* un thème que je n'avais fait qu'indiquer, et dont il lui semblait nécessaire qu'on approfondît le thème du héros, le héros français, qui va de la Table Ronde aux premiers partisans de 1940, de Gauvain à Charles Debarge... Il me conseilla de le reprendre, et j'ai suivi ce conseil. Péri, en ce temps-là, était encore vivant, on venait de l'arrêter, et je ne savais pas que Politzer lui-même... J'ai suivi le conseil de Politzer, et ce qui peut paraître un peu obscur dans *Brocéliande* est sorti de cette conversation d'alors. Et *Brocéliande*, et pas mal de mes poèmes de *La Diane française* qui suivirent. Et l'essai publié dans *La Controverse sur le Génie de la France* aux *Cahiers du Rhône*, sous le titre *La conjonction Et.* " (…)[697]

Profondément, l'écriture d'Aragon est alors de tonalité épique ; il a eu beau dire que parler d'Elsa c'était aussi résister, il s'avère que l'écriture plus directement politique s'impose alors. C'est ce qu'il reconnaît d'ailleurs à la fin de *La Diane française* :

> " Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire
> Je ne savais plus rien de ce qu'un enfant sait
> Que mon sang fût si rouge et mon cœur fût français
> Je savais seulement que la nuit était noire
> Mon parti m'a rendu mes yeux et ma mémoire
>
> Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée
> Je vois Jeanne filer Roland sonne le cor
> C'est le temps des héros qui renaît au Vercors
> Les plus simples des mots font le bruit des épées
> Mon parti m'a rendu le sens de l'épopée
>
> Mon parti m'a rendu les couleurs de la France
> Mon parti mon parti merci de tes leçons
> Et depuis ce temps-là tout me vient en chansons
> La colère et l'amour la joie et la souffrance
> Mon parti m'a rendu les couleurs de la France "[698]

Les angoisses liées à la cécité et au temps sont dites dépassées grâce au parti. Notons au passage le déterminant affectif et possessif un peu forcé " mes " pour les yeux qui révèlent encore discrètement l'importance de l'angoisse. Mais surtout

[697] *De L'exactitude en poésie*, O P. X pp. 67-68.

[698] *La Diane française*, " Du Poète à son parti " OP X p. 365.

le parti lui a " rendu le sens de l'épopée " et des " chansons ". Donc ce qui relevait du statut d'Elsa relève bien ici d'une autre instance. L'écriture en est différente ; nous ne dirons pas qu'elle est supérieure ou inférieure ; elle est différente. Les traces d'Elsa, nous en trouvons entre autres dans *La Diane française* avec " Il n'y a pas d'amour heureux " et " Elsa au miroir ", mais il y dans les deux cas constat plus qu'exploration. L'écriture du recueil ne s'articule pas autour de ces deux textes. Certains recueils ne parlent absolument plus d'Elsa et dans les références il est parfois question maintenant de *La Chanson de Roland*.

L'évocation de Paris

Pourtant, parfois, discrètement, une veine lyrique, qui peut plus facilement avoir coloration politique, est portée par l'évocation de Paris. C'est ainsi que la plus grande partie de " En Français dans le texte " porte sur Paris. C'est bien sûr le cas du " Paysan de Paris chante " mais aussi de " L'inconnue du printemps " et de " Absent de Paris ". Naturellement Paris est une figure obligée de la lutte pour la libération et le seul fait de le nommer avait presque valeur de résistance. Seulement l'importance de sa présence dans ce texte nous interroge tout de même. La question est donc de voir sous quelle forme apparaît Paris.

Il est assez clair que c'est la figure de la nostalgie qui le porte et donc de la rêverie sur l'absence. A partir de photos la rêverie démarre avec la douleur de la concomitance de la réalité passée et présente menée au jour par les représentations :

" Il a le front changé d'un acteur qu'on défarde
Il a cet œil hagard des gens levés trop tôt
C'est pourtant mon Paris sur ces vieilles photos
Mais ce sont les fusils des soldats de la Garde
Si comme ces jours-ci la rue est sans autos "[699]

[699] *En Français dans le texte*, " Le Paysan de Paris chante " O P. X pp. 81.

La rêverie se poursuivra à partir de là, parcourant le passé et l'avenir disant l'importance de la ville dans la vie profonde du poète :

> " Plus le temps passera moins il sera facile
> De parler de Paris et de moi séparés "[700]

Aragon utilise le même mot " séparés " pour parler d'Elsa [701] et pour parler de Paris. Paris est, par là, féminisé. Il ne s'agit sans doute pas d'une réintroduction cachée d'Elsa mais plutôt d'un ressourcement poétique dans le jeu de l'absence par un biais différent.

Dans " Absent de Paris ", Aragon reconstruit, avec la figure de Paris et autour du roi Charles et d'Arnauld de Catelan, la tension de l'amour courtois, celle de l'absence ; il parvient même à en faire surgir une forme de présente/absente : nous soulignons dans le texte les mots qui disent cette présente/absente. Nous remarquons que nous passons du " est " de la comparaison au " est " de la présence.

> " Il court pour oublier le deuil et l'impuissance
> Isabeau qu'il aima que le peuple haït
> Les princes conspirant et ses rêves trahis
> Mais si loin qu'il courût il retrouva **l'absence**
>
> **L'absence** Elle est pareille aux passages d'oiseaux
> Qui nous parlent au ciel d'une terre lointaine
> Le Roi fou se mirant au bassin des fontaines
> L'ombre d'un vol y vint décoiffer les roseaux
>
> **L'absence** Elle **est** aux yeux cernés des courtisanes
> Et qui rêvent d'un autre en vous parlant tout bas
> Elle **est** dans les chansons Elle **est** dans le tabac
> Elle **est** dans le vieillard au bain guettant Suzanne
>
> **L'absence** Elle **est** partout **présente** dans les rues
> **L'absence** Elle **est** dans ce bouquet de violettes
> Elle **est** au fond du verre et le vin la reflète
> Ô diane au matin des nouvelles recrues

---

[699] *En Français dans le texte*, " Le Paysan de Paris chante " O.P. X pp. 86.
[700] *En Français dans le texte*, " Le Paysan de Paris chante " O P. X p. 87.
[701] " Ce ne sont plus les jours du vivre séparés " *Les Yeux d'Elsa*, p 93.

On s'arrache à la nuit comme un corps à l'armure
On retrouve la vie encore enténébrée
Quand on n'est pas chez soi c'est toujours la chambrée
Je rêve à toi ma ville entre ces quatre murs "[702]

Est-ce un hasard si au début de la dernière partie de ce poème qui mêle lyrisme personnel et politique, Aragon s'interroge en vers sur sa poésie :

" Poésie ô danger des mots à la dérive
Dans la limaille d'ombre il faudrait un aimant
Et la forêt s'étoile et devient firmament
Dans la vigne des nuits il monte un chant de grive "[703]

Il y a donc bien risque de mots à la dérive ; nous retrouvons cette inquiétude déjà exprimée dans *Le Crève-cœur*. Cet aimant nous savons qu'il a été la figure d'Elsa ; ici c'est Paris qui joue ce rôle :

" Comme les fleurs de Nice et les rimes choisies
Si du Nord au Midi notre cœur en forme une
Que tout serve à chanter notre chanson commune
Et Paris mon Paris soit notre poésie "[704]

Mais nous l'avons vu les circonstances en ont décidé autrement et le plus souvent ce n'est ni Paris ni Elsa mais le parti qui a soufflé sur la poésie d'Aragon. Il reste que c'est la figure d'Elsa qui a ouvert les vannes et que cette écriture-là était au départ dans la lignée directe non de *La Chanson de Roland* mais de Arnaud Daniel.

De 1946 à 1956

[702] *En Français dans le texte*, " Absent de Paris ", O P. X pp. 99 100.
[703] *En Français dans le texte*, " Absent de Paris ", O P. X p.105.
[704] *En Français dans le texte*, " Absent de Paris ", O P. X p.106.

L'écriture poétique, versifiée ou non, sans être réellement tarie, n'est pas très importante durant cette période. *Le Nouveau Crève-cœur* ne paraît qu'en 1948. Ont précédé les traductions de Pétrarque avec l'épigraphe hautement significative:

" They said Laura
was somebody
ELSE "

Le Nouveau Crève-cœur s'avance tout d'abord comme un programme. Or, malgré son titre, le début du recueil est dans le prolongement exact des poésies de 1943/45 et non du *Crève-cœur*. L'ensemble donne plutôt un sentiment de discontinu. Nous passons, en simplifiant, de la célébration de la victoire à l'amertume, aux textes directement politiques, puis à une veine poétique différente, veine ouverte en fait par un poème sur Matisse relayée par " Tapisseries " et enfin par " Amour d'Elsa " ; le recueil ne se clôt pas là puisqu'il retourne à une expression plus politique, même si pas exclusivement, avec " Le Cri du butor " pour se clôturer avec " Le Romancero de Pablo Neruda ". Le retour d'Elsa se fait donc, mais parmi d'autres types d'expression poétique.

" L'Amour d'Elsa " est annoncé par " Un Temps de chien " qui revient et sur 1940 et sur la poésie d'amour. Le poème part, peut-être, d'un fait réel : des chiens abandonnés s'attachaient aux soldats en fuite[705]. Cette représentation de lui-même sous la figure du chien qui traîne sera discrètement récurrente jusqu'à la fin de sa vie. Il est intéressant de la voir ici liée à la poésie :

"Ils élisaient un maître et des talons où vivre
Comme un morceau de sucre ils mendiaient de suivre
Un soldat sans regard qu'à son propre tombeau

Voici l'heure où parler le langage des sourds
Et je n'ai que mes vers inventés pour l'amour
Ainsi qu'un chien qui fait le beau "[706]

[705] Fait que l'on retrouve dans *Les Communistes.*
[706] *Le Nouveau crève-cœur*, " Un Temps de chien ", OP XI p115.

Est reconnu que sa poésie n'a pas à parler le langage des sourds et qu'il lui faut pour cela revenir à son expression réelle, des " vers inventés pour l'amour ". Seulement cette vision de sa poésie est en même temps totalement dévalorisée et sans doute mise dans le sillage de l'aliénation, vivre serait suivre. La force de ce court texte tient sans doute au fait que celui qui suit n'a de regard que pour sa propre mort.

" L'Amour d'Elsa " démarre brutalement sur une des obsessions fondamentales d'Aragon, nous l'avons vu[707], celle de l'accident. Seulement ici c'est l'accident qui arriverait à Elsa qui est redouté. La figure d'Elsa revient dans le texte associée donc à la mort, la mort d'Elsa, toujours possible en tout lieu, à tout moment. L'absence d'Elsa n'est donc pas abordée comme celle d'une présence qui se refuse mais comme une forme de mort :

" Elle dort je la crois morte
Encore un pressentiment
Mon cœur bat comme une porte
Quand elle sort un moment

Le monde est plein d'escarbilles
Le chien mord le cheval rue
Es-tu folle Tu t'habilles
Tu vas sortir dans la rue "[708]

Seule la dernière strophe réintroduit une participation d'Elsa à cette situation d'épouvante :

" Perversité des pervenches
Ses yeux à travers ses doigts
Quand le froid fait les mains blanches
Comme la neige des toits "[709]

Aragon use à nouveau du déterminant possessif enfantin " *ses* yeux à travers *ses* doigts ".

[707] Voir p.94.
[708] *Le Nouveau crève-cœur,* " Amour d'Elsa ", " J'ai des peurs épouvantables ", OP XI p. 167.
[709] *Le Nouveau crève-cœur,* " Amour d'Elsa ", " J'ai des peurs épouvantables ", OP XI p. 168.

La section parcourt ensuite ce qui seront des thèmes habituels comme la jalousie, la démence, l'ennui, les " déserts physiques ", les souvenirs communs pour se clôturer sur un texte programmatique : " Le Rendez-vous perpétuel ". Aragon affirme dans ce texte qu'écrire l'histoire ou Elsa c'est emprunter le même chemin :

" J'écris contre le vent majeur et n'en déplaise
A ceux-là qui ne sont des voiles gonflées
Plus fort souffle ce vent et plus rouge est la braise

L'histoire et mon amour ont la même foulée
J'écris contre le vent majeur et que m'importe
Ceux qui ne lisent pas dans la blondeur des blés "[710]

Elsa serait donc, par l'amour qu'il éprouve pour elle, le vecteur vers les autres, d'où la chute :

" Et c'est toi que je chante AVEC le vent majeur ".

Cette liaison de l' histoire avec l'amour d'Elsa, serait un " rendez-vous perpétuel ".

Nous avons là, dans ce recueil, une étape importante du retour vers Elsa dans sa figuration poétique. Le premier poème traduit fortement l'angoisse liée à cette écriture, l'angoisse de l'absence, réelle, fictive, définitive ou provisoire dont la jalousie est une des formes. Pour autant, cette écriture en rupture avec ce qui précède est réinscrite dans une continuité. Nous retrouvons ainsi le sommeil qui débouche sur un départ, d'où la crainte de la mort.

Mes Caravanes ne se structure pourtant pas sur l'amour d'Elsa. Texte politique, il se caractérise par la capacité à assumer un déplacement géographique très important, d'où le titre. Par certains côtés, il est dans la lignée de " Plus belle que les larmes ". Ce dépassement de l'angoisse de l'errance se fait donc ici mais pas grâce à la figure d'Elsa.

[710] *Le Nouveau crève-cœur,* " Amour d'Elsa ", " Le rendez-vous perpétuel ", OP XI p. 178.

Les Yeux et la mémoire sont mis sous le signe d'une dédicace à Elsa mais pas à n'importe quelle Elsa , " À l'auteur du CHEVAL ROUX ", à Elsa Triolet donc et c'est à ce titre qu'elle apparaît dans le texte :

" Elle rêvait allait venait mettait la table
S'inquiétait de tout avec des mots absents
Semblait comme toujours de tout être comptable
Et sa main caressait les chiens noirs en passant

Elle rêvait Je lui connais Cet air du rêve
On ne fait que la voir alors qu'elle est partie
Et quand le hasard veut que son regard se lève
Elle a ses yeux d'enfant pour un jour de sortie

Elle a ses plus grands yeux elle a ses yeux du soir
Elle a ses yeux du soir quand personne n'est là
Ceux que comme un voleur je surprends au miroir
Et dont m'apercevant elle voile l'éclat "[711]

La présente/absente est là, mais vécue sans angoisse apparente, car elle a une justification que la dédicace a donnée : Elsa rêve au roman qu'elle écrit, " Le Cheval roux ". L'explication donnée est donc intégrée au politique qui tient le recueil. La profondeur de l'angoisse est pourtant assez forte pour ressurgir quelques vers plus loin dans une lamentation sur la mort future d'Elsa ou la sienne propre, disparition totale :

" Et je songeais qu'un jour pareil dans pas longtemps
Je ne reviendrai plus vers toi le cœur battant "[712]

Mais cette angoisse même est repoussée :

" Décrochez mes amis ces tentures funèbres
Qu'un autre à sa douleur abandonne sa main " [713]

Et le poème repart vers l'avenir niant jusque dans les détails ses angoisses :

" Je ne suis pas de ceux que rend tristes la pluie "[714]

[711] *Les Yeux et la mémoire*, " Sacre de l'avenir ", OP XII p. 143.
[712] *Les Yeux et la mémoire*, " Sacre de l'avenir ", OP XII p. 147.
[713] *Les Yeux et la mémoire*, " Sacre de l'avenir ", OP XII p. 148.

Le rapport à Elsa est donc bien donné comme une constante, elle est la présente/absente, et dans le présent du poème et dans le futur, mais une justification intègre ce rapport dans le grand mouvement optimiste vers l'avenir.

Les Yeux et la mémoire nous semblent tourner à vide. Plus nous nous éloignons des *Yeux d'Elsa*, plus les textes s'éloignent de la poésie. On peut y voir un abandon à la situation politique et en cela rien n'est simple. Il nous semble aussi que la veine lyrique et créatrice se tarit parce que justement le poète s'éloigne de ce qui l'avait relancée en 1941.

À ce qui peut sembler une fuite en avant, *Le Roman Inachevé* apporte un arrêt. Cette rupture a bien été ressentie comme telle par les lecteurs de l'époque qui y voyaient une conséquence directe de la lecture du rapport de Krouchtchev. La parole se dégèle enfin au moins en poésie, c'est ce qu'Olivier Barbarant a démontré dans sa thèse, *L'Opéra de la personne*[715]. Dans notre problématique, la question qui se pose est celle du statut d'Elsa dans ce renouveau de l'écriture lyrique. Nous avons tenté de montrer comment en 40, c'était la figuration d'Elsa comme présente/absente qui relançait l'écriture poétique ; peut-on dire que c'est ici aussi le cas ?

A priori non. Ce texte a même la particularité par ses qualités autobiographiques de parler des autres femmes, de manière plus ou moins cachée sans doute, mais assez longuement pour en situer l'importance. Alors qu'en est-il d'Elsa ? Tout de même rappelons que c'est encore son nom qui est en dédicace du recueil :

" à Elsa
ce livre
comme si je ne le lui avais
pas déjà donné. "

[714] *Les Yeux et la mémoire*, " Sacre de l'avenir ", OP XII p. 149.
Curieuse déclaration qui joue la métaphore bien sûr, mais nous savons ce que signifie la pluie pour Aragon : elle est ce qui tombe du ciel, forme de l'accident.
[715] *L'Opéra de la personne, Le Sujet, la voix et l'histoire dans l'œuvre Poétique d'Aragon de* Les Yeux et la mémoire *(1954) à* Les Poètes *(1960)*, 1994.

Comme en écho à l'amour dit vénal, évoqué à plusieurs reprises dans le recueil[716] et à tous les poèmes précédents qui, par leurs titres, l'annonçaient,[717] l'apparition de l'amour d'Elsa se fait en grand dans " L'Amour qui n'est pas un mot "[718]. Le poème ouvre une longue section du recueil, section consacrée à Elsa. Alors que les poèmes précédents retraçaient le passé sans Elsa, celui-ci, dans le poème même, est rejeté avec violence. Le bilan tiré est donné comme totalement négatif. Est dit et répété que la vie a commencé avec Elsa, qu'elle l'a sorti de la démence, de la mort, de l'aphasie. Le vers " que je renaisse et reconnaisse " est doublé en fin de poème de

" je suis né vraiment de ta lèvre
Ma vie est à partir de toi "[719]

et précédé de

" Ma vie en vérité commence
Le jour que je t'ai rencontrée "[720]

Nulle surprise dans cette lecture ; Aragon n'aura cesse de répéter que sans Elsa il se serait tu ou tué. Nous avons vu que c'était déjà fortement présent dans *Le Crève-cœur*. La question est plutôt de savoir comment et pourquoi cette présence est si forte ou plus exactement comment elle se manifeste dans le texte.

Il ne faut pas oublier que cet amour " est à douleur " et à questionnement. L'apparition exacte du verbe aimer se fait en effet dans des conditions difficiles [721] :

" Mon Dieu jusqu'au dernier moment
Avec ce cœur débile et blême
Quand on est l'ombre de soi-même

[716] Nous pensons en particulier aux vers " On dit *amour* pour nommer cette chose/Qui peut durer juste le temps qu'il faut… " " Les Martins-pêcheurs au ciel jaune et rose "*Le Roman Inachevé*, Poésie, Gallimard, p 109.
[717] En particulier " Les Mots m'ont pris par la main ", " Le Mot vie ", " Le Mot amour ", " Les Mots qui ne sont pas d'amour ".
[718] *Le Roman inachevé*, " L'Amour qui n'est pas un mot ", *Poésies*, Gallimard, pp. 171 172 173.
[719] Id.
[720] Id.
[721] Id.

Comment se pourrait-il comment
Comment se pourrait-il qu'on aime
Ou comment nommer ce tourment "[722]

La strophe dit tout d'abord le risque de mort de soi-même pour ensuite s'interroger lourdement et donc violemment sur le " comment " de la possibilité de l'amour. Rien du tradéridéra ici, mais une difficulté qui enserre le texte : " comment " est triplé autour du questionnement sur la possibilité qu'on aime, jusqu'à, dans un premier temps, prendre sa place pour ensuite se changer en interrogation sur la possibilité, le moyen de dire. L'adverbe est en écho avec " moment ", " qu'on aime ", " nommer " et " tourment ". C'est ce dernier mot qui clôt l'ouverture et qui est la réponse à la question ; il y a amour, cet amour le sauve de l'ombre mais il est tourment ; ou bien est-ce parce qu'il est tourment qu'il le sauve ? Ce " tourment " est lié dans le texte à une interrogation sur le surgissement et le dire. Le poème dira ensuite la présence d'Elsa au travers des gestes quotidiens ; reste que ce qui est donné comme salvatrice c'est une interrogation sur une douleur. L'amour est retour, nous l'avons vu, à la vie, à l'histoire humaine, au chant, mais par le tourment. Le texte développe alors la présence d'Elsa autour de l'idée qu'elle introduit un nouveau rapport au temps :

" Toujours si je te vois je tremble
Comme à son premier rendez-vous
Un jeune homme qui me ressemble
(…)
Pour la première fois ta bouche
Pour la première fois ta voix
D'une aile à la cime des bois
L'arbre frémit jusqu'à la souche
C'est toujours la première fois
Quand ta robe en passant me touche " [723]

Il y a impossibilité puis refus d'un rapport plus calme au temps, rapport qu'on peut appeler l'habitude. Aimer Elsa c'est consciemment accepter de côtoyer une forme de danger mortel :

[722] *Le Roman inachevé*, " L'Amour qui n'est pas un mot ", *Poésies*, Gallimard, p. 171.
[723] *Le Roman inachevé*, " L'Amour qui n'est pas un mot ", *Poésies*, Gallimard, 172.

" M'habituer m'habituer
Si je ne le puis qu'on m'en blâme
Peut-on s'habituer aux flammes
Elles vous ont avant tué
Ah crevez-moi les yeux de l'âme
S'ils s'habituaient aux nuées " [724]

Bien sûr les nuées, sont en opposition dans le texte avec les flammes, opposition et oxymore discret pour dire l'impossible, et donc le tout, mais elles sont aussi un écho au " camion de buées " du *Crève-cœur.*

L'apparition d'Elsa dans *Le Roman Inachevé* se fait donc en grand. Le jeu des titres nous dirige vers son apparition. Son enjeu est vital, lié à la possibilité de vivre, de dire et d'établir un rapport au temps du type du présent vivant. Elsa est la figure de l'amour parce qu'elle est vie et menace mortelle. Elle est par là ce qui rend la poésie possible.

Le recueil dit alors, décline, cette importance d'Elsa dans la vie d'Aragon. Les textes s'inscrivent précisément dans les interrogations de 1956, dans ce moment bilan à plus d'un titre. C'est à partir de la présence d'Elsa dans le texte que le poète parcourt le passé immédiat, passé douloureux. Il peut le traiter sous différents modes, tragique, ironique, amusé. Il peut l'assumer et le dire parce qu'il " porte le soleil dans (son) obscurité ". Le recueil se clôt sur " Prose du Bonheur et d'Elsa " qui se déploie en trois textes de mètres différents et qui a pour rôle de bien à nouveau remettre tout le recueil dans la perspective d'Elsa. Pour Aragon donc, et nous devons prendre cela au sérieux, l'écriture n'est plus que par Elsa. C'était la grande découverte du *Crève-cœur* ; cela avait peu ou prou disparu des textes, mais réapparaît dans le *Roman Inachevé*.

[724] *Le Roman inachevé*, " L'Amour qui n'est pas un mot ", *Poésies,* Gallimard, p. 172.

Les Poètes, la poésie et Elsa

Nous n'allons pas ici examiner l'importance de la présence d'Elsa dans *Elsa* et ce, pour deux raisons, c'est, d'une part un des textes qui sera examiné en détail plus loin, d'autre part est-il nécessaire de situer l'importance de la figure d'Elsa dans le texte ? Elle est l'enjeu du texte. Nous verrons alors les formes qu'y prend la figuration d'Elsa.

Nous examinerons par contre sa présence stratégique dans *Les Poètes* ; en effet à première vue le sujet du recueil n'est pas Elsa. Le sujet en est la poésie. Nous étudierons donc le rapport qu'il y a entre le ressort de la poésie et Elsa.

Le texte marque sans doute plus encore que *Le Roman Inachevé* et *Elsa* une rupture dans l'écriture d'Aragon. Essai de définition de la poésie, il parcourt sur plusieurs modes les tentatives de formulation d'un texte clair ou au moins clôturé ; les poètes eux-mêmes sont un système d'approche ; le texte est par de nombreux côtés proche du *Fou d'Elsa* et de *Théâtre / Roman* en particulier par l'invention de personnages parfois grotesques ou forcés qui semblent installer une distanciation et qui, pourtant, portent, comme les autres, des vers extraordinaires d'émotion plus lisibles sans doute aussi du contraste :

> " Ah seulement si nous avions les ailes du hibou sur nos secrets
> Qu'est-ce qui est désespérément nu qui ne soit ni la main ni le ver
> Par où prendre cet écartèlement de l'homme
> Cette exposition de son corps à la face de l'aigle "[725]

Ou encore, dans le même poème, ce vers maintenant très connu mais qui pourtant est dit dans ce contexte de dédoublement pour le moins ironique qu'il ne faut pas oublier:

> " Que la sonnaille des syllabes comme un lépreux précède le sens

[725] *Les Poètes*, " Prométhée ", *Poésie,* Gallimard, p. 37.

Et non l'inverse

> Il est très content de lui, se rappelle qu'au-dessus de lui il pend un miroir, s'en approche, s'y regarde et passant dans ses cheveux la superbe de sa main répète
> Et non l'inverse je vous dis "[726]

Il s'agit aussi de l'invention des " jeunes gens ", peut-être éclats de lui-même ou simples protagonistes, affirmant leurs conceptions de la poésie ; nous retrouverons ce genre de personnage dans *Le Fou d'Elsa*. Dépassant le statut même d'Auteur, avatar apparemment d'autrui en lui ou de lui devenu autrui, Aragon discourt enfin " à la première personne ". Cela ne signifie pas que le texte soit enfin clair et que les notions soient établies. Il est toujours à la recherche d'une définition de la poésie ou plutôt de l'établissement d'une position de la poésie, de sa poésie ou de lui dans la poésie : Qu'est-elle pour moi ? Que représente-t-elle ? C'est au-delà des textes du " discours " qu'Elsa entre dans le poème. Encore une fois elle est placée en perspective, comme pour dire que tout va à Elsa. Ici un ultime poème s'installe entre " Elsa entre dans le poème " et le blanc de la fin, " Épilogue ".

Il nous faut donc examiner quel est le statut d'Elsa ou son importance dans ce cadre-là. Nous examinerons donc tout d'abord si Elsa est présente dans les textes placés avant le discours. Nous tenterons ensuite de comprendre pourquoi le " Discours " est placé ici et si il conduit à " Elsa entre dans le poème " ; nous examinerons alors comment et pourquoi " Elsa entre dans le poème ". Pour terminer, nous analyserons " L'Épilogue " afin de voir s'il joue avec le statut d'Elsa dans le texte.

Si l'on considère que le " tu " à ce moment-là désigne exclusivement Elsa, sauf spécification contraire, elle apparaît rapidement dans les " Intermèdes " du début du texte et dans " Celui qui s'en fut à douleur ". On peut en trouver sans certitude des échos dans les évocations d'Andromaque et peut-être même de Marie Magdeleine. Il nous semble de même clair que le personnage de Marceline

[726] *Les Poètes*, " Prométhée ", *Poésie,* Gallimard, p. 41.

Desbordes-Valmore n'est pas une figuration d'Elsa ; la seule allusion serait peut-être dans le fait qu'il y a là deux femmes écrivant ; pour ce qui est de la quête de Marceline Desbordes-Valmore, il y a plus dédoublement d'Aragon lui-même. On peut dire la même chose, en ce qui concerne Colette. On a pu s'étonner de sa présence ici, mais le " 4 " du " Discours "[727] est assez proche de certains textes de l'écrivain ; là encore Aragon joue de sa propre multiplication et réfraction. La figure d'Elsa n'est donc pas importante dans toute cette partie du recueil. Elsa n'est pas entrée subrepticement dans le poème.

Examinons donc maintenant Le " discours à la première personne " qui nous intéresse, on l'a vu, à double titre, tout d'abord parce qu'il semble au plus près du " je " puisqu'il se l'autorise, d'autre part parce qu'il est situé avant " Elsa entre dans le poème " et qu'il peut donc aider à comprendre cette entrée.

Le " 1 " du discours nous donne en partie une nouvelle tonalité de l'auteur ; pour simplifier, nous dirons qu'il s'agit du membre actif de la " tribu ". Il utilise le terme, sans doute en référence à Mallarmé, mais aussi à une réalité politique ; c'est le poète mêlé à la vie des autres, " celui qui fauche défriche empierre et sarcle l'empire traversé "[728] qui parle ici. Il constate dans le même temps l'inanité de son action :

> " Mais implacablement sur mes pas l'herbe repousse entre les pensées "[729]

Il se situe même, très allusivement, comme le Christ, ce qui explique la grande violence de son refus des métaphores tissées autour de Marie Magdeleine :

> " Cette chair d'héliotrope à ma narine une fois la robe ôtée
> La provocation des parfums répandus d'un coup sur ma sandale "[730]

[727] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p.193.
[728] Id. p. 179.
[729] Id. p. 180.
[730] Id., p. 180.

Cette position de poète, que pour simplifier nous appellerons militant, ne lui convient plus ; il se donne alors un autre avenir, un autre objectif proche de l'espoir du sommet que nous avons repéré dans notre première partie :

> " Je m'assiérai dans la montagne à midi quand les pierres se reposent
> Je regarderai d'où je viens "

Seulement le monde qui l'entoure est un monde où tout brûle. Le poème se termine sur ce constat.

Le " 2 " du discours est nouveau retour sur lui-même ; à partir d'une réflexion sur Maïakovski et sur la langue russe il réaffirme, et il faut mesurer ce que cela peut avoir de provocateur avec ce double contexte, qu'il donnerait tous les poèmes, que nous qualifierons, en simplifiant, de militants, pour un vers bien précis de Maïakovski sur " un lièvre[731] qui court et saute sur le mur ". Il s'agit donc de dire une nouvelle fois qu'il est poète avant d'être militant. Le " 3 " instaure un changement de rythme pour rappeler la présence du monde :

> " J'entends j'entends le monde est là
> Il passe des gens sur la route
> … "[732]

Il revient sur l'inanité de son action passée ; nostalgique d'une certaine appartenance à la communauté des hommes, Aragon dit clairement refuser de croire " au ciel bleu ". La modalité est à l'irréel du passé.

Le ressort de la poésie

Le retour est tout naturellement nécessaire, dans ce balancier entre action et poésie, à la motivation profonde de la poésie. C'est le sujet central de ce qui est pour nous un des textes les plus importants d'Aragon, le " 4 " du " Discours ". Ce

[731] Nous avons vu (voir p. 94 et p. 315) que ce lièvre pouvait symboliser la proie nécessaire en poésie. Nous reviendrons sur ce point p. 315.
[732] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 189.

texte est le recentrage de l'auteur sur ce qu'est sa relation avec les mots et où elle se trouve fondée, à savoir son enfance ; ce n'est pas le lieu ici d'une étude de ce poème ; nous ne l'examinons que dans la perspective de mieux situer l'entrée d'Elsa dans le texte. Aragon donne ici son premier rapport au langage et à l'écriture, nous l'avons vu ; ce rapport est antérieur à la lecture ; il est donc question ici d'une période, rêvée ou réelle, antérieure à ce qu'il en dit dans " Je n'ai jamais appris à écrire … ". C'est " l'enfance du chant "[733]

Que dit-il ?[734] qu'il y avait langage entre lui et les objets[735] ; que chaque objet nécessitait une invention nouvelle du langage ; que cette invention allait jusqu'à inventer des langues étrangères pour " ne plus me comprendre moi-même ". Le langage de tous pour les objets pouvait être aussi source d'émerveillement comme certains objets eux-mêmes. Le monde semble avoir été ainsi l'objet possible d'une extase. Le langage qu'il se créait était donc multiple, permettait tout. La relation au monde était idéale car libre et porteuse de toutes les libertés, de tous les impossibles. Ce retour dans le passé a valeur de programme, comme un retour à cette relation aux mots, retour ou acquiescement profond à une forme de lui-même car il est encore celui qui voit ainsi le monde et le langage. La motivation même de ce rapport aux mots, de son " émerveillement ", est donnée deux fois clairement :

(…)
" J'inventais des langues étrangères afin
De ne plus me comprendre moi-même "
….
" Je n'ai pas oublié le jeu de rêve-qui-peut
Que personne d'autre que moi n'a joué
Je n'ai pas oublié l'art de parler pour ne rien être "[736]

Par ce retour sur son enfance, nous avons donc un programme en poésie, programme de liberté mais aussi programme " pour ne rien être ".

---

[733] Id., " 4 " p. 308.
[734] Je suis consciente de l'absurdité qu'il y a à " traduire " ce poème ; mon désir est de le synthétiser pour mieux saisir l'articulation avec le reste du texte.
[735] Voir p.170.
[736] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 193 et 195.

Le " 5 " du " Discours " qui suit est en rupture lui aussi, et en rythme et en thème avec le " 4 ". Il est comme une suspension presque heureuse de nostalgie. Il est l'arrêt calme que l'on retrouve de temps en temps dans toute la poésie d'Aragon, arrêt parfois marqué par une forme de la ville comme dans le texte " Quai de Béthune[737] ". Ce possible de l'expression poétique était sans doute celui du second " jeune gens ". Cette lutte pour une expression poétique à sa mesure se mène donc de poème en poème ; le poème qui suit logiquement rejette ces " relents de l'enfance "[738]. Il est le bilan exaspéré et amer d'un échec grave qui voit comme un cimetière les " choses écrites ". Mais ce bilan est retourné en fin de poème en une forme d'appel à la résistance de la chanson " sanglot surnaturel tocsin des incendies ". Il y a donc comme un retour à la poésie au cœur de la mêlée, retour sans illusion, retour pourtant. C'est bien sur cette " charnelle appartenance à l'orchestre " que repart le poème suivant pour redire ensuite l'émerveillement devant les mots. La synthèse entre ces deux tensions semble donc acceptée et Aragon se rêve gardien de phares pour " quelqu'un " :

> " Et moi pour quelqu'un peut-être aussi
> J'illumine de temps en temps les sargasses
> Sans le savoir
>
> Sans le savoir je gifle la nuit " [739]

Tout semble donc en place. Le recueil pourrait se clore sur cette position ; mais le poème suivant relance l'interrogation ; elle portera sur le ressort profond de son écriture ; elle était, sans doute, en germe dans le " peut-être " et pourquoi pas dans le " sans le savoir ".

Le "8 " du Discours est donc le dernier poème avant l'entrée d'Elsa dans le poème. Il n'est pas remise en cause de ce qui précède. Aragon se peint tout d'abord sous les traits des chrétiens au " temps de Dioclétien " capables de

[737] On a une image de ce type dans *Le Voyage de Hollande* dans " Amsterdam " qui comporte un encadré pour souligner cet instant à part ; *Le Voyage de Hollande*, Seghers, p. 33.
[738] *Les Poètes*, *Poésie*, Gallimard, p. 198.
[739] *Les Poètes*, *Poésie*, Gallimard, p. 206.

chanter dans la torture ou chantant grâce à la torture ; c'est un rappel très discret de saint Sébastien :

" Pour triompher de l'épreuve plongé vivant dans de l'huile bouillante
Il ne m'a pas été nécessaire d'attendre le temps de Dioclétien
Je suis jeté naturellement aux fauves c'est un jeu fort ancien
Sous leur griffe il y a des gens qui chantent "[740]

L'origine du flux lyrique

Au travers du personnage de St Jean réfugié à Pathmos, Aragon se raconte ensuite écrivant son Apocalypse ; rescapé des horreurs il vit réfugié dans une grotte donnant sur un monde paisible. La question que pose alors le poème est celle du ressort de l'écriture ; c'est cette question qui est l'enjeu du texte ; elle est celle qui vient ici et qui n'était pas dans le texte précédent ; celui-ci a rebondi, s'est diffracté en une série de métaphores, qui dressent par leurs différences des postures nouvelles il est vrai, mais la nouveauté complète n'est plus celle de l'inscription de sa poésie dans le monde humain, elle a été acceptée sans illusions ; Aragon se sait définitivement et exclusivement poète ; la question qui se pose à lui ici et maintenant est de savoir ce qui lui permettra de trouver la force d'écrire :

" Me reste-t-il le souffle à présent et l'haleine qu'il faut pour le cri
La fureur sans quoi tout s'éteint la fureur qui prend des pieds à la tête
L'homme comme un feu de sarments et de partout vers lui marchent les bêtes
Et je bénis le mal qui me meurtrit "

Être le vieillard de Pathmos, celui de l'Apocalypse, c'est en effet retrouver le souffle de la voix. Cette retrouvaille se fait obligatoirement dans la douleur. A l'exemple des latins, c'est chez Aragon, ici, nettement la culture du dolor qui permet le furor. Le ton de l'Apocalypse sature la strophe ; des images courantes

[740] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, pp. 207-208.

chez Aragon sont ici en concordance parfaite avec le texte de St Jean. Autrui même pourrait être Dieu.

" Une lumière obscure inonde mon œil à cet instant de l'éclipse
Je suis soulevé de terre par une force en moi qui vient d'autrui
Je suis l'annonciateur de la tempête habité d'ombre et de bruit
Le discours noir fait pour l'Apocalypse "

C'est cet autrui qui donne la force ; mais qui est " autrui " ? Il sera " la musicienne " ; son arrivée se fait dans les circonstances d'aujourd'hui, dans un monde où l'on trouve des affiches du " Savon Cadum ", dans un monde ultime et terrible. Les images de fin du monde sont reprises sur le mode négatif pour parler d'aujourd'hui. Les strophes suivantes passent la main doucement et progressivement à celle d'un bonheur fragile puis à un plus triomphant :

" Voici la musique enfin que je reconnais voici la musicienne
Et la rime autrement sous ses doigts à la rime ancienne se marie
L'alternance est rompue et le vers n'attend plus pour tenir son pari
Qu'une autre voix réponde avant la sienne

Je n'entends plus dans ma voix que sa voix
Je ne vois plus que ce que ses yeux voient "[741]

" Voici " donc est dit deux fois ; une première fois pour annoncer " la musique ", une seconde fois pour annoncer la musicienne. La poésie d'Aragon est mise dans le sillage de " la musicienne " ; c'est elle qui sera le " dolor " d'Aragon :

" Josaphat Josaphat C'est ici que la dernière caresse humaine
Se pose comme un bateau perdu sur le frémissement de mon bras
Plage de désespoir ô lettre vaine où le dernier baiser sombra
Que viens-tu faire où la mort te ramène "[742]

Elsa peut entrer dans le texte ; elle en permet l'existence.

Seulement, la question du pourquoi n'est pas dite dans ces derniers vers ; il y a métaphores sur le surgissement progressif d'Elsa qui n'est pas nommée mais

[741] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 214.
[742] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 213.

seulement installée dans sa fonction. La raison de la force donnée par Elsa n'est pas évoquée ici ; elle se fait dans la coloration de la douleur et du désespoir.

C'est peut-être, beaucoup plus haut dans le texte, lors même de l'apparition du poète sous la forme du personnage de St Jean, décrit par la périphrase " vieillard à Pathmos ", que se situe sans doute la raison d'être de la force lyrique donnée par Elsa :

> " Je suis le vieillard à Pathmos au lendemain des persécutions
> Qui se réfugie au fond d'une grotte ayant sur le ciel une faille
> Pareille au sexe de la femme et le jour lui vient par ce soupirail
> Le vent par là souffle sa passion "[743]

La situation présentée par ces quatre vers est celle d'un refuge après l'horreur. L'importance finale de la présence de la faille est mise, bien sûr, en relief. La grotte est ce lieu fermé dont la seule ouverture est la sortie par le sexe de la femme[744].

L'évocation est rapide mais saisissante ; elle dit la source de la " passion " nouveau " vent ". Quelle est cette source ? le sexe de la femme placé dans une position inaccessible, au fond d'une grotte. Nous avons là une " figuration " de la femme particulièrement claire ; c'est par cette figuration dans sa présence et son inaccessibilité radicale figurée matériellement que se lève le vent lyrique. Une quarantaine de vers plus loin, Aragon reprendra le " je suis " pour redessiner ou plutôt évoquer à nouveau la grotte dans sa représentation :

> " Je suis Jean du Calvaire qui fus témoin de la Croix et du supplice
> Est-ce que je puis me taire dans cette caverne où j'ai juste assez
> D'espace pour meurtrir ma tête aux parois comme font les insensés
> A qui souffrir paraît une injustice "[745]

Le texte se poursuit ensuite par une reprise de la même image, mais sous la forme d'un oiseau ; le texte se creuse alors débouchant sur l'idée de bourreau de

[743] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 208.
[744] Nous retrouvons ce lieu fermé dans *Le Fou d'Elsa* dans ces deux modalités : la cave et la grotte.
[745] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 210.

soi-même ; on le voit, la caverne s'est révélée étroite comme sans doute est étroit le ventre de la mère pour l'enfant.

La venue d'Elsa se fait dans ce contexte-là. C'est elle, ainsi annoncée, qui sort le poète de la tentation du repli sur soi. De la grotte il voit en effet ce monde paisible qu'il décrit comme il le ferait d'une tapisserie. Il est doublement hors du monde, et parce qu'il est dans une grotte, et parce que le monde qu'il voit est lui-même à l'écart du monde réel. La faille lui retransmet " le souffle de la passion ". Il accepte la souffrance qui est le passage obligé, il l'a reconnu, pour écrire. Il ressuscite d'entre les morts :

" Josaphat Josaphat C'est ici que la dernière caresse humaine… "[746]

D'une certaine manière, les textes qui suivent sont moins significatifs, au moins pour les premiers, sur le statut d'Elsa dans le texte ; ils correspondent en effet à une forme de résultat de ce qui précède ; accepter les données de son écriture, dans la douleur, le furor et par Elsa, c'est s'offrir aussi un temps de relâchement dans la tension.

Nous retrouverons régulièrement ce phénomène qui, significativement, est donc parfois retraduit par l'aire de calme au cœur de la ville. Le " 1 " de " Elsa entre dans le poème " parcourt en distique d'alexandrins l'aliénation acceptée. Il est ainsi significatif et emblématique de ce relâchement de la tension que " le lion des fureurs "[747] se couche à ses pieds. Le rythme même de nombreux vers dit ce repos :

" Assieds-toi c'est le soir et souris c'est l'été ".

D'autres au contraire plus rares rappellent discrètement la tension : " Entre dans mon poème unique passion " : nul arrêt possible dans ce vers.

[746] Id. p.213 ; ici Josaphat désigne la vallée d'où le déictique ici. Cette vallée est selon la prophétie biblique (Joël IV II) le lieu de la résurrection des morts.
[747] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 215.

Le calme même progresse dans le poème ; le texte passe de l'impératif ou d'une forme approchée au futur, puis au présent. Quand l'impératif reparaît, c'est pour prolonger l'évidence de la possession :

> " Viens t'en dans cette chasse énorme qui fut moi
> Ainsi que Montessor entre Meuse et Semoy [748]"

Significativement, il est question ici des fils Aymon et non d'un roman courtois. Celui-ci est porteur d'une tension qui n'était pas à sa place ici. Le déplacement géographique possible en Ardenne est aussi à replacer dans ce cadre. L'angoisse ancienne de ce que nous avons appelé le labyrinthe et de ses fondrières reparaît, mais au passé :

> Ô mes enchantement dissipés ô marelle
> Des mares d'autrefois ô miroirs sous la grêle [749]"

Le " 2 " du poème est déjà en rupture. Il y a tout d'abord une nouvelle interrogation sur l'origine de sa poésie. Les vers ne sont plus réguliers. Cette interrogation, ce doute, semblent liés à l'absence réelle d'Elsa. Parallèlement, le temps s'est arrêté. La vie tourne à vide sans Elsa :

> " Je n'attends que le temps dans la chambre où je suis "[750]

L'introduction du discours direct de l'auteur, de même que les indications temporelles, semblent alors avoir pour vocation de rappeler l'existence réelle d'Elsa et du couple, de la rendre présente.

Le " 3 " reprend a priori la tonalité du " 1 " ; il n'y a plus d'interrogation à vide sur sa poésie, au contraire " quand je te touche enfin je comprends le langage ". Tout se recadre à partir de là, le temps de ce poème ; le poème se fait radar ; il insiste plus ici sur l'état du poète " possédé " que sur Elsa ; d'une certaine façon le poème est l'autre côté du " 1 ".

---

[748] *Les Poètes, Poésie*, Gallimard, p. 217.
[749] Id.

Application

C'est alors que, très curieusement, Aragon entreprend d'en faire apparemment la démonstration concrète. Il fait parcourir à Elsa la création d'un vers jusqu'au moment où il découvre que le vers était en germe dans une remarque même d'Elsa. Pourquoi ?

Pourquoi d'ailleurs donner " la trame du chant " ? Aragon assez souvent le fait, pour des raisons diverses d'ailleurs ; ici, il dit clairement que ce besoin vient tout d'abord d'une insatisfaction sur la pauvreté du résultat par rapport au voyage de l'esprit qui a précédé ; mais c'est pour Elsa que cette démarche se fait, empruntant elle-même parfois le modelé et certaines formes de la poésie. L'objectif précis est de donner du souffle au dernier couplet. Or Aragon se rend compte que ce dernier couplet renvoie de manière cachée, trois strophes plus haut au vers :

" Je vis comme un marin dans l'écume des proues "

et que tout cela traduit la difficulté de dire ce qui se trouve à mi-chemin :

" Cette façon de dire que je t'aime "

Ce cheminement vers cette révélation se fait de manière laborieuse, voire confuse ; les vers se mettent en place sans la majuscule du départ ; les rythmes sont heurtés avec des rejets forts. Il y a là une extrême difficulté à dire et, par là, une mise en relief de ce qui finit par être dit.

" je me proposais donc de ramener à la lumière un moment de moi-même
un moment entre ce marin que je dis et cette Victoire
une incidente essentielle et qui n'a point trouvé reflet dans l'encre
par quoi ce cri de moi depuis tant d'années
chaque jour je te lasse
est amené
ce *je t'aime* à quoi j'aurais honte lui donnant parure

[750] *Les Poètes, Poésie,* Gallimard, p. 219.

ornement variations ainsi qu'il te plaira dire
ce *je t'aime* que tu crois machinal et **pourtant**
le résumé de tout ce que j'ai jamais appris au monde
ce *je t'aime* ponctuation pour moi du drame d'être
et que j'ai beau vouloir t'épargner je ne puis en moi contenir
et **tu tournes** la tête irritée et cherchant
pour ne plus m'entendre le **sommeil** où tu es seule et sourde
à moi
le **sommeil où tu fuis ces mots** qu'à côté de toi je murmure
les yeux ouverts sur **ton absence** au creux noir où sonnent
les heures
le **sommeil** qui te vole à moi

Ah je n'ai jamais pu m'habituer que **tu m'échappes**
Il faut d'autres mots pour te tenir éveillée
que ce malheureux je t'aime dans ma bouche

Je vais te dire comment le poème se forme espérant
peut-être ainsi rivaliser avec la nuit "[751]

Nous avons donc enfin le pourquoi de ce détour sur le comment de sa poésie ; il s'agit, par là, de mieux lutter contre ce qui fait la caractéristique de la présence d'Elsa et que nous croyons avoir souligné dans le texte : son absence ; son refus de communion, d'adhésion. Toute l'écriture se fait pour concurrencer l'absence. Et nous retrouvons les mots qui nous sont familiers, " pourtant ", " fuir " ici doublé de " échappes ", la solitude d'Elsa, le " sommeil " nommé trois fois, la surdité. Écrire donc pour la ramener à la présence, au jour. Mais le doute sur la réussite, doute qui est à la source du recommencement permanent de l'acte d'écrire, est dans le " peut-être " qui ouvre le dernier " vers " de ce passage.

Le texte se poursuit dans la forme de la prose banale entrecoupée de vers mis en italiques, mais qui ne contaminent pas le texte ; à la fin seulement, lors de la révélation finale, la forme se resitue entre la prose et la poésie. De bribes en bribes, de morceaux en approches de vers, Aragon parvient à un résultat, une réponse, pour se rendre compte que le texte était déjà en germe dans une remarque

[751] *Les Poètes, "* Elsa entre dans le poème ", "4 " " je lui montre la trame du chant ", *Poésie*, Gallimard, pp. 226 227. Souligné par nous. Les italiques sont d'Aragon.

d'Elsa ; le texte se termine donc sur une autre découverte : la présence de la victoire de Samothrace dans le poème qui précède vient en fait de *Roses à crédit.*

D'Elsa vient toute poésie d'où la découverte finale qui est pour nous une forme de métaphore ; mais cette poésie vient non des textes d'Elsa ou disons, pas fondamentalement, elle vient du défi que la présence d'Elsa impose à Aragon ; il ne s'agit pas d'une présence aimante et douce mais assez brutalement d'une présence qui se refuse, qui fuit, qui est absente. Elsa est le défi. Le furor naît du dolor, de cette situation existentielle. L'inaccessibilité installée dans la grotte de Jean de Pathmos est ici matérialisée dans le présent du poète ; cette figuration d'Elsa est l'équivalent du placement du sexe de la femme dans la grotte.

Le dernier poème de la section s'adresse non plus à Elsa mais au lecteur habituel d'Aragon. Il annonce ce qui va suivre à savoir les poèmes à venir comme *Les Chambres* et *Le Voyage de Hollande*. Il ne se " forcera plus la gorge ". Le programme englobe le passé :

> " J'aurai vécu sans visa
> Et ma vie au bout du compte
> Se résume au nom d'Elsa "[752]

Le recueil lui-même se clôt par un " Épilogue " qui est un retour désabusé sur les anciens rêves. Clairement, ce n'est plus cette veine qui nourrira la poésie d'Aragon ; une dernière fois il s'en justifie.

Tout ce qu'Aragon a publié en poésie du *Roman Inachevé* jusqu'à la mort d'Elsa sera en effet écrit autour de la figuration d'Elsa. Nous étudierons plus précisément cette figuration dans *Elsa* et *Les Chambres*.

[752] *Les Poètes*, " Elsa entre dans le poème ", "5 ", " Excuse pour en finir ", *Poésie*, Gallimard, p. 240.

Une figuration décisive pour l'écriture poétique

Qu'avons-nous trouvé ? Qu'Elsa dans *Persécuté Persécuteur* surgit et dans la dédicace et dans le texte. Aragon dit alors son étonnement devant les contradictions de sa vie. La présence d'Elsa à ses côtés dans la vie réelle n'est en effet pas suffisante pour modifier profondément l'angoisse permanente d'Aragon. Cet étonnement ne se construit pas autour d'un réseau dans le texte, mais par référence à la vie hors du texte. Cette surprise ne se développe pas, ne se creuse pas. Elsa n'est d'ailleurs pas nommée. Nous avons ensuite des années d'écriture romanesque sans écriture poétique continue. Brusquement, avec *Le Crève-cœur,* l'écriture poétique repart mais à partir de l'absence d'Elsa. Le texte dit clairement combien Elsa est à la source de son écriture ; elle le sauve du danger des phrases mécaniques. *Les Yeux d'Elsa* forment un prolongement et un changement ; le couple est réuni et tout naturellement on pourrait attendre une poésie de l'amour comblé ; ce n'est pas le cas. Le recueil est placé dans la lignée des poètes courtois qui célèbrent l'absence, l'éloignement de la dame ; Aragon aussi, mais lui, renouvelle profondément cette poésie courtoise en déplaçant le manque dans la présence ; le flux lyrique incontestable s'inscrit dans le paradoxe de la présente/absente. Les recueils qui suivent s'éloignent du lyrisme pour participer de l'épopée et Elsa disparaît peu ou prou de la plupart des poèmes écrits entre 1942 et 1956 ; l'esprit de *La Chanson de Roland* relaie celui de la poésie courtoise. Ce constat relativise et replace exactement l'importance d'Elsa. Sa figuration n'est pas un ressort de l'écriture épique ; cela aurait pu l'être. Nous ne trouvons de mention d'Elsa que dans un contexte lyrique. C'est ce contexte qui reparaît avec *Le Roman Inachevé.* Olivier Barbarant a bien montré comment la parole se dégelait dans ce texte ; il a montré que ce dégel était lié au contexte politique. C'est dans ce cadre que le recours à la figuration d'Elsa se fait. Elsa ne semble apparaître qu'à sa place c'est-à-dire en fin de recueil, puisque nous suivons le parcours

autobiographique, mais nous avons tenté de montrer que cette place allait bien au-delà en signification pour Aragon. Il situe clairement l’ensemble du texte dans le sillage d’Elsa ; il faut le prendre au pied de la lettre. *Le Roman Inachevé* ne se construit pas autour de la seule figure d’Elsa, mais il existe parce qu’Elsa existe. La veine lyrique est initiée par la figuration d’Elsa dans le texte ; cette veine peut ensuite parcourir le passé, y compris les amours précédant Elsa. C’est ce que dit le texte si on le prend au mot. *Les Poètes* qui suivent *Elsa* est un texte fondamental dans l’auto-analyse d’Aragon. Il est un long témoignage, par le moyen de nombreux subterfuges et détours, sur les raisons qui font de lui un poète. Dans ce cadre-là il faut encore prendre au sérieux l’importance qu’il accorde à Elsa. Il ne s’agit pas d’une coquetterie, irritante pour certains. Comme pour le reste de sa production poétique de 1940 à 1942 et de 1956 à 1970, la clé, au sens de clé de musique, qui ouvre la portée de l’écriture est Elsa.

Il reste à savoir pourquoi et comment Elsa. Ce sera l’objet, à partir des trois textes poétiques cités, d’une étude plus importante. D’ores et déjà nous avons repéré quelques constantes : si les poèmes qui parlent d’Elsa se font parfois écho d’éclats de bonheurs sur un mode quasi phénoménologique, ce n’est pas ce qui les caractérise en profondeur ; ces moment de sensations ou de repos sont encadrés par des textes développant au contraire une tension extrême. Si l’on reprend le lexique des *Poètes*, Elsa est plutôt la figure autour de laquelle Aragon construit son “ dolor ” pour atteindre au furor de l’expression lyrique; ce dolor est motivé par un travail sur la présente/absente.

Elsa, figure centrale

On ne peut sous estimer le fait que le retour au chant effectué par Le *Roman Inachevé* soit immédiatement suivi d’*Elsa*. La reprise en titre du seul nom de la femme inscrivait le texte dans la poursuite bien sûr des *Yeux d’Elsa* et de textes poétiques comme la *Délie* de Scève. Le livre-poème est au centre du renouveau poétique d’Aragon. Nous souhaitons donc examiner comment s’y fonde et joue la parole poétique.

Elsa, la sublimation exaltée du paradoxe

Les épigraphes

Le poème est précédé de deux épigraphes, une de Musladini Saadi extraite de *Gulistan ou l’Empire des Roses*, l’autre d’Elsa Triolet extraite de *Roses à crédit*. La première question que nous nous poserons est donc celle de la raison d’être de ces deux textes.

Le premier fonctionne à plusieurs entrées : il est en miroir avec le texte suivant et le poème lui-même :

> “ Gihan-Katum, qui veut dire la Dame du Monde, n’est pas une des premières dames illustres que de grands princes aient aimée.
> Cette princesse était en réputation de mieux faire des vers qu’aucune de son sexe.

> Un jour qu'elle était au bain le sultan son mari lui jeta une petite boule de terre à dessein de la faire parler ; elle lui dit ces vers de Zahir, poète persien, dont le sens est :
> Le monde ressemble à un château demi-ruiné et bâti sur le plus rapide cours d'un torrent qui sans cesse en entraîne quelques murs et quelques fondements ; c'est en vain que vous pensez le réparer avec un peu de terre.
> Gihan signifie le Monde elle en portait le nom. "[753]

L'épigraphe est miroir avec le texte, superficiellement tout d'abord, puisqu'il est question de roses et que la femme " fait des vers ". On y voit facilement une image d'Elsa Triolet. Le poème lui-même consacrera plusieurs passages à la rose, en particulier à son surgissement. Miroir, car l'écriture de Saadi semble en écho avec celle d'Aragon qui mêle son écriture à celle d'autres auteurs, d'autres questionnements. C'est d'ailleurs ce qu'il fait ici même en faisant surgir et le poète lyrique iranien du douzième siècle et " Zahir, poète persien ", poète persienne, fenêtre. En précisant que cette dame " n'est pas une des premières dames illustres que de grands princes aient aimée ", le poète Saadi, repris par le poète Aragon, se situe dans une filiation littéraire.

Miroir interne aussi, puisque cette femme est monde et dit ce qu'est le monde ; plus exactement, elle dit ce que dit un autre poète, les paroles poétiques se renvoient l'une à l'autre : nous avons Gihan-Katum, Elsa Triolet, Saadi, Zahir, Aragon. Nous approchons bien là du cœur de l'enjeu de l'épigraphe, l'écriture poétique ; cette princesse est le monde, mais il est vain de penser le réparer ; Gihan-Katum est le monde et structurellement échappe à tout sauvetage, à tout arrêt temporel. Elle est donc ce château à demi ruiné, irréparable, dans le cours du temps, elle le figure. Par ses caractéristiques, la dame figure donc le tout, elle en porte le nom, mais ce tout qu'est le monde est irrémédiablement dans l'emportement du temps. La poésie se situe dans cet impossible de la permanence ; construire un château est, nous l'avons vu[754], une des figurations de l'écriture

[753] *Elsa*, Gallimard p.7.
[754] Voir p.247.

créatrice ; ce château de cartes, ou ici de terre, est soumis à la destruction et donc à sa reconstruction permanente, au ressassement.

La seconde épigraphe est encore en miroir ; nous avons affaire à une autre Dame qui elle aussi écrit ; ce sont ses mots qui sont donnés ; ils sont reproduits à l’identique, en rupture avec la tonalité de l’épigraphe précédente. Tout le roman d’Elsa Triolet est dans le même temps amené peu ou prou à la conscience du lecteur. L’Orient a disparu pour faire place au contexte contemporain dont celui du marché et de l’argent. Est installée ici dans ce contexte la rose, la rose nouvelle qui a un nom d’aujourd’hui et qui est dépassement du temps, puisque rose ancienne et nouvelle.

Les deux épigraphes installent une clef de lecture du texte à venir, un poème qui sera consacré à la Dame du monde d’aujourd’hui, la rose d’aujourd’hui, et qui d’entrée installe comme vain et nécessaire à la fois tout ce travail d’écriture contre le temps, le temps qu’est la dame même, rose ancienne et moderne. Le temps qui est le monde.

Je vais te dire un grand secret : Le temps c’est toi

La relation au temps, que les épigraphes avaient installée, se place ici immédiatement avec la forme d’une révélation fondamentale, fondatrice, sous une formule ramassée et énigmatique. L’alexandrin en 8 / 4 solennise la déclaration comme il le fera à chaque reprise, ou plutôt à chaque modulation du “ grand secret ”, puisque celui-ci fera office de refrain ou de marque de progression dans la révélation. L’adresse est faite à la femme ce qui contribue à l’installer dans le texte. Le futur familier avec la périphrase contribue en même temps à troubler la déclaration qui est dite et pourtant à dire. Le “ toi ”, qui est installé à la limite du vers en miroir de “ je ”, est, lui, précédé du présentatif “ c’est ” qui n’est pas marqué par le doute. Ce “ toi ” sera repris plusieurs fois, y compris à la même

place, dans la dernière formulation du refrain, marquant bien qu'il est l'enjeu du texte.

La révélation est ensuite développée sous une forme presque paisible dans un univers féminin fait de robe, de cheveux, de miroir… Seulement le rythme se casse, signalant bien qu'il s'agit là non de la femme mais de comparants. Rapidement, " Le temps c'est toi " est repris dans un double alexandrin pour, non pas se multiplier dans des métaphores douces, mais se cerner dans les conditions terribles de l'apparition de la révélation du secret :

> " Le temps c'est toi qui dors à l'aube où je m'éveille
> C'est toi comme un couteau traversant mon gosier "[755]

La souffrance est traduite par l'image classique du couteau chez Aragon. Aussi classique est la position du couteau " dans le gosier ", dans le siège de la voix. L'arrêt du temps, et l'arête dans la gorge, se trouve confirmée dans son double sens. C'est donc dans la présence/absence de l'autre que se révèle la conscience qu'elle est le temps, " c'est toi qui dors ". La relative n'est pas concessive, bien que dormant, mais faussement descriptive et réellement causale, parce que tu dors. Le sommeil de l'autre est le révélateur de la situation profonde : quelqu'un est là et inaccessible ; l'inaccessibilité dans la présence installe un temps qui s'arrête et qui peut arrêter la parole :

> " Oh que ne puis-je dire ce tourment du temps qui ne passe point
> Ce tourment du temps arrêté comme le sang dans les vaisseaux
> bleus "[756]

L'écriture s'installe ici, pourtant, dans ce manque ; il y a urgence et difficulté à dire ce qui se vit. Le rythme dépasse l'alexandrin pour de nombreux vers jusqu'au rétrécissement en deux temps, un sur le vers qui se termine par " étrangère ", l'autre sur le seul mot " Fuyante ".

---

[755] *Elsa,* " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi ", Gallimard, p. 9.
[756] *Elsa,* " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi ", Gallimard, p. 9.

Alors que les premières métaphores paisibles donnaient un temps de la répétition, ici le temps est donc arrêté. S'il y a tourment, c'est aussi qu'il y a rapprochement, avec le seul arrêt définitif, celui de la mort. Les vaisseaux qui portent en eux immanquablement, par homophonie, l'idée de voyage, sont ici ceux du corps et de l'arrêt final, car " bleus ". C'est donc par un travail de définition de ce sentiment d'horreur que la raison d'être de cet arrêt va revenir en biais :

> " Et c'est bien pire que le désir interminablement non satisfait
> Que cette soif de l'œil quand tu marches dans la pièce
> Et je sais qu'il ne faut pas rompre l'enchantement
> Bien pire que de te sentir étrangère
> Fuyante
> La tête ailleurs et le cœur dans un autre siècle déjà "[757]

Interminablement reprend la litanie des " ments " et " temps " des vers précédents ; l'adverbe est au centre de la relation au temps instaurée par le manque avec Elsa. Le désir est " interminablement " parce que " non satisfait ". La marche d'Elsa se fait fuite. Elsa est " étrangère ", " fuyante ", " la tête ailleurs ", " le cœur dans un autre siècle déjà ". Notons en creux une raison d'écrire *Le Fou d'Elsa* donnée ici : il s'agit de mettre en accord le texte avec ce qui est vécu. L'absence par le sommeil est donc ici multipliée et creusée ; il ne s'agit pas d'une simple absence due au hasard ; il y a démarche d'Elsa ; c'est en Elsa même, dans son cœur et son intelligence qu'est l'absence. Les mots ont à inventer cela ; leur inadéquation rend nécessaire la poésie :

> " Mon Dieu que les mots sont lourds Il s'agit bien de cela
> Mon amour au-delà du plaisir mon amour hors de portée aujourd'hui de l'atteinte
> Toi qui bats à ma tempe horloge
> Et si tu ne respires pas j'étouffe
> Et sur ma chair hésite et se pose ton pas "[758]

[757] *Elsa,* " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi ", Gallimard, p. 9.
[758] *Elsa,* " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi ", Gallimard, pp. 9-10.

La Dame est inaccessible ; en un seul vers Aragon le dit trois fois, " au-delà du plaisir ", " hors de portée ", " de l'atteinte " ; mais dans le même temps, elle reste " mon amour " et celle à qui il s'adresse, elle n'est pas l'absente du poème ; et ce qui est dit l'est pour " aujourd'hui ", comme si tout pouvait être différent demain, dans un autre temps. Le poème s'affronte bien au temps arrêté ; cette fragilité du moment vécu peut devenir autre chose ; ce peut être la découverte non de son absence, de sa fuite mais de sa mort. La possibilité de cette mort est allusivement traitée ; il y a alors possibilité du retour à une certaine présence " Et sur ma chair hésite et se pose ton pas ". Cette présence, parce que figurée comme présente/absente, est pouvoir sur le poète ; elle est domination.

Les enjeux de la figuration d'Elsa sont clairement donnés ; elle est le temps lorsque, présente/absente, elle est placée, elle se place, hors d'atteinte mais là. Ce placement est le fait d'un moment, d'un jour ; tout peut être différent un autre jour. Mais c'est là, dans ce moment, que se situe la possibilité de l'écriture, que se joue la poésie. C'est ce que le reste du texte dira : le " grand secret ", ce n'est pas seulement le rapport au temps instauré par la présente/absente, mais aussi le rapport aux mots que cette distance irrémédiable entraîne. Le premier constat du poète sera que les mots ne sont pas à la hauteur du " grand secret ", d'où le champ lexical de la misère et la nécessité affirmée du ressassement. Le " Grand secret ", c'est tout cela à la fois, pas seulement le rapport au temps, à la femme présente/absente, mais aussi aux mots qu'il instaure. C'est la motivation profonde de la poésie/Elsa qui est dite ici : elle s'installe au-delà d'une béance ; c'est cette béance qui fait se multiplier les mots à la chasse de l'expression ; le réel est la béance, la faille dans la grotte de saint Jean :

> " Je vais te dire un grand secret Toute parole
> A ma lèvre est une pauvresse qui mendie
> Une misère pour tes mains une chose qui noircit sous ton regard
> Et c'est pourquoi je dis si souvent que je t'aime
> Faute d'un cristal assez clair d'une phrase que tu mettrais à ton cou
> Ne t'offense pas de mon parler vulgaire Il est
> L'eau simple qui fait ce bruit désagréable dans le feu

Je vais te dire un grand secret Je ne sais pas
Parler du temps qui te ressemble
Je ne sais pas parler de toi je fais semblant
Comme ceux très longtemps sur le quai d'une gare
Qui agitent la main après que les trains sont partis
Et le poignet s'éteint du poids nouveau des larmes "[759]

L'inaccessibilité est installée et l'inadéquation des paroles fait que le poète doit trouver les mots. " Faire semblant " c'est être conscient de l'inadéquation et donc s'offrir l'éternel recommencement d'écrire. Le texte qui a ainsi dit dans quelles conditions naissait la poésie à Elsa revient sur le rapport à Elsa et sur le sentiment qu'il provoque chez le poète, la peur.

" Je vais te dire un grand secret J'ai peur de toi
Peur de ce qui t'accompagne au soir vers les fenêtres
Des gestes que tu fais des mots qu'on ne dit pas
J'ai peur du temps rapide et lent j'ai peur de toi "[760]

Les alexandrins reviennent pour solenniser l'importance du mode de relation à Elsa. C'est l'étrangeté d'Elsa, son aspiration à l'ailleurs ici marqué par la fenêtre[761], l'absence de communication, qui fait peur. La menace de la mort est sous-jacente, mais importante seulement en ce qu'elle est liée à la présence.

Le " grand secret " ouvre donc, dans toutes ses composantes, le livre/poème. Écrire Elsa c'est écrire sur son absence dans la présence ; c'est ce paradoxe qui ouvre un rapport au temps fait de la quasi-mort ; c'est lui qui ouvre les vannes de l'écriture parce que les mots ont à dire l'inaccessible et ne pourront pas le faire. Ils installent la consternation du temps, l'expansion par le travail sur la limite avec la mort. Ils ne pourront que se situer dans une opération de ressassement car rien n'est jamais situé définitivement. La mort seule, la vraie, interromprait la poésie.

" Je vais te dire un grand secret Ferme les portes
Il est plus facile de mourir que d'aimer
C'est pourquoi je me donne le mal de vivre

[759] *Elsa,* " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi ", Gallimard, p10.
[760] [760] *Elsa,* " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi ", Gallimard, p10
[761] Allusion aussi peut-être à la persienne en présence cachée dans l'épigraphe.

Mon amour ”[762]

Se donner le mal de vivre, c’est se donner la possibilité d’écrire. C’est ce que la poursuite du livre/poème va tout d’abord affirmer avec une forme d’exaltation. Ce déferlement d’écriture est plus ou moins arrêté régulièrement par un retour sur l’angoisse de la situation initiale de la présente/absente dite sous divers modes. Le livre/poème assume cet état, cette condition de la création, et Aragon y voit son destin ; ce dernier est souvent resitué comme le dépassement de ses angoisses passées parmi lesquelles celles de l’accident. Ce dépassement est création par Elsa comme Dieu est dit avoir créé l’homme, comme dans d’autres textes il dit nous l’avons vu être son propre créateur. Le livre/poème est d’un seul tenant ; très souvent un texte est relancé par le mot d’un passage précédent. Il y a donc artificialité à le sectionner ainsi. Notre objectif est pourtant de montrer comment au final tout “ se tient ”.

Nous analyserons donc, tout d’abord, l’exaltation de l’écriture, puis l’affirmation d’un destin. Nous tenterons ensuite de suivre les retours sous diverses formes de la présente/absente dans le texte, et en particulier dans l’intermède théâtral central. Nous examinerons comment cette écriture de la rose est écriture du falun. Nous suivrons enfin la montée en force de l’image d’Elsa/Dieu pour mieux en comprendre la portée.

L’écriture qui se déploie

La note haute

L’écriture poétique est rendue possible et nécessaire par la béance ouverte avec la révélation de la présente/absente. Ce déploiement de l’écriture se fait à plusieurs reprises dans une forme d’exaltation qui n’empêche pas, ou même

[762] *Elsa,* “ Je vais te dire un grand secret Le temps c’est toi ”, Gallimard, p. 10.

provoque vraisemblablement, certaines formes de rechutes dans le doute. Nous verrons plus loin que plusieurs passages du poème recreusent alors la déceptivité de la présence d'Elsa, son inaccessibilité.

L'exaltation, quand elle existe, et c'est souvent le cas dans *Elsa*, dit, et la hauteur atteinte, et la nécessité de la reformulation permanente. Nous verrons à ce sujet tout d'abord " On ne veut pas me croire j'ai beau "[763]. L'extrait est le troisième passage du livre ; nous sommes donc au tout début du livre/poème. Notons que le texte rebondit sur les vers :

> " J'étais né pour ces mots que j'ai dits
> Mon amour "[764]

La parole se dit elle-même comme l'enjeu des textes. C'est précisément ce qui se développe ici avec tout un parcours sur la parole et l'écriture :

> " On ne veut pas me croire J'ai beau
> **L'écrire** avec mon sang mes violons mes **rimes**
> Et comme on ne sait plus **parler** dans la nuit le **langage** ancien des rames
> Au-dessus des eaux suspendues
> **Parler** le **dialecte** noir de l'homme et de la femme
> **Parler** comme l'autre à l'une deux mains prises
> Comme l'affolement du bonheur
> Comme la bouche qui a perdu tous les **mots** dissemblables au baiser
> Comme le gémir de n'y pas croire
> Comme le refus d'être comblé "[765]

Le texte démarre de manière heurtée par la position de " j'ai beau " en fin de vers et le rejet de " L'écrire ", mais il rebondit à sa suite en un alexandrin avec un rythme ternaire pour définir les instruments[766] de l'écriture en mêlant métaphore, métonymie et sens réel. L'exaltation semble alors retenue le temps de trois vers dont un de vingt syllabes qui développe une comparaison : Aragon décrit un passé mythique de l'écriture qui se situe " au-dessus des eaux suspendues " : vers mystérieux qui associent par une paronomase implicite rames et rimes et qui

[763] *Elsa* " on ne veut pas me croire j'ai beau ", Gallimard p. 14.
[764] *Elsa ;* " *Mon amour* ne dis rien laisse tomber ces deux mots-là dans le silence ", Gallimard, p. 13.
[765] *Elsa* " on ne veut pas me croire j'ai beau ", Gallimard p. 14. Souligné par nous.

donne la joie de la suspension et de la hauteur. L'épigraphe avait situé cette suspension hors du cours du temps et de l'eau comme impossible ; elle l'est pourtant, un instant, dans l'écriture dans l'acceptation de cet impossible " dialecte noir de l'homme et de la femme ". Aragon dit avoir retrouvé " le langage ancien des rames ". Les rames sont signe de déplacement possible comme les rimes sont un moyen d'avancer dans le texte, surtout quand elles jouent, comme ici, sur un envers du texte. La position du poète est donc déjà doublement en hauteur, " au-dessus " des eaux, elles-mêmes " suspendues ". Les vers, superbes, et qui forcent au déchiffrement par la paronomase implicite sur " rames " disent une joie d'écrire. Se poursuit alors une exaltation qui se déploie par la multiplication des " comme " jusqu'à déboucher sur la joie totale d'avoir trouvé " la musique si haute ". On pense à la " haute note jaune " de Van Gogh ; dans *Théâtre/Roman*, Aragon parlera, on le sait, du haut langage et du haut murmure. Cette hauteur avait été installée, nous l'avons vu, dans les premiers vers, mais elle est reprise sous le champ lexical de la musique. La note par sa perfection atteint " l'inouï ". La hauteur est présente deux fois par les mots altitude et haute, mais elle est aussi dans la locution adverbiale " au-delà " ; le mot " régions " la localise :

> " Ô parole parfaite au-delà des paroles
> Altitude du chant tessiture du cri
> Un moment vient où la note atteint les régions inouïes
> L'oreille n'entend plus la musique si haute "[767]

L'écriture rendue possible par la présente/absente, par la béance de l'impossible placé dans le champ d'horizon de la présence, peut atteindre l'au-delà de l'humain. Cette " musique si haute " n'existe que l'espace d'un " moment ".

Le texte parcourt alors, dans un retour sur le premier vers, les moyens d'écriture que cette ouverture donne ; se mêlent les mots de la musique et ceux de

[766] Pour utiliser ici un terme d'Aragon lui-même p. 14 vers 20.
[767] Id., p. 14.

la banalité du monde et plus particulièrement de la guerre ou de la souffrance. Le poète multiplie les anaphores, comme grisé de sa puissance.

> “ On ne veut pas me croire on ne veut pas J’ai beau
> Le dire avec le printemps et les orgues
> Le dire avec toutes les syllabes du ciel
> Avec l’orchestre singulier des choses ordinaires
> Et la banalité des alexandrins sourds
> J’ai beau le dire avec des instruments barbares
> J’ai beau le dire avec le poing dans les cloisons
> J’ai beau le dire comme on met le feu aux forêts domaniales
> J’ai beau le dire comme une guerre déclarée
> Comme l’enfer qui sort de l’avaleur d’étoupe ”[768]

Le “ on ”, qui était installé au tout début du passage et repris au vers 15, est alors tourné en “ ils ”. Conscient de la caractéristique réelle de son élan poétique qui l’entraîne vers les hauteurs, Aragon se trouve confronté, dans le moment même de l’écriture, à l’incompréhension de son lectorat qui le banalise, qui le ramène à terre dans le quotidien des habits, métaphores traduisant la pauvreté des paroles au jour le jour, des paroles sans intérêt, fonctionnelles, rangées dans le dictionnaire ou chantées.

> “ On ne veut pas me croire Ils se sont fait
> Une image de moi peut-être à leur image
> Ils m’habillent de leurs surplus
> Ils me **promènent** avec eux et vont jusqu’à **citer** mes vers
> De telle façon qu’ils leur **servent**
> Ou deviennent pour eux de **charmantes chansons**
> Je suis un peu de leur **commerce**
> En attendant d’être une **rue**
> Je suis dans les **dictionnaires**
> Et dans les **livres** des écoles
> Le scandale m’est interdit
>
> J’ai beau crier que je t’adore
> Et ne suis rien que ton amant ”[769]

En rappelant combien il est loin de cet horizon d’attente, Aragon redonne implicitement une troisième fois, mais par la négative, le lieu, la région d’écriture

[768] Id. p.14-15.

où il se situe maintenant. Ce n’est pas dans la rue, dans les vêtements de tout le monde. Le texte est violent dans son exigence même.

Dans ce passage du livre/poème *Elsa*, Aragon dit donc combien l’écriture qu’il porte en lui le mène haut. Parallèlement, la multiplication des anaphores est signe d’exaltation, mais aussi d’un impossible.

Les anaphores, signe de béance et parcours du monde

Nous retrouvons à plusieurs reprises dans le poème cette exaltation de l’écriture qui se manifeste, entre autres, par des anaphores pouvant paraître moulinement même de la pensée ; ce qui frappe en premier lieu, outre la joie d’écriture qu’elles traduisent, c’est la suite de groupes nominaux dont elles s’offrent et offrent le parcours. Les anaphores ouvrent ainsi une traversée du monde. Elles sont en même temps le signe qu’il y a répétition nécessaire, multiplication des propositions, des possibles ; elles sont donc signes de la béance. Elles cherchent à dire la plus haute note, toujours. Face à l’inaccessible, elles sont le chemin infini :

> “ Tu m’as regardé de tes yeux jusqu’à l’horizon déserts
> De tes yeux lavés du souvenir
> Tu m’as regardé de tes yeux d’oubli pur
> Tu m’as regardé par-dessus la mémoire
> Par-dessus les refrains errants
> Par-dessus les roses fanées
> Par-dessus les bonheurs bernés
> Par-dessus les jours abolis
> Tu m’as regardé de tes yeux d’oubli bleus ”[770]

Les yeux sont béance et ouverture d’écriture ; ici, la béance est multipliée puisqu’il y a béance du regard et que l’écriture multiplie ce désert par une série d’équivalences lancées par l’anaphore “ par-dessus ”. Le monde entier peut être ainsi dit dans une telle série d’équivalences.

---

[769] Id. p. 15, souligné par nous.
[770] *Elsa*, “ Tu m’as regardé de tes yeux jusqu’à l’horizon déserts ”, Gallimard, p. 29.

La multiplication des groupes nominaux ou, parfois, mais plus rarement, verbaux se fait souvent dans une tresse de répétitions. Dans le texte suivant, on observe un chemin mené par les mots " toutes ", " tout ", " quand je t'aurai donné " modulé en " quand j'aurai " qui débouche sur une chute, avec rupture du rythme établi dans le passage, " quand (…) j'inventerai pour toi la rose ".

Ces répétitions sont la marque d'une volonté d'exhaustivité d'où l'importance du tout ; la béance permet l'infini des possibles et donc la tentation apparente ou réelle du tout. Il n'y pas que le mot " tout " lui-même qui marque cette tentation, mais aussi les alliances de mots, les paradoxes, la violence des images, les effets de contraste et les déterminants systématiquement définis et globalisants. Dire en un seul vers " le feu " et les " larmes ", l'avenir, " la semence " et le passé " des espèces diluviennes ", dire le bas, " eaux souterraines " et le haut " voies lactées " :

> " **Toutes** les paroles du monde quand à la fois je te les aurai données
> Toutes les forêts d'Amérique et **toutes** les moissons nocturnes du ciel
> Quand je t'aurai donné ce qui brille et ce que l'œil ne peut pas voir
> **Tout** le feu de la terre avec une coupe de larmes
> La semence mâle des espèces diluviennes
> Et la main d'un petit enfant
>
> Quand je t'aurai donné le kaléidoscope des douleurs
> Le cœur en croix les membres roués
> **L'immense** tapisserie des hommes martyrisés
> Les écorchés vivants à l'étal suppliciaire
> Le cimetière éventré des amours inconnues
> **Tout** ce que charrient les eaux souterraines et les voies lactées
> La grande étoile du plaisir dans l'infirme le plus misérable
> Quand j'aurai peint pour toi ce vague paysage
> Où les couples se font photographier dans les foires
> Pleuré pour toi les vents chanté que mes cordes en cassent
> La messe noire de l'Adoration perpétuelle
> Maudit mon corps avec mon âme
> Blasphémé l'avenir et banni le passé
> Fait de tous les sanglots une boîte à musique
> Que tu oublieras dans l'armoire[771]

[771] Encore l'armoire ; ici elle renfermera la boîte à musique, métaphore provisoire de sa poésie.

> Quand il n’y aura plus de rossignols dans les arbres à force de les jeter à tes pieds
> J’inventerai pour toi la rose ”[772]

Significativement, nous retrouvons dans cette énumération certaines des angoisses ou obsessions d’Aragon parmi lesquelles l’écartèlement, l'écorché l'éventrement. La vie est tapisserie d'hommes suppliciés, donc tissage.

Les anaphores ou répétitions préparent une chute et cela pourrait être comme une réponse à cet infini auquel le poète s’affronte ; c’est l’impression que donne la lecture du passage ; nous serions alors dans l’ultime de ce qu’Aragon met en jeu ; nous serions dans un arrêt définitif et non plus dans une consternation du temps. C’est pour cela que le titre “ poème ” est à prendre au pied de la lettre ; c’est particulièrement net ici ; ce futur apparemment performatif, “ j’inventerai pour toi la rose ”, est en effet repris plusieurs pages plus loin, et tout est alors remis en cause.

L’exaltation est totale et maîtrisée. Il y a possibilité de la note la plus haute, il y a possibilité de dire le monde, mais non pas pour donner une réponse, une invention, pour dire que cette rose que “ j’inventerai ”, elle est pour toi qui es “ indescriptible ” dans un au-delà des mots. Inventer la rose, c’est le fil conducteur du poème tout entier c’est inventer ce qui ne peut l’être. C’est par ce paradoxe que la poésie peut se s’écrire.

> “ *J’inventerai pour toi la rose*
>
> Pour toi qui es la rose indescriptible ”[773]

C’est l’aspect indescriptible, c’est le creux ouvert dans cette impossibilité qui autorise la suite des mots pour trouver l’équivalence impossible ; la vie entière défile. Tout est dit ici dans ce miroir des mots : inventer la rose, c’est écrire en poésie, écrire à l’infini puisque c’est écrire pour justement ce qui n’est pas descriptible. Mais immédiatement, cet “ indescriptible ”, qui est une forme de

[772] *Elsa*, “ Toutes les paroles du monde quand à la fois je te les aurai données ”, pp. 49 50, souligné par nous.

l'inaccessible, relance la quête des mots puisque dans un second vers se fait jour l'idée que l'au-delà des mots peut être atteint si on sort des mots de l'habitude :

> " Au moins des mots qui sont de son processionnal coutumier
> La rose que ne font voir que les mots étrangers à la rose
> Ainsi qu'il en va du cri qui s'arrache et de la douleur qu'il traduit
> Des étoiles du plaisir au-dessus de l'abîme amour "[774]

Dans cet aller retour entre impossible et écriture, le poète reparcourt les images du monde :

> " J'inventerai pour toi la rose des doigts adorants
>
> Qui formaient nef et se croisèrent et se défeuillent
> J'inventerai pour toi la rose sous le porche
> Des amants qui n'ont point d'autre lit que leurs bras
>
> La rose au cœur des gisants de pierre morts sans confession
> La rose du paysan qui saute sur une mine dans son champ "[775]

L'exaltation va jusqu'à l'écriture d'une chanson qui joue sur la multiplication des roses qu'il invente. A ce moment-là, précisément, il y a interruption terrible du doute et l'arrivée d'un texte en prose qui est remise en cause de sa parole, " oh comme au bout du compte tout cela fait Aznavour "[776]. Ce texte remet en tension ce qui devait l'être.

L'exaltation reconstruite par le texte se redéploie comme jamais dans un des derniers passages du livre/poème. Le texte est à nouveau situé dans un élan ; ici, il n'est plus question de la haute note, mais d'un au-delà du monde dans lequel les métaphores et comparaisons mêmes pourraient ne plus avoir de raison d'être. Nous sommes dans l'extrême de la hauteur. L'ouverture à l'écriture est alors située au-delà des angoisses et, en partie, de la volonté d'énumérer le monde ; Elsa est soleil parce qu'elle est le feu dont il est le culte ; nous sommes dans l'idée du

---

[773] *Elsa*, " J'inventerai pour toi la rose " p. 94.
[774] Id. p. 94.
[775] Id. p. 94.
[776] *Elsa, "* Qu'est-ce qu'il m'arrive Je viens tout à coup de m'entendre *",* Gallimard, pp. 98,99,100, 101, 102.

sommet mais poussé à son extrême. Ici, le temps est maîtrisé, " la cime des forêts a eu son compte des années lumières ", la réalité est anéantie parce que fondue ; les mots dépassés :

> " Et le feu d'un coup me porte au-delà des limites de l'homme
> Au-dessus du bonheur et du malheur a fui le cœur-fusée
> Pour qui la terre a déjà cessé d'avoir l'air d'être une pomme
> Tout l'ouragan des mots soudain si ridiculement usé
> Toutes les images du monde ayant fondu dans leur lumière
> Il n'y a plus avec rien l'ombre d'un point de comparaison
> La cime des forêts a vite eu son compte d'années-lumière "[777]

Le mouvement ascendant se poursuit ; il nous dirige vers un au-delà du système qui nous entoure, au-delà qui était déjà en germe dans les " voies lactées " vues plus haut. Il n'y est même pas question d'horizon. Le " petit château d'allumettes " est référence à Aragon lui-même[778] et à la fragilité de ce qu'il construit, comme la mer et son " jeu d'analogies ", la mer qui, chez Aragon, est souvent la marque de la limite et du ressassement ; il y a dépassement et dénigrement :

> " Je ne dispose pas plus des orages que de l'horizon
> Adieu nuages et toi lune ô petit château[779] d'allumettes
> Nous ne jouerons plus avec la mer notre jeu d'analogies
> Nous avons en passant décoiffé la chevelure des comètes
> Fait un Pompéi du ciel humain soufflé les mythologies
> Voici dans l'ellipse du fouet le sable des pistes solaires
> À qui se donne ce spectacle au-delà des yeux et des cieux
> Cette course de phoques sourds dans un cirque crépusculaire[780] "

L'angoisse de l'accident est totalement dépassée puisque, dans cette hauteur absolue qui donc n'est même plus " au-dessus " mais " hors de ", il n'y a plus de croisements, de réparations nécessaires de direction, plus de radar ; les signaux de cet au-delà quittent l'accident pour devenir " signaux de l'âme " :

> " Ces paons qui font la roue et n'ont pas où réparer leurs essieux

[777] *Elsa*, " Et le feu d'un coup me porte au delà des limites de l'homme " Gallimard, p. 117.
[778] Voir p.247
[779] Ce château fragile nous rappelle aussi le château de l'épigraphe.
[780] Id., p. 117.

Ces planète-routes sans croisements ni postes d’essence
Les météores comme des chauves-souris au bec cloué
Pour l’éternité sans radar dans l’égarement de leurs sens
Tombant sans tomber scooters fous lignes de flottaison bouées
Peut-être y a-t-il dans ce tourbillon des panneaux-réclames
Pour une religion phosphorescente une fausse nuit
Et peut-être brûle-t-il là-haut des signaux couleur de l’âme
Peut-être qu’on y est broyé par l’absence énorme du bruit. ” [781]

C’est le culte d’Elsa qui l’a conduit ainsi dans la poésie du total, de l’au-delà. Elle est l’astre qui le dirige vers le “ plein feu ” ; la seule réticence dans cette ascension exaltée est le “ peut-être pour toujours ” :

“ Tout à coup la vie au grand écran portant les choses communes
Ce culte que j’ai de toi se trouve à la mesure du plein-feu
Peut-être échappé pour toujours aux rayons mesquins de la lune
Tous les astres tournés sur moi pour me montrer tel que je veux
Moi satellite détourné de ma route vers toi Soleil ”[782]

Le dépassement de l’errance et de l’accident est ici à nouveau à l’origine des balises qui indiquent la maîtrise, elles sont “ de loin en loin ” car peu nécessaires ; la poésie est dépassée, “ inutiles instruments ” et “ calculs ” vains :

“ Muni de drapeaux de loin en loin pour baliser ma patrie
Et d’inutiles instruments à signaliser les merveilles
Qui trépignent en moi vainement leurs calculs vainement crient ”

L’exaltation conduit aux anaphores qui cherchent à dire le monde dans sa beauté et ses horreurs, d’où les seringas et la Saint Barthélemy ; ce monde est préféré dans son caractère ultime, “ halte au dernier palier ” ; se dit en creux le monde sensible préféré d’Aragon, monde poésie, “ ultime reflet du val de Loire ”, monde de paradoxes et d’alliances de mots “ sur un mur de musique un bouquet de bougainvilliers ”, monde surtout de violence :

“ Je ne serai qu’une chanson à jamais faite pour ta gloire
Comme sur l’escalier du monde une halte au dernier palier
Comme au fond de la brume un ultime reflet du Val de Loire

[781] Id., p. 117-118.
[782] Id., p. 118.

Comme sur un mur de musique un bouquet de bougainvilliers
Comme un grand printemps déchiré que les acacias consacrent
Comme une Saint-Barthélemy éparpillant des parpaillots
Au lourd parfum des seringas dans l'août profond des massacres "[783]

Cette poésie d'exaltation, poésie d'au-delà tout, se caractérise tout de même par sa place en limite de, " dernier palier ", " halte ", " ultime reflet ". Elle se déploie ainsi parce que l'objet du culte est soleil :

" - Soleillot soleillot mon tendre soleillot - "[784]

Nous retrouvons dans plusieurs passages du livre/poème cette possibilité offerte de parcourir le monde et de le nommer. C'est ainsi que dans " Toute chose d'obscurité me parle de ton éclat ", Aragon multiplie les groupes nominaux en équivalence du noir, de l'obscurité, de l'amertume et de la violence. On trouve dans cette capacité à nommer le monde une des raisons pour lesquelles Aragon dira d'Elsa qu'elle est son intercesseur vers les autres.

Le dernier passage du livre/poème a pour objectif de tout recentrer, recadrer, diriger, d'où les italiques, et, naturellement, Aragon se trouve dans cette exaltation qui fait se succéder les équivalences du monde et de sa poésie ; seulement, cet " au-delà " que nous avons vu à l'œuvre dans ce mouvement ascendant hors du monde, est ici remis dans le monde des hommes avec la mise en place d'une utopie, autre forme de dépassement de l'angoisse ; le futur est la marque de ce dépassement :

" Alors on entendra sous l'accent du délire
Dans les aveugles mots les cris de déraison
Par cet amour de toi sourdre la floraison
Des grands rosiers humains promis à l'avenir
Alors on entendra le cœur jamais éteint
Alors on entendra le sanglot sous la pierre
Que l'on verra saigner où s'attacha mon lierre
On saura que ma nuit préparait le matin "

Un jour Elsa mes vers monteront à des lèvres

[783] Id., p. 118.
[784] Id., p. 118.

Qui n'auront plus le mal étrange de ce temps
Ils iront éveiller des enfants palpitants
D'apprendre que l'amour n'était pas qu'une fièvre
Qu'il n'est pas vrai que l'âge assurément le vainc
Que jusqu'au bout la vie et l'amour c'est pareil
Qu'il y a des amours noués comme une treille
Tant que la veine est bleue il y coule du vin " [785]

Le poème dit l'utopie mais ne dit plus les conditions d'apparition de la poésie ; Elsa ici n'est plus la présente/absente, elle est celle à qui le poète s'adresse. C'était la fonction du premier texte de dire les conditions de l'écriture lyrique. Cette figuration précise d'Elsa est redite longuement ou rapidement par d'autres textes pour relancer la tension.

La présente/absente redite

Les vannes de l'écriture lyrique sont en effet ouvertes par le premier texte, et le poème tend, par cela même, à parcourir à l'infini ce chemin vers la présente/absente ; mais pour autant, il ne se déroule pas d'un seul tenant à partir des épigraphes et du premier passage ; régulièrement, certains textes reposent la déceptivité de la présence d'Elsa : ce peut être de manière allusive ou en être la raison d'être.

L'absence au bout du chemin

Ainsi, dans " Je suis venu vers toi comme va le fleuve à la mer ", ce n'est que peu à peu que le poème dessine, et encore allusivement, le vide de la destination, l'absence au bout du chemin :

" Je suis la pierre usée à force que tu passes
La chaise qui t'attend à l'endroit familier
La vitre où ton front brûle à regarder le vide
Le roman de deux sous qui ne parle qu'à toi
Une lettre ouverte oubliée avant d'être lue

[785] *Elsa,* " Qu'ai-je en moi qui me mord ce monstre ce cancer ", Gallimard pp. 124 125.

La phrase interrompue à qui revenir est sans importance
Le frémissement des chambres traversées
Le parfum derrière toi que tu laisses
Et quand tu sors je suis malheureux comme ton miroir "[786]

La suite de métaphores trace une série de manques ; le premier alexandrin dit le passage et non l'arrêt ; l'absence est dans le passage sans arrêt, la présence dans le " à force " ; " la chaise qui t'attend " est aussi marque du manque mais " à l'endroit familier " d'une présence habituelle ; dans les deux cas, c'est au moment de l'absence que la métaphore situe l'équivalence, mais la tension se dit par la présence possible à un autre moment. La représentation d'Elsa regardant dehors n'est pas surprenante, il s'agit d'une figuration de la présente/absente ; ici, ce qui est particulier à la métaphore, c'est que le poète lui-même est la vitre entre la présence et le vide ; c'est parfaitement sa position en poésie ; la vitre, elle-même transparente, figure cet entre-deux entre l'extérieur et l'intérieur, entre la présence et l'absence. Les équivalences parcourent une autre forme assez curieuse de la présence déceptive : " le roman de deux sous " désigne sans doute le goût d'Elsa pour la littérature policière, mais aussi alors peut-être la propre écriture romanesque du poète. Il est possible que l'intérêt d'Elsa pour cette littérature " à deux sous " interroge Aragon et accentue l'étrangeté d'Elsa. Nous ne pouvons ignorer aussi que la mère d'Aragon écrivait de tels romans " à deux sous ". Le creux se dit ensuite sur le mode de l'absence de communication, non pas qu'une lettre n'existe pas, mais qu'elle est " oubliée avant d'être lue ", non pas qu'une phrase ne soit pas prononcée mais qu'elle est " interrompue ", et " revenir (lui) est sans importance ". Nous constatons le même phénomène qu'avec les vers 22 et 23. Le texte recentre alors les équivalences sur l'absence de la femme et non plus sur les métonymies ou métaphores disant de nouveau le passage, " Le frémissement des chambres traversées " ; le parfum est un équivalent intéressant de la présente/absente, de même que le miroir. Le dernier vers traduit bien, par la rupture syntaxique et

[786] *Elsa* , " Je suis venu vers toi comme va le fleuve à la mer ", Gallimard, p. 22-23.

rythmique, le passage à autre chose quand il y a non plus présence au moins par traces mais sortie et donc absence totale.

La plénitude par l'écriture d'une présence fuyante

Le passage suivant creuse cette absence pour en faire un appel à la présence ; il n'y a pas espoir d'une présence pleine, mais au moins d'un passage ; c'est cette présence fugitive, parce que fugitive, qui peut l'envahir, lui rendre " ta vue et tes mirages " ; le texte se construit dans cette tension entre le passage, la fuite, l'absence, le mirage et la plénitude. La plénitude est le résultat d'une présence fuyante. Nous avons choisi de mettre en gras ce qui est appel de la plénitude et de souligner ce qui est passage, fuite ou absence ; si nous avons considéré que la comparaison avec le meurtre était une forme de plénitude, c'est parce que c'est le cas chez Aragon ; l'intérêt qu'il porte en poésie au meurtrier vient de ce qu'il se l'imagine plein de son meurtre. Le meurtrier consterne le temps ou tout du moins le maîtrise.

CHANSON DU MIROIR DESERTE

*Où es-tu toi **dans moi** qui bouges*
*Toi qui flambes **dans moi** soudain*
Et ce mouvement de ta main
Pour mettre à tes lèvres du rouge

Où es-tu plaisir de ma nuit
***Ma** fugitive passagère*
***Ma reine** aux cheveux de fougère*
Avec tes yeux couleur de pluie

J'attends la minute où tu passes
Comme la terre le printemps
Et l'eau dormante de l'étang
La rame glissant sur sa face

Dans mon cadre profond et sombre
Je t'offre mes regards secrets
Approche-toi plus près plus près

Pour occuper toute mon ombre

Envahis-moi *comme une armée*
Prends *mes plaines prends mes collines*
Les parcs les palais les salines
Les soirs les songes les fumées

Montre-moi comme tu es belle
Autant qu'un meurtre *et qu'un complot*
Mieux que la bouche formant l'o
Plus qu'un peuple qui se rebelle

Sur les marais comme à l'affût
Un passage de sauvagines
En battant ce que j'imagine
Anéantis ce que tu fus

Reviens visage ô ***mon visage***
Mets droit tes grands yeux dans tes yeux
Rends-moi les nuages des cieux
Rends-moi la vue et tes mirages "[787]

Entre cette présence et l'absence, il y a l'appel, la prière. C'est ce qu'est toute la " chanson ". La métaphore du miroir, ce personnage que s'invente le poème, est très suggestive ; elle dit ici l'absence donc l'appel à une présence qui, nous venons de le voir, ne sera que fugitive ; mais le miroir dit aussi qu'il est présence d'elle à elle ; lui n'est qu'intermédiaire ; il est comme la vitre ; le miroir est une autre forme d'entre-deux.

Une épreuve permanente

Cette présence fugitive, nous en retrouvons la trace dans d'autres passages du poème. Le mouvement entre la présence et l'absence se fait souvent dans la douleur. L'idée d'épreuve, mais dans le même temps de naissance, est alors permanente, d'où la consternation du temps :

" Mourir à douleur et renaître

[787] *Elsa,* " Chanson du miroir déserté ", Gallimard, pp. 24 25.

Te perdre à peine retrouvée
Craindre dormir crainte peut-être
De n'avoir fait que te rêver "[788]

Cette présence /absence d'Elsa oblige en effet le poète à une toute présence ; c'est par la béance de l'inaccessibilité définitive d'Elsa, " abîme (…) immensément démesuré "[789] que se fait sa présence à lui :

" Je n'ai pas le droit d'une absence
Je n'ai pas le droit d'être las
Je suis ton trône et ta puissance
L'amour de toi c'est d'être là "[790]

C'est dans ce cadre de doute sur la présence qu'il faut comprendre la rêverie sur la disparition de la rose. La rêverie sur l'absence se fait en effet aussi sur la rose. Tout un poème rêve la mort de la rose ; partant d'une situation envisageable dans le réel, la difficulté à croire, à la sortie de l'hiver, au retour de la rose, Aragon se permet de dire l'absence totale possible :

" Si c'était fini de la rose
Fichu flambé forclos de la rose
(…)
De fièvre puerpérale dans la pourpre et la pâleur
Un blanc d'odeur ou pire un cheminement d'hormones
Une déroute des parfums la fente et la faille à la fois
La faillite si c'était la faillite
De la rose"[791]

Cette rêverie est, pour le moins, productrice d'allitérations en particulier en " f " à partir du mot " fini " qui est ainsi maître du passage. L'allitération semble presque jubilatoire ; le poème reprend ensuite la forme d'une prière au retour de la rose pour se conclure par une formule mystique, formule qui reprend en l'amplifiant le premier vers :

" Toi qui es la rose éclatante ô rose à ce temps de l'année

[788] *Elsa,* " L'amour de toi qui te ressemble ", p. 47.
[789] Id. p. 47.
[790] Id. p. 47.
[791] *Elsa,* " Toi qui es la rose ô mystérieuse rose en ce temps de l'année ", p.91-92-93.

Où tout n'est qu'oraison de ta gloire et de ta semblance
O rose qui es ton être et ton nom "[792]

On peut dire qu'autant la rose a failli être totalement absente, " fichu, flambé forclos de la rose ", autant elle est en fin de passage totalement présente mais dans les mots du mysticisme, dans la métaphore de la fleur. Tout se joue dans les mots. La tension est toujours là. Le goût des mots d'Aragon a sans doute fait apparaître en creux l'anagramme d'Eros. La mort de la rose serait alors mort de l'amour.

Cette béance possible, " fichu flambé forclos de la rose ", est donc appel aux mots ; le poète face à la mort possible de la rose se fait appel à sa présence :

" Je t'appelle j'appuie
Ma langue à mon palais j'apprends
D'une profonde inspiration de l'air ton approche
Ton âpre empire ta présence déjà proche "[793]

Ainsi la rose qu'est Elsa se trouve dans cet entre-deux de l'absence de la rose et de l'appel à sa présence. L'allitération en " f " est remplacée par celle en " p " qui appuie la présence.

Cela peut se traduire par le nouveau rebond du paradoxe :

" *J'inventerai pour toi la rose*

Pour toi qui es la rose indescriptible "[794]

Le paradoxe dit l'invention, donc la poésie, par toi qui es la rose mais qui es en même temps la béance, l'indescriptible. Encore une fois est dit que l'écriture se fait dans et par la béance.

Les créatures d'Elsa

[792] Id.
[793] Id.
[794] *Elsa, " J'inventerai pour toi la rose "* Gallimard, p. 94.

L'écriture d'Elsa peut être une autre figuration de l'absence. Elsa est alors décrite comme dans un ailleurs, donc absente, mais capable, là, de créer des multitudes de présences.

> " Qui passe dans l'espace par où tu te perds
> Peut-être es-tu dans un pays de chevaux sauvages
> Peut-être es-tu toi-même une contrée entre le bien et le mal
> Une route des pèlerins dans la montagne
> Une escale de boucaniers aux îles Fortunées
> Ou les mains jointes des amants
> Peut-être "[795]

L'important est dans le " peut-être " qui installe le doute : il dit n'avoir pas accès à cet ailleurs qu'il ne peut donc que s'imaginer ; il constate, par contre, l'existence des personnages d'Elsa :

> " Personne ne saura jamais la violence
> La torture la jalousie
> L'égarement qui s'emparait de moi quand tu avais enfin la cruauté
> De me montrer ces enfants de toi seule
> Comme par mégarde aperçus
> Passant sous la fenêtre "[796]

Les " enfants " d'Elsa sont la preuve de son existence et donc de sa présence ailleurs. La fenêtre qui est l'ouverture vers l'autre côté est à nouveau donnée comme marque de l'absence. Ici la force créatrice d'Elsa a comme fonction d'insister sur une forme de présence dans l'absence d'où la jalousie.

La jalousie

La jalousie est en effet une constante du rapport à Elsa. Elle est clairement donnée dans *Elsa* dans deux autres passages, " Et si moi j'appelais si moi tu t'imagines " et le suivant à savoir, " Qu'y puis-je Il y avait ces hommes dans ta

[795] *Elsa*, " Tu rêves les yeux large ouverts ", Gallimard p. 35.
[796] Id.

vie ". Comme toujours le livre/poème rebondit de page en page et ici c'est le questionnement sur son absence dans le texte précédent qui fait repartir le poème :

" Où donc es-tu partie au milieu des feuilles tombées
Mon beau soleil mon beau soleil d'hiver
Qui prend couleur de qui tu touches
Si jeune jaune noir et vert
Mon soleil d'ombre d'arbre et d'air "[797]

Le féminin de " partie " dit clairement l'assimilation du soleil à Elsa, assimilation qui est venue peu à peu dans le texte mais que nous rencontrerons, nous le savons, à nouveau plus loin. C'est à partir de cette question sur l'absence que se met en place l'angoisse de la jalousie. Celle-ci met tout d'abord largement en scène l'auteur qui développe sur le mode de l'irréel du présent et de la prétérition un appel à son passé amoureux et érotique. Cette longue évocation nous dirige vers la chute :

" Et moi je n'ai même pas une fois murmuré
Tout le jour où ta main dans tes lettres d'amour
Semblait à mes côté recompter des caresses "[798]

Le " je " est plus important dans ce texte que le " tu " qui n'apparaît que quatre fois sous les formes de " tu "" ta " et " tes ". " Tu " est métonymisé en sa main alors que le " je " qui a ponctué le texte, et sous la forme de je et sous celle de " moi ", se démultiplie ici encore par les allitérations en " m ". La question concerne bien " je " ; " tu " n'existe dans le poème que par rapport à " je ". La situation est, d'autre part, installée dans la durée, " tout le jour " et dans une forme d'apparence, " semblait ". C'est l'interprétation du poète qui donne ce sens à la scène. Aimer Elsa pour Aragon, ce serait renier son passé alors qu'Elsa, semblant pouvoir assumer ce passé, est donc absente du présent. L'absence au moment présent est possible pour Elsa par un retour au passé tranquillement revisité, tel qu'Aragon nous le met en scène. Ce fait est construit par Aragon comme insupportable ; il dit sous des mots forts une forme de honte de son existence passée. La

[797] *Elsa,* " Cette année il y eut ", Gallimard p. 80.

jalousie, c’est donc refuser une forme de présence et d’absence ; présence parce qu’Elsa est là naturellement et se comporte naturellement ; absence parce qu’alors elle est dans son passé. Elle est dans une forme de l’ailleurs. Nous retrouvons donc là bien la même motivation que dans la jalousie face à la création des personnages d’Elsa.

Le théâtre pour dire la présente/absente

Le passage le plus étonnant, et sans doute l’un des plus importants du poème, dans le cadre de la figuration d’Elsa, est formé par “ la pièce en un acte et en prose ”, “ La Chambre d’Elsa ”.

Qu’est-ce donc que ce texte au cœur du lyrisme ? Il nous arrive en rupture, rupture parce qu’il semble s’agir de théâtre, rupture parce que les mots, au début tout du moins, ne sont pas dans le ton de ce qui les entoure.

Cette distance, qui s’opère tout naturellement par la typologie du texte, est doublée par le contenu même de “ la pièce ”. En effet, nous voyons vite que nous avons affaire à l’emprunt seul d’une structure. Au lieu d’avoir ce qu’est avant tout le théâtre, un dialogue, nous découvrons une gigantesque didascalie qui erre entre le “ il ” et le “ je ” et semble suivre une pensée en train de se mener ; cette didascalie n’est interrompue que par cinq “ répliques ” avec, pour finir cette première partie, l’intervention de “ l’épilogue ” qui clôt avec vigueur la première partie du “ spectacle ”. Cette dernière intervention est beaucoup plus longue que celles de “ elle ” et de “ lui ”. Après “ l’entracte ”, l’effet d’adhésion n’est pas plus requis ; en effet, dans une ambiance très claudélienne, c’est la salle qui prend la parole et longuement. Les didascalies se font alors rares, orchestrant la musique, les silences et les paroles, cette fois-ci de l’auteur avec un A majuscule. Cette majuscule fait sans doute aussi partie du système de déstabilisation. Quand Ara-

[798] *Elsa,* “ Et si moi j’appelais si moi tu t’imagines ”, Gallimard, pp. 81 82.

gon avance aussi nettement son statut, nous pouvons y voir un nouveau, mais pas ultime, avatar d'un sujet.

Dans le cadre de cette pièce, sont donc au départ mis en scène Elle, Lui et la radio qui s'avèrera ici être la voix de Baudelaire, le temps d'un vers. Autour d'Elle s'organise un lieu, sa chambre, qui semble échapper à toute description et ce d'autant que l'auteur en appelle d'entrée à l'imagination de " on ". Le flottement de la description est en écho avec celle d' " Elle ", " Parfaitement indescriptible ", comme le sera quelques pages plus loin, nous l'avons vu, la rose. Tout ce qui a trait à " Elle " est donc indescriptible et décrit à la fois, mais dans des alternatives de possibles ou des échappées sur des comparaisons hardies. C'est dans ce cadre que se place une phrase mystérieuse : " La pièce a la forme d'une parenthèse, le mobilier d'une digression "[799]. Si on suit l'idiolecte d'Aragon, en particulier sur la notion de parenthèse, cela signifie plus ou moins que tout ceci est essentiel, rapport au plus près à l'être qui parle. Ce caractère indescriptible de la pièce et du mobilier, caractère qui permet au texte de dire tout et son contraire et plus encore, est donc poésie. Encore une fois, c'est dans le manque, l'impossibilité ici de la description, que se place la parole. Pour décrire encore faudrait-il, en effet, être sûr de l'existence de ce qui est décrit.

Dans ce lieu, " Lui " est plus ou moins décrit. L'impossibilité n'est pas aussi constitutive de la personne. Il l'est selon deux axes, celui de la vieillesse et celui de son orientation tout entière, pensée, regard, parole, vers elle. Pour ce qui est de la vieillesse, elle serait plutôt accentuée " Recommandation au grimeur : n'oubliez pas les rides "[800]. Ce qui le caractérise aussi est le rapport au temps, qu'il semble entretenir avec le temps, et dont il est le porteur de la fonction dans la pièce : " Il est posé là comme s'il était le passé. Un passé qui se survit de quelques minutes toujours ", une forme de passé/présent donc de présent/absent. Le temps serait un entre-deux. Toute l'attention de Lui va donc vers Elle, et nous sommes bien, en fait de didascalies, dans sa pensée, dans la chambre de sa pensée. Cela se

[799] *Elsa*, " LA CHAMBRE D'ELSA ", Gallimard, p. 61.
[800] Id. p. 62.

révèle peu à peu et surtout au moment où la radio cite Baudelaire. Ainsi, l'interrogation sur le bruit des cigales qui seraient dans les cheveux d'Elle, se suit en train de se faire, et la didascalie ne tient plus. Le " je " et le " il " se mêlent alors. Cette orientation dans le pseudo cadre d'un théâtre de Lui/je se fait dans le but d'établir un dialogue puisque c'est là la fonction du théâtre. Que se passe-t-il en fait ? Y a-t-il dialogue ?

Tout d'abord " indescriptible ", " Elle " est ensuite caractérisée avec un fait clair : " Elle pense à des choses, dont lui est absent ". Autant donc Lui est orienté vers elle, autant elle ne l'est pas. Face à cette situation, Lui tente de parler et donc de la ramener à une forme de présence. Pour cela il reprend une phrase toute faite utilisée lors de sa jeunesse pour " aborder une femme dans la rue ". :

> " Lui. – il me semble que nous nous sommes rencontrés quelque part … "

La réponse est encore plus vide :

> " Elle. – Qu'est-ce que tu dis ? "[801]

Il n'y a donc pas communication et les paroles de Baudelaire semblent dans un premier temps et, par comparaison, autrement efficientes.

" Elle " est alors de plus en plus décrite comme absente et en discordance avec ce dont il parle et ce dont il rêve ; pour ce qui est de l'absence, il est tout d'abord question de la glace :

> *" Son regard est entré dans la glace. Il n'est pas sûr qu'elle s'y voie, c'est peut-être un stratagème pour sortir de la pièce, gagner des régions qui sont interdites à l'homme, qui échappent à ses commentaires. "*[802]

Et puis peu à peu, mais il est clairement dit que c'est à partir de l'imagination de " Lui " sur les cigales, elle sort de la pièce :

---

[801] Id., p. 63
[802] Id., p.64.

> *" Une sorte de taffetas. De froissement de l'âme. Quelqu'un qui marche dans la forêt sans être vu. En tout cas, Elle n'est plus dans sa chambre. Cela se passe au-dehors. Où je ne suis pas. " (…)*

Lutter contre cette absence conduit " lui " à parler et le texte creuse alors le rapport à Elsa y compris dans ses conséquences avec la parole et l'écriture :

> " Lui. -Est-ce que c'est une idée, ou est-ce qu'il y a comme un bruit dans le fond de l'air?
>
> *Elle s'est retournée et le regarde. Ses cheveux sont pleins de cigales. Elle a l'air de revenir de je ne sais quelle Afrique, d'une sorte de désert gardé par les Maures dans des manteaux blancs. Elle va dire quelque chose, quelque chose d'irrémédiable "*[803]

" Elle " est enfin " décrite " mais telle que sa pensée à lui vient de la construire, d'où les cigales. A nouveau la rêverie d'une certaine Afrique se fait jour, forme d'un ailleurs. Mais le dialogue ne fonctionne pas pour autant et pour cause :

> " ELLE. -Un bruit ?
>
> *Lui est si épouvanté déjà d'avoir provoqué ces deux petits mots qu'il n'insiste pas, qu'il la laisse, sans attendre une improbable réponse, tourner doucement vers son miroir, vers ses feuillages d'ombre, qu'il la laisse partir dans le silence, s'enfoncer dans le concert des cigales... "*[804]

" Lui " accepte le départ et l'absence ; celle-ci se fait dans les modalités de ce que sa poésie a construit puisque c'est dans la situation paradoxale de silence et de cigales. Accepter cette absence, c'est redonner place en grand au lyrisme, d'où les lignes qui suivent qui reprennent le rythme de l'anaphore et le goût de la multiplication des métaphores. Les vannes sont ouvertes par " il pourrait " ; le conditionnel dit un irréel et en même temps l'accomplit ; il dit ce qu'il pourrait dire ; il le dit en biais par la poésie, par le champ lexical de la musique et de la violence possible :

---

[803] Id., p. 65.
[804] Id., p. 65.

> *Il pourrait lui dire pourtant cette violence qui l'habite, cette symphonie barbare, cette jalousie qui ressemble à la faim ignorant sa propre nourriture, il pourrait lui dire des phrases à tuer les orchestres, à paralyser tous les chants, à briser les miroirs. Il pourrait lui parler un langage comme un viol et comme un ouragan. Il pourrait défier les rêves en elle, faire échec aux parfums du passé, déconcerter les pas par lesquels elle est en train de s'éloigner de lui vers l'avenir. Est-ce qu'il ne sent pas dans sa gorge quelque chose d'infiniment plus scandaleux que les violons ? Est-ce qu'il n'y a pas dans sa bouche l'invincible force des abus ? Il va parler, il agite ses lèvres, il les écarte, sa langue se gonfle, il va parler...*

Très clairement ici le texte s'installe dans la prétérition : l'irréel du présent porté par " pourrait " se multiplie pour justement " dire " " parler " " défier ". Encore une fois le texte se déploie dans le creux.[805]

La réplique qui se dit alors est dans sa pauvreté, dans la continuité des répliques précédentes et en opposition forte avec le texte en italiques, au non dit, qui est justement ce qui s'écrit en poésie.

> Lui. — Mon amour...
>
> *Voilà. C'est tout ce qu'il a trouvé à dire. Il en a dans le ventre une honte telle, et dans les bras, qu'il a instinctivement baissé la voix, si bien baissé la voix qu'Elle n'a rien entendu. Parce qu'il y a les cigales sans doute, les étourdissantes cigales ...*
>
> *Le sol est rouge sombre, j'avais oublié de le dire. Un beau dallage de malons hexagonaux où les ombres se couchent comme des flammes noires. Il est rouge comme la honte d'un homme qui ne sait à son amour dire rien d'autre que* Mon amour**. "**[806]
> (…)

Elsa est bien absente, ailleurs, et sa parole est quasiment inexistante. " Lui " parle aussi peu : la poésie se place là où la parole banale ou théâtrale ne peut avoir lieu[807]. Il s'agit bien d'un échec théâtral, d'où la nécessité de faire

[805] On retrouve là une forme fondamentale du lyrisme, celle appelée " mythisme " par Stéphane Hirschi, " forme de lyrisme fascinée par ses propres limites comme un désir de mise en images du silence. " : " Regardez Mon Silence : Lyrisme et prétérition de Catulle à Brel "

[806] *Elsa,* " LA CHAMBRE D'ELSA ", Gallimard pp. 65 66.

[807] Dans *Théâtre / Roman* Aragon utilise, au contraire, beaucoup le langage du théâtre ; c'est, entre autres, pour lui un moyen de dire " il est un autre " et donc " je " me multiplie dans les " ils ".

tomber le rideau, et là donc d'inventer l'épilogue. Si le dialogue avec l'absente est impossible, la fausse didascalie a au contraire dit la possibilité extraordinaire de la poésie. Elle n'est pas communication directe, elle intervient de biais.

Mettre en scène le couple, c'était, a priori, tenter de mettre deux présences physiques face à face dans un dialogue. Celui-ci peut être monopolisé plus par l'un que par l'autre, sans doute, mais il reste que face aux supposés spectateurs, il y a deux présences. Or cette recherche par le biais d'un autre type de texte de la présence d'Elle/Elsa à quoi aboutit-elle ? A son contraire. Jamais la présence d'Elsa n'avait été donnée comme à ce point impossible. Le texte de théâtre se retrouve miné. Elsa/elle est ce qui ne peut être décrit. Ce qui l'entoure, et qui en est la métonymie, est atteint du même interdit. Elle est indescriptible et absente, donc irreprésentable. L'écriture lyrique se déploie dans ce manque.

Après l'intervention de l'épilogue et de l'entracte, le texte théâtral reprend avec la mise en scène de la salle elle-même ; nous sommes dans une suite de remarques comme prises sur le vif, plutôt de l'ordre du phatique, et pourtant dites sur un mode assez emphatique pour retenir l'attention ; une allusion au *Soulier de satin* est faite autour de la question de Galilée ; le texte en question est d'ailleurs explicitement nommé ensuite, ce qui doit avoir un sens ; est-ce par la fausse importance accordée ici à la salle, importance que l'on retrouve chez Claudel ? Ne serait-ce pas plutôt pour dire en un clin d'œil que l'objectif du texte précédent était de réécrire *Le Soulier de satin* qui est proche des obsessions d'Aragon et du rapport à la femme tel qu'il le construit ? Seulement le rapport à l'absente ne se fait pas chez lui selon les mêmes modalités d'écriture ; le théâtre ne fonctionne pas car il n'y a pas de transcendance organisatrice. Il n'y a pas de réplique possible, d'où l'intervention de l'Auteur, " surmontant l'orchestre ", sa parole seule se déploie dans une forme de toute puissance. L'Auteur se place dans la lignée des grands textes ; comme ses prédécesseurs, il est tout le texte :

" Je suis Ulysse et le chant des sirènes

La toison d'or et le voleur Jason "[808]

Toujours dans la fiction d'un texte théâtral, l'Auteur, après la fin de l'ouverture, " reprend le silence " et parcourt une certaine forme de dramaturgie pour la rejeter au profit de la vie ; cette dramaturgie aurait des auteurs et héros déjà mêlés à la vie, soit qu'ils fussent dramaturges et soldats, soit qu'ils fussent dramaturges et politiques ou même dramaturges et entrepreneurs. Pas de Shakespeare ici ni de Racine. L'Auteur se donne donc comme objectif d'être au plus près de la vie et donc de parler " de toi " ; cette écriture a partie fortement liée au temps :

" Or déjà demain pour nous éclaire hier
Refaisons vers lui nos pas déroutés
Le petit matin rouvre sa clairière
L'hiver s'est assis où périt l'été
Ce n'est plus ici le jeu ni les planches
C'est le lieu de vivre et se consumer
Et le temps y va portant sa palanche
Un seau pour souffrir un seau pour aimer
Je parle du vent qui les lèvres gerce
Je parle du temps où l'on se fait vieux
Je parle du cœur qu'un sanglot traverse
Je parle du jour qui blesse les yeux
Je parle du jour et comme l'aronde
Qui revient toujours au nid sous le toit
Quand je dis tout bas la beauté du monde
Je parle de toi "[809]

Après avoir mis en scène l'impossibilité de la présence, avoir mis en scène comment se construit l'absence, le texte repart plus optimiste, ayant retrouvé l'allant et la force de l'écriture lyrique. " Toi " ne peut être une reine de théâtre ; elle doit être le lieu de la vérité. Elle est ouverture triomphante, pour l'instant, de la parole.

C'est ainsi donc que le poème se cherche et se trouve entre une écriture lyrique qui quête sans fin, et sachant que c'est sans fin, la chute finale, la formu-

[808] *Elsa*, " La Chambre d'Elsa ", p. 73
[809] Id., pp. 74 75.

lation qui s'affrontant régulièrement au " grand secret " de la présente/absente creuse le paradoxe, le redécouvre, pour mieux repartir.

Par elle être la proie et le chasseur

On se souvient de l'importance de la figuration de la femme comme proie dans les textes d'Aragon[810]. La femme est inventée, installée comme inaccessible et proie, afin de permettre l'écriture et la construction d'une identité même provisoire, " écho de bilboquet oblique ".[811] Nous retrouvons cette caractéristique ici en ce qui concerne *Elsa*, sans pour autant que ce soit a priori toujours d'Elsa qu'il s'agisse, mais de la conception qu'il a de son écriture et de lui-même. Il est chasseur et proie dans le même temps. La formulation la plus énigmatique est lancée très tôt dans le poème :

> " O puits inverse où la proie après l'ombre pique vers l'oiseau " [812]

Elle est ensuite relancée, nous venons de le voir, dans l'intermède théâtral :

> " Je suis le sang qui perle sur l'épée
> Je suis Ulysse et le chant des sirènes
> La toison d'or et le voleur Jason "[813]

Elle est reprise enfin lors de l'introspection violente menée sur son écriture, ce dont se ressent le passage qui d'ailleurs précède l'accident :

> " ce serpent de la folie après un oiseau courant un oiseau paralysé perdant le sens le sens des mots, le sens unique des mots disant un mot pour l'autre (…) [814]

---

[810] Voir p.232.
[811] *Elsa, " Qu'est-ce qu'il m'arrive ",* Gallimard, p. 98.
[812] *Elsa*, " *Mon amour* ne dis rien laisse tomber ces deux mots-là dans le silence ", Gallimard, p. 12.
[813] *Elsa, " Voix de l'Auteur,* surmontant l'orchestre ", Gallimard p72.
[814] *Elsa, " Qu'est-ce qu'il m'arrive ",* Gallimard, p. 98.

Cette conception en cercle de son écriture et de lui-même, je suis le chasseur et la proie, est signe nous l'avons vu de l'extrême conscience qu'a Aragon de ce qui se joue dans sa poésie. Il est creusé du manque et du vide ; il s'agit alors de se situer dans la problématique de la proie et du chasseur afin de lancer à l'infini ce comblement du trou. Se créer une proie, ici *Elsa*, une proie qui bouge, qui fuit, qui dort, c'est s'en faire le chasseur. La toison d'or est à ce prix.

Cette opération est à douleur et à danger. Le retour à la prose et au doute est tout à fait significatif ; cette chasse par la béance inventée peut tourner au moulinement et à un nouvel accident. La chasse peut donner cette élévation vers les notes inouïes, mais aussi la catastrophe de l'accident des mots mal maîtrisés. " Les itinéraires détraqués "[815] des mots peuvent être le nouveau danger ; ce serait alors faire du Aznavour[816]. Le retour en fin de ce texte à une inquiétude, que nous dirons politique, fait bouger le texte vers d'autres raisons à sa honte possible que celle d'un dérapage des mots. Reste que le risque existe et qu'il est dit en premier avec la honte de la chanson. Le texte se conclut sur sa solitude " seul face à face avec mon amour "[817] et rebondit au passage suivant sur le paradoxe de sa solitude " bien que tu sois à mon côté "[818].

La chasse reprend.

Elsa dieu

Le texte, alors, dans son lyrisme, développe souvent une prière à Elsa qui a forme mystique. Elsa est ainsi, dans une métaphore au cœur d'un ressassement dite, " Enfant-dieu mon idolâtrie "[819]. Si on comprend bien ici l'assimilation est donc faite à Jésus là où l'on attendrait plutôt la vierge. Cela lancé se développe,

[815] *Elsa, "* Qu'est-ce qu'il m'arrive *",* Gallimard, p. 99.
[816] *Elsa, "* Qu'est-ce qu'il m'arrive *",* Gallimard, p. 100.
[817] *Elsa, "* Qu'est-ce qu'il m'arrive *",* Gallimard, p. 102.
[818] *Elsa, "* Je n'ai plus l'âge de dormir ", Gallimard, p. 103.
[819] *Elsa*, " Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds ", p. 19.

logiquement, dans le texte suivant, le thème en grand : " Je suis l'hérésiarque de toutes les églises "

Le passage met en place tout d'abord le champ lexical de l'adoration religieuse avec le paradoxe du premier vers repris par " la chanson du forum " qui a pour fonction de renforcer l'idée :

> " Je suis l'hérésiarque de toutes les églises
> Je te préfère à tout ce qui vaut de vivre et de mourir
> Je te porte **l'encens** des **lieux saints** et la chanson du forum
> Vois mes genoux en sang de prier devant toi "

Dans un second temps est développée assez longuement l'idée que " tu " donne la clef de la lecture du monde ; elle n'est pas l'intercesseur vers Dieu mais elle est Dieu, sans elle le poète est aveugle sourd et ne comprend rien, ce qui pourrait bien dire, muet :

> (…)
> Mes yeux crevés pour tout ce qui n'est pas ta flamme
> Je suis sourd à toute plainte qui n'est pas de ta bouche
> Je ne comprends des millions de morts que lorsque c'est toi qui gémis
> (…)
> Tu m'as enseigné l'alphabet de douleur "

" Tu " permet d'être au monde et de le comprendre mais comment et pourquoi ? C'est le nom qui a de l'importance, c'est lui qui est répété ou plutôt c'est le mot " nom " qui est répété à l'infini, assimilé aux lettres de l'écriteau du Christ. Ce n'est pas le mot " Elsa ", ni le pronom " tu " :

> (…)
> " Je sais maintenant lire les sanglots Ils sont tous faits de ton nom
> De ton nom seul ton nom brisé ton nom de rose effeuillée
> Ton nom le jardin de toute Passion
> Ton nom que j'irais dans le feu de l'enfer écrire à la face du monde
> Comme ces lettres mystérieuses à l'écriteau du Christ
> Ton nom le cri de ma chair et la déchirure de mon âme
> Ton nom pour qui je brûlerais tous les livres
> Ton nom toute science au bout du désert humain
> Ton nom qui est pour moi l'histoire des siècles
> Le cantique des cantiques
> Le verre d'eau dans la chaîne des forçats
> Et tous les vocables ne sont qu'un champ de culs-de-bouteille à

la porte d'une cité maudite
Quand ton nom chante à mes lèvres gercées
Ton nom seul et qu'on me coupe la langue
Ton nom
Toute musique à la minute de mourir "[820]

Le nom est pour lui le chemin qui lui fait retraverser et son destin et l'histoire religieuse y compris dans ses pires moments :

" Ton nom pour qui je brûlerais tous les livres "[821]

Ce nom donné évite de dire Elsa, comme de nombreuses religions évitent de nommer leur(s) dieu(x) et multiplient, elles aussi, les équivalences, non pas en lieu et place, mais bien en mettant au contraire une distance. Se renouvelle alors, dans la distance installée entre le nom qui n'est pas nommé et le poète, la possibilité de dire le monde dans une série de possibilités.

Cette orientation de son être vers une femme qui le crée, le poète le formule clairement en chute de " Tu m'as regardé de tes yeux jusqu'à l'horizon déserts " [822] :

(…)
" Tout part aujourd'hui sur tes pas
Ce qu'il me reste de vie est un pli de ta robe
Rien encore n'eût lieu je te rencontre enfin
Ô mon amour je crois en toi "[823]

Il croit en elle comme certains croient en Dieu car c'est elle qui le crée, comme les textes religieux disent que Dieu nous a créés ; le mysticisme d'Aragon vers Elsa est très exactement dans le prolongement des grands mystiques chrétiens, mais il en est le renversement ; il ne s'agit pas de dire ici un amour, image de l'amour divin, mais de dire que, dans le cadre de son destin, Elsa est celle qui lui permet d'exister parce qu'elle lui permet d'écrire. Elle lui permet de passer, pour rester dans le réseau religieux, du chaos à l'existence et cela indéfiniment, puisque

[820] *Elsa, "* Je suis l'hérésiarque de toutes les églises ", Gallimard, pp. 20 21.
[821] Id.
[822] *Elsa*, " Tu m'as regardé de tex yeux jusqu'à l'horizon déserts ", Gallimard p. 29.
[823] Id., p. 30.

l'acte de le créer se fait à chaque instant ; il se fait par la découverte permanente qu'elle est justement le manque de manière constitutive et non épisodique. L'image de la rose, terme christique, est à relier à ce cadre de l'adoration de qui le crée par le manque. Elsa est alors dieu ou Jésus comme il peut l'être lui-même pour lui-même, nous l'avons vu plus haut[824].

Ce passage du chaos à l'existence, plusieurs poèmes le traduisent ; ce peut être par l'évocation d'un passé qui est alors considéré comme " un immense bazar "[825], Aragon parle aussi de ses " folies "[826], et surtout d'" un marais "[827]. Nous passons par l'écriture/Elsa de la terre traîtresse, que nous avons rencontrée et qui est donc ici rappelée, à la terre falun. Nous avons vu plus haut[828] combien cette terre en miroir de lui était signe d'une maîtrise de lui-même.

Les faluns, terre maîtrisée

Un des résultats de la création est donc celui du falun ; nous avons en effet le même travail que celui étudié plus haut ; se créer, c'était dépasser le marais et les accidents, et donc passer entre autres au falun ; nous avons ici une création de soi qui se fait non par soi mais par Elsa. Les marais, là encore, mais par l'écriture/Elsa, deviennent falun.

La terre est décrite dans le livre/poème comme le résultat, l'aboutissement, d'un passé de destructions ; il s'agirait d'un ou de plusieurs désastres qui auraient produit cette terre, ici ; la terre est alors marques d'histoire :

(…)
" Étrange étendue où s'agite un adieu d'herbe au front des dunes
Sous ce citron ce limon doux on ne sait trop soleil ou lune
Et le pied se posait dans un poudroiement d'astres
Un mica de désastres
Une vaisselle d'anciens vaisseaux naufragés

[824] Voir p.276.
[825] *Elsa,* " Et si moi si moi tu t'imagines ", Gallimard pp. 81 82
[826] Id., pp. 81 82.
[827] Id., pp. 81 82
[828] Voir p. 279.

> Falun des grands fonds foin d'ossements tapis neigé
> Poussières de défuntes civilisations marines
> Lièges rongés fruits minéraux refus des marées
> Reflets roux constellations australes désamarrées
> Boues à globigérines "[829]

Le réseau qui développe " un mica de désastres " est important ; il parcourt le monde humain, les règnes végétal et animal, et le domaine des astres qui sont et " poudroiement d'astres " et " désastres ". Le texte est particulièrement saturé d'effets sonores donnant des équivalences là où la logique ne les donnerait pas, et permettant des glissements de sons, en particulier le son " f ", en écho de falun, et alliances de mots.

Ce sable constitué d'un " désastre passé " va avec l'idée d'une maîtrise de ce monde, puisque le pied s'y pose. La marque du pied n'est pas enfoncement et n'est pas non plus disparition du ou des désastres ; ils sont marqués par la trace du pied et vus dans leur scintillement paradoxal. Aragon se voit offert par l'écriture/Elsa à nouveau un parcours du monde, le monde passé, les civilisations passées devenues mica, les astres devenus poudre ou désastres. Les groupes nominaux se succèdent, marqués par un vocabulaire précis.

Le passage rappelle ensuite que

> " (…) parmi les varechs à l'expiration blême des vagues
> Ce cœur échoué qui bat encore ou si c'est une coquille
> Dont la forme est par pur hasard celle de ce grand vide en moi "[830](…)

Le lyrisme se construit, rappelle encore ici le poème, autour d'une exhibition du cœur qui est dans le même temps et chosifié et marqué par le vide, le trou. C'est ainsi qu'il est porteur de chant.

En poursuite de cette terre-histoire, et située de l'autre côté du poème, " La parabole " imitée de Saadi donne une terre souple ; elle est d'ailleurs d'emblée dite en opposition avec le sable, en référence donc sans doute avec le passage que nous venons de lire :

---

[829] *Elsa*, " Quelle est cette côte perdue où bleuit le chardon dans le brouillard des sables ", Gallimard, p. 26.
[830] Id., p.27.

" Douce fine parfaite incomparable à l'argile
Différente du sable et rivale de l'eau
Pareille au langage de poésie en ce qu'elle ignorait la pierre "[831]

Après avoir donné le résultat du travail poétique ouvert par la rose, le texte reparcourt le passé et à nouveau celui-ci est traduit par une métaphore de la terre ; redire ce qu'il était ou même ce qu'il est et ce qu'il va dépasser grâce à la rose, c'est pouvoir se dire ; et nous retrouvons la marque du pied, signe de possession et de maîtrise :

" Où le rêve a mis son pied puissant Sa foulée
D'orteils nus son pas de possession cette terre "[832]

La terre est devenue fertile, non pas suite à la découverte d'une réalité, mais d'un rêve ; c'est lui qui est métaphorisé sous les mots " pied puissants ", et multiplié dans l'allitération en " p ". Le rêve est ce qui permet par son caractère indéfini et indéfinissable à la puissance de la poésie de posséder cette terre.

Immédiatement, nous reparcourons l'ancienne terre ; le groupe nominal qui redémarre cette évocation est situé juste à la suite du mot " possession " et en fin de ce vers. Il y a comme une urgence à dire cette terre :

" Qu'en vain ont lavé les pluies
Mêlée à toute sorte de végétaux et d'insectes
Aux semences d'arbres épris de femelles lointaines
Cette terre qui sent le lézard décomposé
Qui garde poussiéreusement les secrets de ruines charnelles
Cette terre de corail et de raisins corrompus
Cette terre d'appel à l'ombre où passent des troupes de gazelles
Cette terre de fièvres et de faims maudites
Ce remblai de tessons verts et mauves où voisinent la cruche et le plâtras
Ce concassement d'yeux de griffes et de plumes
Cette poudre enfin de cris et de sursauts ce sacrifice de faisans et de fruits "[833]

[831] *Elsa,* " Parabole *imitée de Saadi* ", Gallimard, p. 86.
[832] Id., p.88.
[833] Id., p.88.

Nous retrouvons dans ces métaphores multiples, bien sûr un goût pour la mort, pour l'érotisme, très important ici, pour la poussière, le concassement et les plâtras qui nous sont familiers, et y compris le retour des faisans sacrifiés. Ces " images " sont en reflet de ce qu'il dit et de comment il le dit ; il y a dans ce texte un rappel explicite au style des soleils et des plâtras :

. " Confrontations inénarrables. "[834]

Le " remblai de tessons verts et mauves " peut être une métaphore pour désigner les mots. Ce qui est important ce ne sont pas seulement " les plâtras " en soi, mais leur juxtaposition et la multiplication de ces possibles :

" Cette saveur de tombe effritée
Cette nuit solaire

Cette terre enfin qui est moi "[835]

On comprend mieux alors, à l'examen de ces multiples que ce qui importe, ce n'est pas seulement chaque image qui pourrait donner lieu à une analyse plus détaillée, mais le fait que ces images sont les unes à côté des autres, inconciliables et pourtant conciliées par la forme et la force des mots, miettes des villes, mais aussi de l'histoire humaine. Il semble se dire là d'une autre manière ce qui était sous-jacent à l'idée du sable dans le premier texte ; chaque grain est indépendant de l'autre. L'écriture se veut maîtresse de ce monde dans toutes ses composantes.

Cette multiplicité peut être dangereuse et stérile. Car c'est de cette stérilité que traite le reste du texte : nous soulignons ce qui a manifestement trait à la stérilité, mais on peut dire que tout y dirige :

(…)
" Terre sauvage terre creuse terre folle
Porteuse **d'herbes inutiles** de bois morts
De graines **dormantes** de **plants perdus** d'élytres arrachées
Terre hasardeuse où le **germe éclate avant** terme
Et **gèle à l'écusson** la greffe
Terre acide comme le ventre des rivières

[834] *Traité du style*, p. 177, Gallimard.
[835] *Elsa*, " Parabole imitée de Saadi ", Gallimard, pp. 86 87 88 89.

Terre mal éventée encore impatiente terre
Avant le temps fécondée "[836]

Les juxtapositions tournent alors à la confusion, ce que n'est pas la multiplication ; le texte se dirige vers sa chute ; l'appel à l'organisation se fait jour. Cette confusion est porteuse d'indifférenciation :

" Terre à tout passant prostituée à tout orage
Terre de bâtardise et de confusion
Terre métisse de la neige et de l'été dévorant "[837]

La reconnaissance de sa fertilité retrouvée grâce à la " puissance du rêve " ne le conduit pas pour autant à parler de " toi " Elsa ; il est toujours dans la définition de lui-même, et ici " toi " désigne " je ". Le couteau a pris, avec l'image de douleur qui lui est associée, le relais de la prise de possession de la terre par le " rêve ". Les mots de " travaille " à " retourne ", " trace ", " tracasse ", " sarclée ", " harassée " et " hersée ", rebondissent pour former une communauté de sons ; il n'y a plus dispersion mais au contraire la possibilité de dire " je suis ". Seule faille tout de même, si " offerte à toi qui es la rose " est un octosyllabe " O terre enfin que je suis " est un heptasyllabe, dont le rythme donne l'idée d'un arrêt, d'une attente. Il attend l'octosyllabe en clausule, Elsa est aboutissement.

" Et soudain le couteau dans toi s'enfonce et te travaille
Te retourne et te trace et te tracasse et te voilà
Sarclée harassée hersée
Terre neuve ô terre novale
Offerte à cette culture odorante comme la narine au parfum

O terre enfin que je suis
Offerte à toi qui es la rose "[838]

Les multiples images de cette " terre de bâtardise et de confusion " donnent donc certaines équivalences d'un sujet qui se cherche en miroir du monde ; la tension vers la rose ne dit pas tant l'après rose, sauf dans les vers déjà cités, que

[836] Id., pp. 86 87 88 89
[837] Id., pp. 86 87 88 89
[838] Id., pp. 86 87 88 89.

l’avant rose et donc ce qu’à un moment je/Aragon suis. Le poème, par la disproportion entre les vers qui disent l’après rose et l’avant rose, dit bien l’enjeu profond de l’écriture ; la rose permet de dépasser le chaos qu’est Je/Aragon parce qu’elle permet de le dire. La terre n’est alors plus marais mais passé de l’homme, elle peut être marquée de son pas. Cette maîtrise de soi, maîtrise du temps humain se fait par l’écriture/Elsa. La terre et la page sont sur le même plan. L’écriture est sillon de la page/terre.

En effet, par cette écriture, Aragon reparcourt ses obsessions qui alors ne peuvent le détruire puisqu’elles sont dites. Mourir serait ne plus pouvoir dire cette multiplication de soi possible y compris dans ses aspects les plus contradictoires ; même si au total il dit combien stérile il pourrait être s’il se laissait aller, il n’empêche, ce que nous retrouvons grâce à l’écriture/Elsa c’est bien l’homme multiple comme les grains de sable.

Le labyrinthe rectifié

Le premier texte qui succède à la révélation en grand du rapport à Elsa et de ses conséquences donne parfaitement l’enjeu que le reste du poème explorera plutôt sur le mode de comment se fait ma poésie. Il traduit une conséquence dans la vie même d’Aragon, dans son système d’angoisses de l’écriture poétique ainsi motivée ; il s’agit là d’une traduction particulière de l’angoisse de l’errance et du labyrinthe ; nous appellerons ce dépassement “ le labyrinthe rectifié ”.

Il s’agit du deuxième texte d’*Elsa, “ Mon amour* ne dis rien laisse tomber ces deux mots-là dans le silence ”. Ce texte peut être considéré comme le prolongement du premier, dont il reprend d’ailleurs le dernier vers, en insistant par les guillemets sur l’effet de citation.

À la première lecture du texte, le sens est encore plus incernable que dans le texte surréaliste sur le labyrinthe dans *Persécuté Persécuteur*. Beaucoup moins long, puisqu’il ne comporte que 54 vers, il joue sur une répartition des blancs. Les

dix-neuf premiers vers lancent le poème et la pierre, ils forment un bloc. Les trente-cinq vers suivants sont morcelés irrégulièrement par des blancs comme s'ils formaient l'écho irrégulier des premiers vers.

Nous sommes introduits dans le réseau du labyrinthe par l'induction d'une comparaison. Le mot " labyrinthe " n'est pas écrit. Ce qui est nommé par deux fois c'est le chemin ; il est dit " long ", " interminable " :

> " *Mon amour* ne dis rien laisse tomber ces deux mots-là dans le silence
> Comme une pierre longtemps polie entre les paumes de mes mains
> Une pierre prompte et pesante une pierre
> Profonde par sa chute à travers notre vie
> Ce long cheminement qu'elle fait à ne rien rencontrer que l'abîme
> Cet interminable chemin sans bruit que la durée "[839]

La particularité de ce chemin est qu'il a la forme d'un puits, d'un gouffre mais sans parois, sans eau. Le gouffre est une approche du néant, d'où en partie le silence. La vie est donc un puits infini. Les deux mots " mon amour " sont une pierre qui traverse leur vie, fil d'Ariane étrange de leur destin. Mais cette vie est au départ du poème, néant :

> " Et de n'entendre aucune eau lointaine il naît une espèce d'effroi
> Aucune surface frappée aucun rebondissement de parois
> Rien l'univers n'est plus qu'attendre et j'ai pris ta main
> (...)
> Rien que l'insupportable délai sans mesure
> A l'écrasement sûr atrocement remis "[840]

Le néant est total, pas de bruit, pas de lumière, pas de matière avec la mort au bout.

Deux éléments nous frappent dans cet avatar du chemin labyrinthe. La première est que la forme du puits est en opposition complète avec celle de la rue, de la ville. Le puits est un chemin vertical sans le moindre tournant. La force des " deux mots " a donc transformé radicalement, le temps de ce recueil, sa rêverie

[839] *Elsa*, " Mon amour ne dis rien laisse tomber ces deux mots-là dans le silence ", vers 1 à 6, Gallimard, p. 11.
[840] Id., vers 7 à 9 et 18 et 19.

sur le chemin de sa vie. C’est le fil d’Ariane, ici, la pierre, qui forme le chemin et non l’inverse. C’est une manière de vaincre l’obsession ou de l’infléchir radicalement.

Et dans le même temps apparaît très nettement ici une caractéristique de l’écriture d’Aragon, nous l’avons vu : l’usage de l’impersonnel. Cet impersonnel existe et dans sa formulation grammaticale et sans doute dans sa réalisation métaphorique dans la pierre.

En ce qui concerne sa matérialisation grammaticale, nous la trouvons au vers 7 déjà cité :

“ Et de n’entendre aucune eau lointaine il naît une espèce d’effroi ”

et surtout au vers 10 :

“ Nul écho cela tombe et j’ai beau tendre l’oreille ”

Rien n’obligeait Aragon à cette double introduction de l’impersonnel, ce d’autant qu’il écrit ici comme dans tout le livre/poème en vers libres. Dans le premier cas, il aurait pu prendre le sujet dit réel, “ une espèce d’effroi ”, et le mettre à la place de l’indice grammatical “ il ”. Dans le second cas, le mot “ elle ” pouvait être pris, et c’est d’ailleurs avec lui que le poème, dans cette partie, se poursuit. L’impersonnel est donc choisi délibérément pour marquer avec une certaine force l’idée d’un destin imposé. Il y a dans cet impersonnel, dont on retrouve deux occurrences dans le même poème, l’idée d’une aliénation. Mais une aliénation acceptée et qui a donné un sens à la vie, une direction tellement efficace qu’elle est celle de la ligne droite.

La pierre est sans doute la réalisation métaphorique de ce destin. Par sa forme, elle a seulement pu être “ longtemps polie entre(ses) mains ”, elle est ce qui n’est pas vivant.

Le premier écho du poème est d’ailleurs interrogation et remise en cause puis acceptation de cette idée :

“ Une pierre ou un cœur une chose parfaite

Une chose achevée et vivante pourtant
Et plus cela s'éloigne et moins c'est une pierre
O puits inverse où la proie après l'ombre pique vers l'oiseau
Une pierre pourtant comme toutes les pierres
Au bout du compte qui se lasse de tout et finit par n'être qu'un tombeau "[841]

La répétition du mot " pourtant " nous place dans une interrogation paradoxale, et marque les retours progressifs à l'acceptation de la réelle nature de la pierre qui finit " tombeau ".

Mais le puits inverse, ainsi dessiné par la pierre, devient dans le même temps le lieu, nous l'avons vu, d'une étrange poursuite. La pierre est alors éclatée en trois éléments qui sont la proie, l'oiseau, l'ombre. La proie désigne celui qui est poursuivi, mais ici c'est elle qui agit et va vers ce qui au-delà de l'ombre est l'oiseau, donc normalement le chasseur. La proie cherche donc à attraper celui qui agit. Il s'agit de la métaphorisation de l'activité poétique selon Aragon. Il est en jeu et proie. Mais comme proie il cherche à se saisir et donc à saisir l'oiseau. Il va " à rebours ". Aragon court après lui-même. Ce sens, pour le temps de ce poème, est celui de la pierre tombant dans le puits. Encore une fois le labyrinthe, ici métamorphosé en gouffre, est le moment où Aragon dit son destin et sa quête par l'écriture du sens de ce destin, quel qu'il soit. Il est ici vu comme en droite ligne vers le tombeau.

La quête de la lucidité dans l'écriture provoque dans le texte une respiration. La tension retombe :

" Écoute écoute Il semble à la margelle
Remonter non le cri le heurt ou la brisure
Mais vague et tournoyante incertaine apeurée
Une lueur des fonds pâle et pure
Pareille aux apparitions dans les récits d'enfance
Une couleur de nous-mêmes peut-être pour la dernière fois "[842]

[841] *Elsa*, " Mon amour ne dis rien laisse tomber ces deux mots-là dans le silence ", Gallimard, p. 12,vers 20 à 25.
[842] Id., p.13 vers 49 à 54.

Il y a là comme un premier soulagement : Aragon dit la certitude de leur existence. Bien sûr cette certitude se donne par des mots et des phrases qui disent la fragilité.

Le reste du poème traduit cette joie d'avoir saisi le sens de sa vie. Les vers ne sont pas rythmés par une envolée lyrique, mais avec parcimonie et retenue comme si le poète traduisait ainsi la fragilité de l'acquis. Rythme, structures, disposition dans la page et mots sont simples lueurs. Cela suffit à inverser le puits qui devient chemin dans l'infini des planètes ; il est chemin vers les hauteurs :

> " Et la pierre s'enfonce sans fin dans la poussière des planètes
> Je ne suis qu'un peu de vin renversé mais le vin
> Témoigne de l'ivresse au petit matin blême
>
> Rien d'autre
>
> J'étais né pour ces mots que j'ai dits
>
> Mon amour "

Le puits est une forme intéressante du chemin, car droit interminable et sombre. Il est droit parce que complètement déterminé ; il n'y a pas errance ; il est d'une certaine façon l'anti-labyrinthe. Il est interminable puisque sa fin est celle du tombeau dont il emprunte la matière comme à la pierre. Il est sombre, mais comme signe d'une démarche de lucidité il provoque l'apparition d'une fragile lueur. La quête a lieu par les mots. Elle est quête d'une direction. Elle a lieu doublement par les mots, les deux mots " mon amour " et les mots du poème. Le chemin, une nouvelle fois, comme dans le texte surréaliste est dit interminable puis infini.

Il est intéressant que ce texte qui est réécriture du labyrinthe se situe dans la continuité exacte des vers précédents ; il en est le rebondissement puisqu'il se cite lui-même, reprenant les mots " mon amour " pour en faire la pierre de la chute qu'il suit dans le " puits inverse " de sa vie. Il ne s'agit pas là de lire un dépassement heureux de l'angoisse, mais seulement ce que dit le poète lui-même : son destin est là :

" J'étais né pour ces mots que j'ai dits

Mon amour "

Nulle présente/absente dans ce texte donc, comme il n'en est pas question dans les textes qui suivent immédiatement ; la clef de sol avait été posée, nous l'avons vu, dans le premier texte ; ils traduisent simplement et amplement l'exaltation de l'écriture, de la possibilité d'atteindre les " régions inouïes "[843], comme l'importance que cela a dans sa vie d'homme. L'écriture poétique grâce à Elsa permet de se mettre dans la perspective d'une direction vers les régions inouïes. Il est, par ce chemin vers un rêve, tout et son contraire, " Ulysse et le chant des sirènes "[844]

Elsa, dépassement des angoisses

Le poème tout entier est donc dans le prolongement du premier texte qui installe Elsa dans sa figuration de la présente/absente. Cette tension provoque une exaltation qui permet à Aragon de parcourir le monde dans une série de groupes nominaux et d'anaphores. Elle lui permet aussi de rectifier l'angoisse du labyrinthe et de dépasser comme jamais l'accident. Elle le fait sujet, d'où l'apparent mysticisme de certains textes et le lyrisme de la plupart. Elle le situe en hauteur et maître de la terre/falun. L'écriture/Elsa permet l'écriture poétique.

A certains moments, l'exaltation retombe fortement et le trouble reprend la main, redonnant aussi l'arrière texte à tout le poème, et donc retendant le fil de la tension.

Plusieurs textes ont alors pour objet de replacer Elsa dans son statut de présente/absente parmi lesquels le " texte théâtral ". Elsa est alors, à nouveau, par ces caractéristiques de sa figuration, la béance qui permet la chasse et l'écriture.

[843] *Elsa*, " On ne veut pas me croire J'ai beau ", Gallimard, p. 14.

Le Fou d'Elsa " absente de corps et non de nom " ou présente/absente ?

C'est constitutivement qu'Elsa est, a priori, l'absente du *Fou*. Elle est connue " de nom et non de corps "[845]. *Le Fou d'Elsa* est bien dans le prolongement d'*Elsa,* mais ici le fait semble installé complètement dans et hors du texte. Seulement, il nous semble que ce serait se tromper si ces principes, donnés d'entrée, qui soulignent " l'absente ", nous faisaient oublier " la présente " ; en clair, alors que dans les précédents recueils ou textes poétiques, c'est l'absence qui était révélation malgré la présence, l'absente est bien sûr dans *Le Fou d'Elsa* la ligne de force du texte, mais elle s'articule dans un certain rapport avec la présente d'où l'importance des " Chants du Medjnoûn " ; est installée par eux, tout d'abord, une constante de la présente/absente, en particulier lorsqu'il y a poésie dans sa forme classique. L'absence totale de la femme n'intervient que tardivement, et surtout à partir du séjour dans la grotte ; cette absence débouche sur l'arrivée de la fausse Elsa, sur laquelle on n'a pas fini de s'interroger, surtout quand on sait, comme l'a montré Suzanne Ravis[846], qu'elle est d'écriture plus récente. Nous pensons que c'est le texte lui-même qui l'a imposée.

Un projet d'écriture poétique

Si l'on excepte le prologue, ni Elsa ni le Kéïs n'apparaissent immédiatement dans le texte ; sont donnés auparavant entre autres un débat sur la poésie,

[844] *Elsa,* " LA CHAMBRE D'ELSA ", Gallimard, p. 73.
[845] *Entretiens avec Francis Crémieux,* Gallimard, p. 65. L'expression même est ici reprise par Crémieux.
[846] " La " grande songerie " de Grenade : genèse du *Fou d'Elsa* " in *Le rêve de Grenade, Aragon et Le Fou d'Elsa, Actes du colloque de Grenade,* Publications de l'Université de Provence, p. 41.

" La Bourse aux rimes ", débat dont le Kéïs est absent ; son absence est d'ailleurs soulignée, et c'est par là qu'il entre dans le texte :

> *" Et les femmes s'ennuient qu'il ne soit pas question de l'amour*
> *S'étonnant de l'absence ici de ce Kéis*
> *Qu'on appelle Medjnoûn (...)"*[847]

Quelqu'un cependant se trouve porteur d'une parole extrêmement forte sur la poésie, parole inaugurale et fondamentale : l'enjeu du texte est non pas une construction utopique politique, mais la création de poésie :

> " J'appelle poésie un conflit de la bouche et du vent la confusion du dire et du taire une consternation du temps la déroute absolue "[848]

D'autres formes de poésie, sans réel amour apparemment, se disent autour des vauriens et du fakir, jamais ridiculisées.

Suit le cheminement de l'espion qui est un peu notre guide, double du lecteur. C'est l'arrivée dans L'Alcaïceria qui fait ressurgir le Kéïs dans le texte. Il ne semble pas que nous soyons alors encore sur les pas de l'espion ; Aragon semble avoir repris directement la main ; le surgissement du fou se fait dans un monde vivant, avec la reproduction du discours direct, et la présence de femmes décrites sur un mode assez moqueur donc, nous l'avons vu[849], légèrement dévalorisant :

> *" Mais voici caquetant de baraque en baraque*
> *Et leur rire léger comme un jouet d'enfant "*[850]

Malgré cette présentation assez ambiguë, il y a tout de même métaphore de poulailler[851] et rappel de l'enfance, elles sont données comme objets de passions préparant ainsi la venue du Kéïs dans le texte. Or, d'entrée, ce dernier, en discours

---

[847] *Le Fou d'Elsa, "* La bourse aux rimes ", Gallimard, p. 24.
[848] *Le Fou d'Elsa ,* " La Bourse aux rimes ", Gallimard, *p.* 22.
[849] Voir p.225.
[850] *Le Fou d'Elsa* , " L'ALCAÏCERIA ", Gallimard P. 50.
[851] Mauriac utilise la même métaphore dévalorisante dans *Thérèse Desqueyroux :* " Le jour étouffant des noces, dans l'étroite église de Saint-Clair où le caquetage des dames couvrait l'harmonium (…) " Poche chapitre IV p. 43.

indirect libre de la foule, dit plusieurs choses : la première est que le Kéïs est un lecteur[852] et que c'est à ce titre qu'il a perdu son nom et le nom de son père pour devenir un nouveau Medjnoûn ; la seconde, qui est en contradiction avec ce premier fait, est que la femme dont il parle n'est pas une construction littéraire, mais une femme réelle :

> " Au contraire de cela qui est admis non point seulement aperçue et par mille obstacles séparée
> D'un amour impossible d'où sort la démence comme l'eau de la fontaine
> Mais sa femme et non pas la femme à un autre donnée
> La femme de sa vie et de ses bras la femme qui demeure sa longue musique
> Aussi n'avons-nous pas respect de sa démence inexplicable
> En rupture avec toutes les règles de l'amour convenu"[853]

En reprenant le personnage du Medjnoûn, Aragon situait *Le Fou d'Elsa* dans la tradition courtoise la plus ancienne ; or, dans le même temps, et immédiatement, il s'en sépare se donnant un projet d'écriture qui est donc radicalement neuf, qui est " objet de scandale "[854]. Il va être question d'une femme absente, puisque hors de la Grenade du quinzième siècle, mais qui est présente, car sa femme réellement, et le texte ne cessera, pendant plusieurs centaines de pages, de dire cela de manière plus ou moins dense.

C'est en particulier ce rôle que joueront Les " Chants du Medjnoûn " qui suivent d'assez près l'entrée du fou dans le texte ; ils constituent un long passage qui semble avoir son autonomie et qui pourrait constituer un recueil en soi, signé Aragon, si le commentaire de Zaïd ne venait systématiquement le raccrocher au fil narratif du livre. Le personnage de Zaïd, par son existence, différencie fortement le fou d'Aragon puisqu'il est celui qui écrit. Comme l'a fait remarquer Paule Plouvier, la parole du fou est en effet " parole poétique sans médiation aucune "[855].

---

[852] Nous savons avec quelle insistance Aragon se décrit lecteur de lui-même.
[853] *Le Fou d'Elsa* , " L'ALCAÏCERIA ", Gallimard, p. 51.
[854] Id. p. 51.

Une présente/absente

Il reste que, dès les premiers vers des " Chants du Medjnoûn ", on constate la disparition complète de la songerie de Grenade, ainsi que de toute référence au Medjnoûn et à Leïla. La présence d'Elsa est affirmée par les déclinaisons du pronom " tu " ; cette présence est à peine perceptible ; elle est proche de l'absence mais c'est d'être devinée qu'elle devient agissante sur le poète. Cette action est dite avec les mots qui désignent à la fois et le corps dans sa souffrance et l'esprit. Le paradoxe s'articule autour de la présente/absente ; la femme est devinée, de l'autre côté du mur, elle existe par le bruit ; la chasse est en place. Cette présence, qui n'en est pas une, provoque le lyrisme. Le choix du mètre de sept syllabes alternant avec quatre traduit une forme de déséquilibre parfaitement en adéquation avec la première et la dernière strophe. Nous retrouverons souvent le mètre heptasyllabe dans le texte :

" Rien n'est tout à fait ce qu'il
Semble à raison
La vie est une maison
Sombre et tranquille

Si dans la chambre à côté
Je te devine
C'est toujours de la poitrine
Mon âme ôtée

Chaque bruit m'est comme un trouble
Qui vient de toi
Il n'est plus terrible loi
Qu'à vivre double

Je meurs à chaque moment
De ce que j'aime
Et pourtant je vis quand même
Dieu sait comment

Que songeons-nous de l'amour

[855] " *Le Fou d'Elsa* ou l'impossible immanence de l'amour " in *Le rêve de Grenade, Aragon et Le Fou d'Elsa*, p. 269, Actes du colloque de Grenade, 1996, Publications de l'Université de Provence.

Qu'amour ne nie
Le cœur jamais n'en finit
D'être où il court "[856]

La chasse, dont nous avons retrouvé le motif à plusieurs reprises dans l'écriture/Elsa, dans la figuration des femmes en général et de lui-même, s'installe ici encore comme signe de l'écriture poétique ; l'amour, la vie est une course infinie contrairement aux apparences données au départ. La vie n'est pas une maison sombre et tranquille ; elle est le lieu de la présente/absente comme le sera particulièrement la chambre. Si point d'articulation il y a avec l'histoire de Boabdil, c'est surtout par la parenté du personnage avec la réalité de la présente/absente : et Boabdil et le couple Aragon/Elsa ne sont pas tout à fait " comme il paraît "[857]. Écrire c'est s'installer dans le creux de ce " pas tout à fait ".

" Le Bouquet " pose, à la suite de l'invocation au " nom ", une présence d'Elsa qui serait une forme de résistance de sa part au lyrisme de l'auteur, " Tu avais beau faire et beau dire … "[858]

Cette réalité d'Elsa, c'est ce que dit encore le poème sur les chiffres enlacés, " Chari ", qui fait allusion à la visite d'une maison, " Les Mains d'Elsa " fuyantes mais " un instant tenue ". Dans ce contexte, " Le Contre-chant " fait basculer le texte plus nettement sur la problématique de la présente/absente comme si Aragon avait d'abord, à l'inverse de ce qu'il avait fait dans *Elsa,* tenu à installer une certaine réalité. " Le Contre-chant " est un poème tournant ; il est d'ailleurs mis explicitement en relation avec un autre texte, " L'Horloge ". On y retrouve le même creusement de la déceptivité de la relation à Elsa. Le texte rebondit sur le poème précédent, " Le Miroir " ; Aragon/miroir ne reflète qu'une image d'Elsa ; c'est, en cela, qu'ici, elle est absente du texte :

" Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver

[856] *Le Fou d'Elsa,* " Rien n'est tout à fait ce qu'il ", Gallimard, p. 63.
[857] *Le Fou d'Elsa,* " Rien n'est tout à fait comme il paraît ", Gallimard p. 25.
[858] Id., " LE BOUQUET ", Gallimard,p. 65.

Au mur de mon regard que ton ombre rêvée

Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité "[859]

Les poèmes qui suivent sont nettement installés dans la vie du couple ; le premier dit l'absence dans le sommeil, elle est " Mon absente entre mes bras " ; ce thème du sommeil, marque de la présente/absente est, on l'a déjà vu, une permanence dans la poésie sur Elsa. " Le Plaisir dieu " dit à nouveau, dans la suite du poème précédent sur le rêve et le réveil, plaisir de la toucher. Ce plaisir existe parce que, ou bien que, fugitif ; dans le même moment est dite l'absence : elle n'est pas définitive, constitutive, mais de " tous les instants " :

" Mon Dieu présent mon Dieu passé
À tous les instants tu me quittes
Et ce cœur en toi qui palpite
Déjà se renouent tes pensées
Est-ce me fuir qu'il bat si vite
Comme la raison l'insensé
Mon Dieu présent mon Dieu passé "[860]

Le plaisir et le désir sexuels sont par deux fois donnés très explicitement à l'origine de poèmes ; il s'agit de " Pour demander pardon " et de " La Chemise ". C'est au cœur de ce plaisir ou désir que se replace l'absente qui s'articule donc fortement avec la présence ; ici est clairement dit, que cette absence est peut-être signe de mensonge d'Elsa ; on retrouvera la même interrogation dans *Les Chambres*. La chemise est métaphore de la présente/absente mais dirige le texte plus vers l'absence car elle empêche le toucher, ce qui relance le lyrisme.

L'absence est alors affleurement de la vérité la plus intime d'un couple ; ce mensonge affleure déjà dans le texte avec la paronomase sur menthes, mot que l'on retrouve régulièrement pour désigner l'odeur du plaisir sexuel avec l'odeur de la violette, présente aussi pour d'évidents échos de sonorités ; mais cet aveu du

[859] Id., " LE CONTRE-CHANT ", Gallimard, p. 73.
[860] Id., " LE PLAISIR-DIEU ", Gallimard, p. 75.

mensonge physique va avec une certaine puissance d'effet : le jardin est inondé et l'absence est sentie et touchée.

" Comme soudain sur le monde
Se tait la tourmente
Tout se fait jardin qu'inonde
Le parfum des menthes

(…)
Doute me vient de moi-même
Et peine secrète
Doute me vient que tu m'aimes
Ah le temps s'arrête

(…)

Tout n'était-il que mensonge
Que les mots cachèrent
Cette atrocité me ronge
L'esprit et la chair

(…)

Mon dieu mon dieu quelle absence
Je sens et je touche
Jour et nuit n'ont plus de sens
Le cri plus de bouche "[861]

La force du paradoxe, la violence de ce qui est dit se répercutent dans le commentaire de Zaïd : la fable de Grenade ne tient pas ici et Le Medjnoûn donne le sentiment de n'avoir pas dit ce texte et du même coup attire notre attention sur son importance et la nécessité d'une lecture attentive :

> " Quand j'eus tracé les lettres de ces soixante vers, mon maître me demanda de les lui lire, ce que je fis en me détournant de lui, de peur de voir dans ses yeux les larmes. Mais il ne pleura point et dit " Zaïd, répète-moi ces vers plus lentement que je les comprenne."[862]

Dans " La Chemise ", le refus d'Elsa est aussi clairement dit, et l'événement est même daté : " une nuit d'automne il me semble ".

[861] Id., " POUR DEMANDER PARDON ", Gallimard ,pp. 76 77.
[862] Id., " Commentaire de Zaïd ", Gallimard, p. 78.

Plus ou moins nettement, les poèmes réunis sous le titre de " Chants du Medjnoûn " sont donc en discrète opposition avec le projet du livre qui installe une absente. On pourrait dans ce cadre examiner aussi le rôle joué par " La Fièvre " et " Le Cantique des cantiques ". Dans ce poème, Aragon prend bien soin de dire à nouveau qu'il ne met pas en poésie une statue ; il ne s'agit pas ici d'une absente mais d'une présente/absente. C'est la réelle tension du texte, et c'est dans ce paradoxe que se forme la parole lyrique. C'est cette articulation qui est mise en relief :

" Ma reine à moi n'est pas une statue
Un semblant de la femme
Je dois porter où rien ne se situe
La couleur de mon âme
Je dois porter oiseaux plus haut que vous
Dans vos millions d'ailes
Jusqu'où s'étend la Cité du Non-où
Miroir qui n'est que d'Elle
Et que s'entrouvre alors désert de Dieu
Comme au baiser la bouche
Que je sois Dieu qui n'ai que d'elle d'yeux
Ou seulement la touche "[863]

La parole lyrique va jusqu'au " non-où " ; elle part non de l'absence mais de la presque absence, " qui n'ai **que** d'elle d'yeux /Ou **seulement** la **touche** ".

Les poèmes se déploient dans cette recherche de la limite, c'est à partir d'elle que se lance le chant. C'est particulièrement net dans " Le Futur vu " qui joue sur un topos interne à la figuration d'Elsa, celui de la fuite ; cette fuite est relayée par les sonorités qui multiplient les " ui " ; nous retrouvons en écho à cette fuite l' l'heptasyllabe que nous avions déjà rencontré dans une situation similaire ; la ressemblance des mots montre qu'être pour Aragon, c'est la suivre ; il y a parallèle entre je te suis, je suis, et tu me fuis. Elsa est " l'ailleurs ", mais tout montre que, vers cet ailleurs, il y a une infinie chasse, course, qui part du présent et qui permet de dire je.

[863] Id., " CANTIQUE DES CANTIQUES ", Gallimard, p. 86.

" Je te parle et tu me fuis
Je te suis et tu t'envoles
Tes yeux ailleurs qu'où je suis
Ton cœur pris d'autres paroles
Et dans l'aveugle aujourd'hui
Mes jours sont des jours de pluie

Je te parle et tu es toute
A des songes de là-bas
Tu me fuis prenant des routes
Que mon pas ne connaît pas
Je te suis et je redoute
Au loin ce que tu écoutes

Amour qu'est-ce que tu vois
Qu'il ne m'est permis de voir
Que disent-elles ces voix
Trop distantes pour y croire
Pour moi qu'en toi qui ne crois
Et ne puis quitter ma croix "[864]

Le texte à la suite des " Chants du Medjnoûn " reprend la narration sur la vie de Boabdil et du Medjnoûn, et peu à peu l'absence d'Elsa se fait plus grande, plus complète ; le personnage devient plus absent du texte. Cette " déréalisation " est peut-être montrée lors du débat entre le montreur de ballet et l'Auteur ; à la question du montreur : " mais sur la scène pourtant ne faut-il pas / figurer celle à qui va tout le chant du poème ", l'Auteur, apparemment relayé par " moi ", répond par la négative, anticipant, et c'est important, sur son affrontement à venir avec le Medjnoûn :

" Comme au Medjnoûn je vous le défends bien car
Toute image est trahison d'Elsa toute forme à l'amour
Et le poème n'est point de son portrait mais de sa louange "

La figurer dans un ballet, c'était la rendre faussement présente ; Aragon/l'Auteur/Moi la rend par la fiction, progressivement abstraite :

" Et vous ne la danserez pas vous n'inventerez pas même une simulation
d'elle et pour vous elle sera

[864] Id., " LE FUTUR VU ", Gallimard, p. 57.

Dans la salle elle sera la salle à qui s'ouvre la tragédie "

Ce sera à cet interdit que n'obéiront pas les gitanes et le Medjnoûn .

Le poème ne multiplie plus les poèmes à Elsa ; nous suivons d'autres fils ; lorsque le texte est en prose, il précise à nouveau l'absence totale d'Elsa, sa place dans un autre siècle :

> " (…)D'Elsa, je dis ce que je ne puis de (dieu) dire : elle est, parce qu'elle va être.(…) Et si je dis d'Elsa qu'elle va être, n'est-ce pas affirmer déjà l'être qui n'a pas de commencement ? Elle *est* pour celui-là qui voit dans le futur la réalité victorieuse, et qu'est d'autre que cela le futur, Cadî ? "[865]

On le voit bien, la présence, ici affirmée, l'est dans un rapport totalement différent à l'absence telle que nous l'avons repérée dans les " Chants de Medjnoûn ", elle est là dans un rapport réellement utopique.

Elsa réapparaît pourtant dans certaines poésies du Medjnoûn, dans les formes de sa figuration habituelle ; ainsi l'une d'elles dit l'absence totale, mais c'est suite à l'emprisonnement du Medjnoûn ; or, au cœur de cette absence, le corps physique, et donc la présence, est redonnée :

> " Je suis ici séparé d'elle
> Et j'y fais l'essai de la mort
> Le temps sans toi m'est infidèle
> J'y suis ma propre citadelle
> Une boussole sans le nord "[866]

La séparation, et donc l'absence, n'est pas inventée comme le fait d'une relation particulière à Elsa, mais créée d'une situation imposée. Alors, perdant cette caractéristique double, le lyrisme ne peut plus se jouer : " que faire de mon cœur amer "

> " Rien ne m'est que réminiscence
> Tout rêve bouteille à la mer

[865] *Le Fou d'Elsa,* Gallimard, p.220.
[866] Id., " Les prisonniers de l'Al-Kassaba ", " La Première voix " Gallimard, p. 224. On connaît la topique du nord chez Aragon. Voir plus haut p.206.

Dans cette couleur de l'absence
Rien n'a plus ni sève ni sens
Que faire de mon cœur amer "[867]

Le commentaire qui s'intercale n'est pas du Medjnoûn. Mais le texte dit alors à nouveau la réalité d'Elsa, " créature charnelle ", et le fait qu'elle est " sa femme " ; nous sommes à nouveau dans l'ambiguïté des " Chants du Medjnoûn " ; Elsa est femme de nom et de corps :

" Qu'on me tienne pour criminel
J'aime d'un amour sans limite
Une créature charnelle
Et cette amour fasse éternelle
Ô Salomon ma Sulamite

Je l'adore depuis que j'aime
Ma tentation de toujours
Ma femme à moi toujours la même
A qui je brûle mes poèmes
Elsa mes uniques amours "[868]

Nous passons donc d'une absence totale, créée par la fable, à l'affirmation à nouveau, d'un corps et d'une femme réelle. Cela se fait dans un même poème entrecoupé de commentaires. L'exploration de la question de l'amour et de l'identité se poursuivra, on le sait, par la création de personnages hors du temps, le fornicateur, le glorieux…C'est au cœur de la narration sur la prise de Grenade que quatre strophes parviennent " par l'orifice d'une poterie d'aération sans doute " au couple formé par Simha et Zaïd ; le poème est poème sur l'absence et la dépossession de soi-même. La fuite est accentuée par les temps ; il y a chasse mais la présence n'est plus donnée concomitamment. La répétition du mot " ailleurs " dont on a vu l'importance dans le vocabulaire d'Aragon, marque cet éloignement et provoque une course mentale du Medjnoûn qui finit par aller jusqu'à une absence à lui-même ; Le Medjnoûn aime, et c'est ce que souligne Zaïd, mais, et c'est

[867] Id., " LES PRISONNIERS DE L'AL-KASSABA ", Gallimard,p.224.
[868] Id., " LES PRISONNIERS DE L'AL-KASSABA ", Gallimard, pp. 224 225.

sans doute ce que veut en partie signifier l'enfermement hors du temps, il aime une absente.

" Ah j'ai perdu mon cœur en toi
Qui n'est nulle part où je passe
De moi partie avec ta proie
Je ne suis plus qu'un homme en croix
Qui de ses bras l'absence embrasse

Tu m'as le cœur mon cœur ôté
J'en sens étrangement la place
J'en sens la plaie à mon côté
C'était pour toi qu'il m'a quitté
Pouvais-je empêcher qu'il le fasse

Ailleurs ailleurs où je ne suis
Mon cœur te suit comme une chasse
Comme le nuage la pluie
Mon cœur me faut mon cœur me fuit
Comme un chant s'éloigne et s'efface

Tu m'as pris le cœur tu l'as pris
Sans lui je ne vis qu'à voix basse
Comme font les portes qui crient
Et sans toi tout m'est volerie
Nuit m'est le jour et le feu glace "[869]

Le manque du cœur se fait trou/plaie du christ ou de saint Sébastien ; la chasse se lance à partir de l'absence totale mais la menace de la fin du chant existe, d'où la " voix basse ".

Et c'est peu à peu, avec des retours en arrière, des contradictions, ce qui s'installe dans le texte. Elsa est de plus en plus absente du texte. Elle n'est pas pour autant l'absente totale qui serait la mort ; son éloignement du texte provoque un lyrisme désespéré et un appel à la présence dans le cœur même de la fable :

" À l'avenir je te réclame
Reviens-t'en mon amour vers nous
À la dernière heure d'Islâm
Reviens à moi de n'importe où
Et que mes songes se dénouent

[869] Id., " Chaoucouâl et doû'l ka'da ", Gallimard, pp. 242 243.

> Bénis soient le fer et la flamme
> Elsa du moins qu'à tes genoux
> Je rende l'âme "[870]

Cet éloignement, cette absence qui nous semblent donc être plus forts, autorisent et permettent le lyrisme, même s'il n'est pas du même ordre que celui instauré par la présente/absente. L'absence totale de la femme, sa mort donc, ne serait pas créateurs de poésie. C'est entre autres ce que dit l'histoire de Simha et de Zaïd. Ce dernier, quand il voit la multiplication du nom d'Elsa sur les murs de la chambre du fou, constate bien la différence :

> " Oh tout d'un coup m'est remonté le sanglot de tous ceux-là sur les murs qui tracèrent le secret de leur cœur l'aveu l'appel la protestation contre l'absence
> Moi depuis cette nuit de ma chair déchirée avais-je dans ma stupeur songé même songé d'écrire ainsi le mot Simha qui signifie encore à d'autres joie ô mot
> Qui n'est plus à moi que dérision qui n'est plus ce nom doucement murmuré qu'une voix y réponde
> Mot qui n'est plus un nom "[871]

Le nom est donc tout de même une forme de présence lorsqu'il dépasse le seul mot. A ce stade, la seule qui reste.

Une absente

C'est à partir de l'arrivée dans la grotte et donc de la sortie de Grenade que le rapport du fou à l'absence d'Elsa va se modifier réellement ; ce changement a été annoncé, nous l'avons vu ; les poèmes de la fin de la précédente section sont plus sur l'absence d'Elsa que sur la présente/absente.

Naturellement, cette plongée a un sens dans l'histoire racontée, celle de Grenade ; c'est le départ de Grenade qui provoque la plongée tragique, si l'on s'en tient à l'histoire. Reste qu'il s'agit aussi de la disparition d'Elsa dans ses attributs. Quitter Grenade envahie, c'est quitter Elsa ; le texte ne tient plus le même langage ;

[870] Id., " PRIÈRE D'ELSA ", Gallimard, p. 281.

il s'agira dorénavant de poursuivre Elsa dans une remontée temporelle qui s'articule plus avec le prétexte du texte, mais qui fait disparaître à peu près totalement Elsa comme présente/absente.

L'absence à Grenade se fait à Elsa ; elle n'apparaît pas dans le long texte introductif à la section, " Le Plongeur " ; c'est cette absence à Elsa qui provoque une absence à soi-même. C'est ce que dit le premier texte de cette section, " Le plongeur ". Ce texte donne la tonalité de la section. Or le mouvement est à la chute, à la confusion ; les mots qui pouvaient s'appliquer à Elsa s'appliquent maintenant à lui-même : c'est lui qui est parti sitôt venu ; l'interrogation porte sur lui-même, sur le lieu de lui-même, " où es-tu moi-même où es-tu ", la solitude est devenue " absolue ", le temps est délié de lui ; il y a risque d'aveuglement, de silence et d'aphasie ; le miroir signe d'une présence absence est éteint. Le silence est vainqueur, la " musique (est) tue " :

> " Plongeur à qui tout est la mer
> Plongeur à qui tout est amer
>
> Sitôt parti qu'il est venu
> Moi qui suis mon propre inconnu
>
> Ma lumière obscurément peinte
> Et le silence de ma plainte
>
> Où es-tu moi-même où es-tu
> Miroir éteint musique tue
>
> Il y a des eaux si profondes
> Que l'homme et l'algue s'y confondent
>
> Il y a de si noirs moments
> Que l'être y tombe aveuglément "[872]

La souffrance est telle que le dépassement temporel n'est pas espéré ; nous sommes au contraire dans le topos de la crainte de l'immortalité. Qu'il n'y ait plus rien replonge le texte dans les caractéristiques de la première bouteille de Télé-

[871] Id., " PLAINTE DE ZAÏD ", Gallimard, p. 325
[872] *Le Fou d'Elsa,* " La Grotte ", " I ", " Le Plongeur ", Gallimard, p. 331.

maque, d'où l'absence de rythme marquée par l'absence de battement du cœur. Le texte se situe dans un au-delà de l'histoire humaine, dans la solitude totale ; il n'y a plus ni commencement ni fin, ni raison ni folie, chute ou chemin sont mis en équivalence :

> Il y a des souffrances telles
> Que l'âme craint d'être immortelle
>
> Des solitudes absolues
> Où même le cœur ne bat plus
>
> Rien ne finit rien ne commence
> Raison ne trouve ni démence
>
> Et si c'est mon cœur ou ma main
> Si c'est ma chute ou mon chemin "[873]

Il n'est plus question d'Elsa, de présente/absente, mais d'absence à soi, de crise identitaire profonde ; le rythme ternaire et la paronomase donnent les équivalences qui vont jusqu'à l'effacement ; le verbe être conjugué est à nouveau donné en équivalence avec la fuite ; cette dernière, on l'a déjà vu rapidement, caractérise habituellement la figuration d'Elsa ; ici, comme c'est lui qui est absence et confusion, c'est lui qui, dans un mouvement de course permanente, fuit :

> " D'où je suis que je sois m'efface
> Portant mon absence où je passe
>
> Où je vais jamais je ne suis
> Et je viens moins que je ne fuis "[874]

La confusion du soi se poursuit et se trouve en équivalence avec une certaine fin de la poésie. Nous sommes dans un ailleurs qui est non spectacle total mais absence, comme le redit l'allusion aux singes des figures d'église. Il n'y a plus de lieu d'être :

> " O même moi partout pareil
> Sans yeux sans bouche et sans oreilles

[873] Id. pp. 331-332.
[874] Id., p. 332.

Comme une chose révolue
Comme un mot qu'on ne trouve plus "[875]

Le mouvement est encore descendant ; la plongée continue de parcourir l'absence de lieu, la perte à soi, la confusion, le désordre le non-sens :

" Plongeur plongeur que tomber mène
Exproprié de tout domaine

Scorie à ta propre coulée
Anneau perdu trace foulée

Porte battante lèvre ouverte
Tout m'est image de ma perte "[876]

Le retour à une certaine appréhension du monde se fait par l'ouïe, mais convoquée pour entendre le " temps saigner " ; nous revenons en biais à l'histoire humaine et l'histoire personnelle, mais de manière tremblée, tragique :

" J'entends si bien le temps saigner
Que tout moment m'est le dernier

Et le temps à mes doigts de verre
A mes genoux se fait calvaire "[877]

Le temps est le grand sujet ou objet de confusion ; il est le lieu du déplacement en calvaire, mais il est aussi ce qui n'est pas : ce temps est sans doute celui de l'histoire humaine, mais aussi son propre temps ; le temps devient abstraction, il se déréalise ; le texte se plie à l'incompréhensible, vie et mort sont nouées sans que le rapport temporel les structure ; s'amorce une plongée temporelle, mais hors de l'obsession structurante de la présente/absente cette plongée se dirige d'ores et déjà vers l'échec :

" Le temps qui n'est plus ce qu'il est
Comme un feu mis à son reflet

[875] Id. p.332.
[876] Id., p.332.
[877] Id. p. 332.

Un aveugle soufflant sa lampe
J'entends le temps battant ma tempe

J'entends le temps j'attends le temps
Dont vivre meurt la vie étant

Plus avant en lui que je plonge
Le temps devient matin d'un songe

Dont fut le sens d'être oublié
Une fois de moi délié "[878]

" Qui parle ainsi ", s'interroge Zaïd ; Qui en effet ? La confusion de l'être se continue dans les lignes en prose qui suivent puisque Zaïd imagine un instant qu'il peut s'agir de lui. A cette question de l'identité du " parleur " la section sera aussi obligée de donner une réponse : il s'agit bien du Medjnoûn mais par cette interrogation Zaïd situe sa douleur comme identique à celle du " maître ". Ce dernier ne chante plus la présente absente, il est de moins en moins sujet mais " jouet de ce qui (l')habite… "[879]

L'idée de la poursuite, de la chasse est reprise naturellement puisque la quête d'Elsa se fera au rebours du temps ; mais c'est l'absence d'Elsa qui prédomine, et seul le nom restera comme aimant ou boussole. Le doute sur le bien fondé de l'utopie prédomine ; la chasse se lance sans espoir :

" Ton nom ma bien-aimée amant de la race ancienne
Et je n'ai
Que ton nom pour boussole au milieu de la mer

Je marche immobile à la recherche de moi-même
Seul si je suis sans toi sous les gravats des ans
J'écarte vainement les rideaux d'entre nous qui toujours se reforment
Les brumes du grand lit d'absence à jamais refermées
Je cours immobile où tu n'es pas je me perds
Où tu n'es pas d'où tenais-je
Cette foi de démence en ce qui vient mais d'où
Tenais-je pour certain que l'homme fût toujours progrès sur l'homme
accélération vers toi sans retour

[878] Id., p. 332 333.
[879] *Le Fou d'Elsa,* " La Grotte ", " Journal de Zaïd ", Gallimard, p. 333.

Ah la pierre ait pitié des genoux de mon âme "[880]

La quête peu à peu quitte Elsa et se fait au travers d'autres grands amoureux, que ce soit Don Juan, Jean de la Croix, Chateaubriand et Nathalie de Noailles. L'interrogation fait venir les " veilleurs ", autres poètes, et peu à peu se déroute de la poésie pour se faire délire avec projection de l'avenir dans la grotte même. Elsa est de plus en plus une construction du futur et absente de la grotte, objet de désir mais sortie de la tension de la présente/absente. Elle se trouve prise dans une rêverie sur un cheminement temporel de l'ordre de la science fiction. C'est donc tout à fait logiquement que surgit alors, provoquée par le texte et non par les gitanes qui ne sont que prétextes, la fausse Elsa. Le texte avait lui-même produit une fausse Elsa ; une Elsa artificiellement totalement absente. On constate d'ailleurs que deux mouvements vont vers la fausse Elsa, le mouvement des gitanes mais aussi et surtout celui du Medjnoûn qui tente au même moment de son côté de faire venir cette Elsa à la présence, et lui aussi par les procédés de la magie :

" Mais toi-même pourtant qui ne fus que toi-même

Que pouvait-il seul sans celle qui est le feu
Sans celle qui est la mer ah qu'est-ce qu'il peut

Voici qu'il trace des signes de cabale et de qui les tient-il mais rien ne le fait reculer ni l'enfer
L'incantation se lève à ses lèvres il faut
Que cette femme ici détournée avec tout le temps des siècles
Remonte à la source au mépris de toute loi naturelle Qu'
Elle s'en revienne de près d'un demi-millénaire à l'appel d'un fou qui regarde au loin poudroyer le Règne catholique
Et c'est une oraison de déraison qui vient à sa langue un bruit profond des ténèbres
Auront-elles pouvoir ces paroles de mal amour contre le sens de la mort irréversible
Auront-elles pouvoir de ramener ici cette femme à la façon d'un fleuve vers sa source une chanson vers le musicien "[881]

[880] *Le Fou d'Elsa* , " Chanson pour toucher la pierre ", Gallimard, p. 347.
[881] Id., " L'incantation déroutée ", pp. 384.

Le Medjnoûn en vient donc à créer Elsa lui aussi :

" Elsa je te crée et te crie à la craie Elsa lève-toi et marche "[882]

L'histoire ne tourne plus rond d'où très logiquement l'arrivée d'un avatar de l'identité d'Aragon, l'Auteur, qui reprend la main et interdit la survenue de cette fausse présence :

" Voilà donc que tu prétends introduire avec toi dans la lumière de Grenade crucifiée avec le tournoiement d'un peuple au cercueil de sa fin le désordre d'une grandeur dispersée
Non plus comme un nom gémi dans le malheur et la guerre non plus comme un don de ma folie une erreur de miroir entre ton siècle et le mien
Mais comme une femme de chair une télévision du temps dans je ne sais quelle maudite pièce inventée
La fausse Elsa réelle devenue et peut-être qu'elle sera belle et qu'elle sera nue
Arrière à la fantasmagorie au faux semblant à la nuée
Arrière il n'y a pas de place à deux femmes dans le cosmos et la durée
Arrière il n'y a pas de place à son reflet dans toute l'eau de la mer
Arrière il n'y a pas de place à ses pieds sacrés pour l'offense d'une ombre "[883]
(…)

Après la révolte du Fou, qui relève la menace qui existe sur le couple lui-même, parce qu'il peut être mensonge, le témoin dit l'échec de la tentative tout entière, d'où le retour du fou au nom de son enfance ; il est alors " seul absolument seul inutilement nu ".

Le chant se termine et l'auteur revient sur l'interrogation fondamentale, celle de son identité et de son destin. Le retour à la femme aimée dans la formulation habituelle se refait alors ; nous soulignons les termes les plus évidents de la présente/absente, mais l'ensemble du texte est structuré autour du paradoxe :

" Voilà ma vie Il faut que j'en prenne mesure
Que je calme en mon sein cet oiseau qui bondit
*Mais **toi qui dors** mais toi mon rêve et mon azur*

[882] Id., p. 385.
[883] Id., " L'incantation déroutée ", " l'Auteur ", pp. 385-386.

Toi ma chanson ma peur toi mes quatre jeudis
Ma ***fièvre*** *toujours qui me fus une eau pure*
Ma chère déraison ma sagesse et mon vin
Toi mon sang comme lui qui ***fuis*** *à la coupure*
Et je le rebuvais toujours qu'il me revînt
J'écoute ***respirer*** *près de moi ton* ***absence***
Dis quel rivage habites-tu sans que j'y sois
Quelles fleurs cueilles-tu dont je n'ai connaissance
Où t'assieds-tu le soir sans que je m'y asseoie
Déjà déjà ***sans moi près de moi*** *tu* ***reposes***
A cette école ici qu'est-ce qui se dénoue
Ah qu'il est malaisé de se faire à ces choses
Elles ressemblent trop à ce qui vient sur nous "[884]

Ce retour à la présente/absente est imprégné d'une menace de mort, d'où le dénouement. Les textes apaisés et sombres se succèdent alors; la plus nette lutte pour ramener à une forme de présence Elsa se trouve précéder le " Journal de moi " : il s'agit d'une lutte avec les mots et contre la fausse Elsa et contre la mort ; cela ne peut se dire sans dire l'absence, mais c'est dans ce jeu que la vie est pensée. Un jeu qui se joue sur la limite, " entre " deux réalités assez impalpables, le songe ou la mémoire. Le texte dit avec force l'espoir en des lendemains où sera présente Elsa ; elle le sera comme poésie et exemple ; la lutte contre l'absence totale se fait donc par les mots, tous les mots du texte et pas seulement ceux de l'invocation de ce poème :

" Je nomme *présent* ta présence
Entre le songe et la mémoire
Nuit et jour s'y contrebalancent
S'y limitent dormir et voir

Je n'ai mémoire que d'absence
Ou passé que de désespoir
Tout ce qui fut je le repense
À partir de toi pour miroir

Et j'imagine à ta semblance
Un *avenir* pour t'y savoir
Je n'ai rêve que d'espérance

[884] Id., " EPILOGUE ", " CHANTS DU VINGTIÈME SIÈCLE ", " Il ne pleut pas Le vent s'est tu La nuit profonde ", pp. 402 403.

Je n'ai qu'amour à demain croire

Aimer n'y sera plus démence
Et ce sera notre pourvoir
Contre la mort qu'être romance
Aux amants d'après notre soir "[885]

L'enjeu du poème dans son ensemble est donc peut-être l'acceptation de l'absence définitive d'Elsa, de sa mort et de la sienne. Cela aboutit à inverser totalement l'écriture ; accepter l'absence à venir d'Elsa c'est " apprendre à se taire "[886]. En effet, et là encore l'intime d'un couple se dit : s'il y a risque d'absence complète, c'est bien parce que l'éloignement d'Elsa se fait de plus en plus grand, qu'il y a indifférence :

" Maintenant je ne peux même plus te montrer cette étoile de mer
Qui se forme à mon pied quelque part sur la plage
Intérieure où je me perds
Tu n'écouteras plus même à côté de toi mon âme comme
Une eau qui goutte
Au bout de la vie ainsi monte entre nous je ne sais quelle brume
Quelle pudeur du cri " [887]

Le paradoxe nouveau c'est que dans cette absence totale se crée tout de même, malgré la crainte du silence, une nouvelle parole lyrique, parole d'outre tombe, parole de l'absence. C'est cette absence totale qu'un roman comme *Blanche ou l'oubli* construira. Le texte se construira alors dans le trou de l'absence, comme en une impossible recomposition d'un passé. On peut penser que la forme hybride du *Fou d'Elsa,* poème/roman tient à cette double postulation.

Ce thème de la mort imprègne toute la fin du texte avec la mort de Djami et le magnifique jeu de doigts sur la peau de l'altambour. Le rythme, dont on a vu qu'il risquait de disparaître, a été reconquis par la poésie ; il va avec la maîtrise, même si fugace, du temps, même si c'est pour mieux dire et la tragédie humaine et la sienne :

[885] Id., " Je nomme *présent* ta présence ", p. 406.
[886] Id., " Maintenant tout se passe comme si ", p. 414.
[887] Id., p. 413.

" Je bats la peau de l'altambour avec l'agilité de mes doigts
C'est une pluie après tout qui bondit sur le temps et le toit
(...)
Le pas du malheur et le poids du ciel tout ce que l'homme porte
Marche à la mort qu'on nomme vie
Ô frappement de chaque instant
Entends la tempe éteinte éteins ta lampe avance vers ce qui t'attend
(...)[888]

Le Fou d'Elsa joue donc avec l'idée de l'absence totale, avec " l'amour de loin " mais le rapport profond qui relie Aragon à Elsa, Aragon à son écriture poétique, bloque dans un premier temps cette fiction, et le conduit à écrire des textes en contradiction explicite avec le présupposé du jeu : il inscrit son écriture dans la limite entre la présence et l'absence, et l'Elsa qui apparaît dans le texte n'est pas une simple construction littéraire. Il le revendique ainsi.

Mais la force de la fiction choisie, la contamination aussi peut-être, de la poésie arabe, vont peu à peu, installer une Elsa réellement absente. Djâmi, surtout dans des textes en prose d'ailleurs, délire, parcourt le temps et très logiquement fait surgir, en regardant Grenade, une fausse Elsa que les gitanes ont dramatiquement et tragiquement concrétisée. Le texte éclate alors et les différentes voix narratives luttent pour retrouver une voix lyrique. Djâmi doit donc mourir. La mort d'Elsa, la mort du poète sont en filigrane de ce questionnement ; elles sont dites ouverture du silence. L'écriture se fait grâce à la vie d'Elsa, à une présence fuyante, insatisfaisante mais une présence. C'est une absolue nécessité pour le poète d'où sa réaction :

" Je nomme *présent* ta présence
Entre le songe et la mémoire
Nuit et jour s'y contrebalancent
S'y limitent dormir et voir "[889]

Cette fausse Elsa, qui interrompt dans son surgissement la progression du texte, est pourtant encore création d'Aragon ; la violence de l'arrêt opéré et la

[888] Id., " Apocryphe des derniers jours ", I " …Et si beau que me fût le jour ", p. 421.
[889] *Le Fou d'Elsa,* Gallimard, p. 406.

force du retour à la figuration habituelle nous interroge tout de même sur le sentiment de culpabilité du poète. Y aurait-il d’autres fausses Elsa ? Se sentirait-il responsable d’une fausse image d’Elsa ?

Les Chambres, écrire ou se taire

Les Chambres paraît en 1969, soit quelques mois avant la mort d’Elsa ; il s’agit du dernier grand texte poétique rédigé et publié par Aragon. C’est le plus poignant aussi et, sans doute, si l’on excepte *Le Fou d’Elsa*, le plus complexe malgré sa relative brièveté. Encore une fois est affirmée l’idée que la poésie a à voir avec le temps, qu’il s’agit même de l’enjeu fondamental. Le titre n’est d’ailleurs pas *Les Chambres* mais *Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas*. Il est énigmatique, paradoxal et nous lance dans une activité de déchiffrement ; il est donc aussi la suite de cette longue lignée de phrases ou de vers sur le même sujet, avec même la reprise exacte de certains termes. La poésie ici est encore rebondissement du travail sur la consternation du temps. La seconde partie du titre est reprise en majuscules à la deuxième page, mais avec l’épigraphe “ un jour vient où le temps ne passe plus ”. La “ chanson de Madeleine Lalande ” introduit une rupture nette puisque le temps est réintégré dans une progression temporelle avec ses rangements humains, “ un jour, ”. Par l’épigraphe, une réduction du paradoxe est proposée ; le jour dont il est question peut en effet être, alors, simplement celui de la mort ou tout du moins du vieillissement. La poésie qui suit semble donc se placer dans une quête plus univoque qu’elle ne l’a été dans les poèmes précédents, celle probablement de l’acceptation de la mort, ce “ jour où le temps ne passe plus ”. La mort crainte est sans doute sa propre mort, mais aussi et surtout celle d’Elsa. Cette mort ferait d’elle l’Absente. Cette crainte de la disparition totale hante le poème. C’est dans cette perspective que nous nous

interrogerons sur la place d’Elsa, de la poésie Elsa, car encore une fois, c’est autour d’Elsa que se construit le poème ; c’est très clairement affirmé dans les premiers textes et dans l’explicit.

Pour conduire cette lecture, nous verrons tout d’abord comment le recueil est “ lancé ” par six textes poétiques qui situent l’enjeu de l’écriture.

Un long pré texte

Si l’on examine la typographie du poème, nous constatons que le titre lui-même réapparaît comme en prolongement d’un texte. Ce titre suit donc le long poème initial, “ un jour noir dans une ”, lui-même est coupé par la reproduction d’une feuille de papier quadrillé sur laquelle est écrit un autre texte ; le titre de ce second texte est tout simplement “ le papier quadrillé ”. Après la rupture d’une page blanche nous rencontrons ensuite deux textes typographiquement proches, pas tant par la longueur que par la forme irrégulière des vers ; le deuxième de ces textes nous conduit au mot “ chambres ”, puisque le déterminant “ les ” fait partie du texte. Si l’on continue à suivre la typographie, le texte n’est pas pour autant lancé ; en effet nous nous trouvons, à la suite de la reprise du titre, face à un poème de facture très différente de ce qui précède et de ce qui suit, “ un bras autour de toi ” ; d’ailleurs le poème qui suit se trouve précédé du chiffre romain I, et sa facture se retrouve, peu ou prou, dans l’ensemble des textes qui suivent à l’exception de l’explicit final en prose.

Nous sommes donc conduits à nous interroger sur les raisons d’être, la fonction de cet ensemble de textes préliminaires.

D'un " jour noir " à une étrange présente/absente

Le premier poème raconte un événement, peut-être réel, de la vie du couple : Elsa est interviewée, sans doute dans une émission de radio. Aragon est chassé du studio d'enregistrement et écrit un texte sur un papier quadrillé. Ce texte, qui n'apparaît qu'en seconde position dans l'ordre des *Chambres,* est donné comme premier dans l'ordre d'écriture. Le contexte est retraduit et les circonstances sont utilisées par le poète comme sources de métaphores ; elles lancent une interrogation sur le silence, l'écriture et le temps.

Nous sommes au départ dans un texte de type narratif, d'où l'apparente précision temporelle " Un jour noir ". Seulement, l'épigraphe nous a alertés sur l'importance du groupe nominal " un jour " qui est placé immédiatement après lui. La narration nous conduit donc à un moment de rupture temporelle dont il nous faudra examiner l'ampleur ; pourquoi ce jour est-il noir et pourquoi est-il important ? Après le temps, nous avons le lieu, la maison, qui donne le cadre spatial de la narration. Cette maison est triplement négative car, " de mensonge " au singulier, donc ainsi caractérisée de manière essentielle, sans couleurs et lieu d'errance. La paronomase lie ces deux dernières caractéristiques. Évidemment, " Sans couleurs " reprend en le modulant, le jour " noir ". Le mensonge est relayé dans la suite immédiate du texte par le silence. Celui-ci prend une très grande importance par la typographie adoptée, typographie qui reproduit, ou fait semblant de reproduire, les pancartes sur les portes. Le silence avait été précédé des

> " (…) portes qui font
> Chut "[890]

[890] *Les Chambres*, " Un jour noir ", OP XV, p. 243.

Le couple apparaît dans ce contexte sous le pronom " nous ", mais avant que le pronom ne soit prononcé, il est donné comme enfermé et l'objet du regard des autres :

> " Cages d'ascenseurs d'où
> Des yeux entre des doigts
> Nous suivent au passage "[891]

Ces cages sont un lieu de fermeture pour le couple, donc une forme de chambres, mais à l'inverse de ces dernières, elles les offrent au regard des autres[892] ; en parallèle le temps n'est pas arrêté :

> " Le temps fume en cachette "[893]

comme le ferait une bougie graduée. Le couple est doublement perdu, perdu dans cette maison et perdu dans sa vie, ceci fournissant les métaphores pour cela. Cette maison est menaçante, d'où l'escalier troué. Le " nous " au moins existait, repris par deux fois en début de vers, mais les circonstances ont fait qu'Elsa a été enlevée à Aragon. Pour une fois, dans les textes poétiques, cette absence d'Elsa est le fait de quelqu'un d'autre et non d'une attitude qui serait d'elle-même :

> " Entre leurs gants étrangers t'ont prise des gens
> C'est de toi qu'il s'agit tandis que je tourne mon œil vers les toits
> C'est de toi qu'il s'agit de tes yeux ta mémoire
> J'ai peur au loin quand tu parles peur quand
> Tu te tais "[894]

Nous avons là une rupture du statut d'Elsa dans le texte poétique. Se mêlent ici deux fils, l'un relate sans doute une histoire réelle ou réaliste, l'autre marque la révélation d'une absence totale d'Elsa et non par sa volonté, d'où le martèlement de " tu te tais " ; il y a double absence, absence quand elle parle car elle est parole

[891] Id., p. 243.
[892] Notons que dans le *Voyage de Hollande* c'est le couple qui regarde à l'intérieur des pièces et Aragon se donne alors en miroir comme lui aussi transparent.
[893] *Les Chambres*, " Un jour noir ", OP XV, p. 243.
[894] Id., p. 244.

à d'autres, absence quand elle ne parle pas car ce silence-là est menaçant. Cette menace est remise en exergue quelques vers plus loin, alors même qu'il dit vouloir l'exorciser en la relativisant :

> " Ce n'est pas la première fois qu'on cherche à te prendre
> À moi ni la
> Dernière "[895]

Ici un nouveau vers composé de termes monosyllabiques s'oppose à un vers formé sur un seul mot ; ce mot en lui-même, obligatoirement en partie coupé du contexte par le blanc du vers, est menaçant. Comme le constat suivant l'est par l'irréel du passé. La chambre dont il est question aurait été à l'inverse de la cage " le monde en chambre d'hôtel ". Nous sommes dans l'au-delà du possible et non d'un projet, d'où la rupture des italiques ; elles introduisent comme un commentaire de la personne écrivant sur les événements et l'explication de l'existence du papier quadrillé. Ce papier a plusieurs particularités : il est blanc et quadrillé, mais il est aussi verdi par la lumière et jauni par le temps. La question de la couleur s'introduit, discrètement, en rupture avec le noir du premier vers. C'est cette question de couleur que les trois derniers vers reprennent en bas de casse.

> " Le temps parfois s'exprime comme un peintre
> Il change la couleur ou si vous préférez
> Il change de couleur comme un homme pâlit "*[896]*

Le texte dit deux choses presque contradictoires ; la première est que le temps est acteur de manière transitive ; la seconde, introduite par la modalisation, " si vous préférez ", qu'il se change lui-même, de manière donc intransitive. Les deux propositions s'équivalent si l'on accepte l'idée que le temps est le monde. La comparaison finale explique cela et réintroduit la menace en faisant paradoxalement disparaître les couleurs pour faire apparaître l'idée du blanc.

---

[895] Id., p. 245.
[896] Id., p. 245.

" LE PAPIER QUADRILLÉ " annoncé par le texte est alors comme reproduit au plus près de sa réalité, ou soi-disant réalité, d'alors. Il s'agit et d'une manière de lutter contre le temps et de donner toute son importance au document " tel que ". Il y aurait eu ce jour-là, ce " jour noir ", découverte de quelque chose de fondamental ; ce texte en serait la trace ; il s'agit de le reproduire à l'identique pour mieux en marquer l'étape. Bien évidemment, c'est ce que le texte construit comme sens ; il ne s'agit pas de dire ici qu'Aragon s'appuie sur un texte primitif réel ; cela n'a en soi que peu d'importance ; ce que nous pouvons retenir, c'est la volonté de marquer une révélation qui s'est traduite par un poème à un moment x, dans ces circonstances qui peuvent être celles vues plus haut ou autres.

Le texte utilise le contexte de télédiffusion pour parler de sa poésie. C'est en partie cette réserve de métaphores qui fait qu'il est question de toits, de râteaux, de bouche à jour (le micro troué et donc menaçant). Cette poésie se résume au nom d'Elsa, autre toi/toits, mot qui n'est prononcé qu'à la fin du texte, et ce nom par le jeu de la rime est l'équivalent du monde :

> " J'ai soufflé crié murmuré ton nom d'
> Ans la petite bouche à jour sur le monde " [897]

Le mot, sa poésie, " ô petit linge rose "[898], lui échappe pour être effacé par les circonstances de la vie. Ces circonstances sont celles et du bruit " au fond du trou " et du silence imposé. Bruit et silence provoquent l'effacement du nom :

> " Je perds de vue au loin ma voix ma vie
> Le soir agite un mouchoir d'adieu
> Sur cette scène immense où s'effacent les deux syllabes bleues
> D'Elsa dans cet étonnement d'un baiser qui se brise " [899]

Le décasyllabe, à nouveau fait de termes monosyllabiques, met, par les allitérations, en relation la vue la voix la vie. La disparition du mot qui devait être l'équivalent du monde, " scène immense ", et qui se trouve effacé par lui, est

[897] *Les Chambres*, " LE PAPIER QUADRILLÉ ",OP XV, p. 249.
[898] Id., p. 249.
[899] Id., p. 249.

annonce de mort. La couleur bleue a repris le rose, mais elle disparaît. Cela se fait sans que l'auteur soit acteur ; il est spectateur ; lui restent l'étonnement et le jeu sur l'équivalence des sons entre " baisers " et " brise " qui surgit là aussi par référence et opposition implicite au " (…)biseau des baisers "[900]. La cassure était déjà présente dans le texte du *Crève-cœur* mais détachée des baisers. Les biseaux installaient au contraire une efficacité poétique de l'amour.

Le silence de la parole poétique s'impose donc au poète. Il est effacement de la couleur, de la vie. La menace est là, révélée ce jour-là, d'une absence totale, de la mort. Elle sera fin de la poésie.

Un rire de loup

La rupture du texte qui suit est sans doute due au retour à une présentation normale, mais aussi à l'interrogation et à sa violence :

> " Combien cela fait-il que ces mots-là m'ont fendu les lèvres
> Comme un rire de loup dans la neige
> Sept ans peut-être et j'
> Attends toujours que soit renversé le temps
> Damné ces tant d'années
> Sept ans tout juste et la langue de l'homme à lui-même
> Est amère ah le long apprentissage de se taire
> Enfin "[901]

La mort pressentie, mort d'Elsa et de lui, mort imaginée de sa poésie, n'est pas venue. Et pourtant la douleur de dire était grande, preuve d'authenticité, ou de ce qui en est le plus proche, " le rire du loup " avec la syllepse de sens sur le loup masque et le loup animal et la référence à *Persécuté Persécuteur*. Mais il y a transformation subtile, ici seul le silence de la parole est appelé. La fin de l'écriture serait une façon de renverser le temps ; nous sommes apparemment dans l'idée exactement inverse de tout ce qui a motivé l'écriture d'Aragon selon ses

[900] *Le Crève-cœur*, " Elsa je t'aime ", Gallimard, p.58. "Au biseau des baisers / Les ans passent trop vite / Évite évite évite/ Les souvenirs brisés. "
[901] *Les Chambres*, " Combien cela fait-il que ces mots-là m'ont fendu les lèvres ", OPXV, p. 251.

dires ; devant l’échec de la consternation du temps par la poésie, il y a appel au silence. A moins que la mort ne soit la réussite poétique réelle et que dire la mort serait enfin dans un paradoxe final gagner le vieux défi.

Elsa n’apparaît pas dans le texte ; il s’adresse plus précisément à ses lecteurs dans un regret de “ n’avoir pas su dire le pire ”, et dans la crainte que “ même ceci ” soit lu “ comme une petite chanson ”. Le désespoir absolu se double donc de ne pas être compris comme désespoir.

Le texte repart ensuite sur les mots clefs du précédent, “ sept ans ”, “ ces mots-là ” et “ le loup ”. C’est la syllepse qui est développée ici dénonçant plus clairement et plus violemment l’illusion de l’identité :

> “ Arrachez-moi ce loup La peau viendra ”[902]

Le poème reprend le terme loup; rien n’a changé depuis, le loup n’est pas un masque qui peut être enlevé ; le masque est lui-même ; il n’y a nulle part une identité cachée par le masque ; elle est le masque. Le geste supposé d’arracher est marqué de violence, celle des autres qui sont à la recherche illusoire du sujet caché.

Le texte reprend aussi, avec la même violence, l’adresse aux lecteurs mais l’attente du silence n’est pas redite, au contraire. Peu à peu une interrogation sur l’écriture, qui s’est imposée malgré tout, se fait et nous passons donc ainsi dans une autre perspective que celle du refus d’écrire ; cette nouvelle perspective est concomitante à la réapparition d’Elsa tout d’abord par le pronom nous ; il s’agit donc d’une réouverture de la parole parce qu’elle leur est consubstantielle ; les mots, qui disent combien est naturelle cette parole, inversent le champ lexical de l’oiseau et celui de l’humain, le leur, pour bien dire cette obligation profonde ; le tout est relayé par la métaphore de l’arbre.

> “ Sans crier
> Le vent mon amour naît dans la bouche de l’oiseau comme la
> parole bat de l’aile en nous

[902] Id., “ Sept ans depuis ces mots-là sept ans ont passé sur mon visage et sur mon âme ”, OPXV, p. 253.

> Et soudain le vol s’incline à terre et le gémir de l’arbre parcourt
> les phrases frémissantes
> Dont les feuilles si forcenément s’agitent qu’elles perdent à la
> fois leur force et leur sens ”[903]

Écrire donc mais dans la souffrance et la folie et pour dire “ à regret ” le “ secret ”. L’approche de la mort, au lieu d’instaurer le silence, pourrait alors relancer la parole dans une situation d’urgence ; mais le texte redit plutôt la permanence de l’écriture et la lassitude :

> “ Plus l’homme est vieux plus il est nu plus ce qu’il dit le quitte
> à regret de cette façon de quelqu’un qu’il le veuille ou non qui avoue
> Un secret Quel secret devant la mort est encore un secret le voici
> Pareil à lui-même enfin malgré tant d’années
> Que ces murmures l’habitent
> Tant d’années ”[904]

Apparaît ici le mot “ murmures ” qui semble entre le silence et la parole avec bien sûr en paronomase implicite le mur qui est justement limite.

La rupture du blanc instaurée par le texte se double d’une nouvelle rupture de tonalité ; les vers précédents avaient accepté l’idée d’une parole consubstantielle, mais sous la forme de murmures ; les mots ici sont développement de la paronomase, mais les murs sont protection ; le loup devient alors “ chiens sages ” et leur doublon,“ chenets ” :

> “ Les mots autour de nous assis comme des
> Chiens sages
> Comme les chenets du feu les murs peints
> Les rideaux lourds aux yeux las des fenêtres
> Les mots comme des fleurs dans le verre
> De ne rien dire Les mots comme un verrou
> Mis à la porte
> Et le grand lit doucement qui s’ouvre
> Et te regarde ”[905]

Les mots sont mortellement protecteurs, ils mettent le couple en dehors du monde ; ils semblent construire une chambre ; ils sont les murs “ peints ” et les

[903] Id., p. 254.
[904] Id., p. 254.

rideaux, tout ce qui enferme. Le mur n’est pas limite mais illusion, décor. Le projet d’écriture paraît donc être à ce moment-là de construire par les mots une protection au couple contre l’extérieur. Seulement ces mots-verrou sont marqués par la mort “ de ne rien dire ”. L’ouverture du lit se ferait par la fermeture sur soi par les mots.

La “ strophe ” suivante reprend plus explicitement le projet, d’où le groupe verbal “ je dirai ” qui est repris trois fois, dirigeant de plus en plus fortement le texte vers l’ouverture réelle du poème par le déterminant “ les ” qui mis en capitales puis en gras et augmenté de taille se montre comme trois des quatre lettres d’Elsa, d’où les lettres des oreillers :

> (…)
> “ Je dirai les chambres de mots meublées
> Où nous fûmes seuls
> À vivre Ces quatre mots ces quatre murs
> Le long siècle de nous qui n’est fait pour personne
> D’autre et personne pour
> Le déchiffrer à ses initiales d’oreiller
> Je dirai LES Vous savez comme
> L’une à l’autre les lettres sont douces sur
> Le coin de l’oreiller s’enlaçant Je dirai
> **LES**[906]
> (…)

Le mot chambres réapparaît alors dans cette annonce et ce projet d’écriture. Il s’agit une nouvelle fois de dire Elsa.

Un projet d’écriture entre ouverture du silence et poursuite de la parole

De texte en texte, se construit donc, avec ses contradictions affichées, un projet d’écriture qui semble n’être pas en accord avec son enjeu profond ; il y a comme un désir violent de se taire, mais une impossibilité de le faire ; il faut donc écrire or écrire c’est écrire Elsa, l’accepter c’est le dire ; seulement dans le même

[905] Id., p. 254.

temps la menace des chambres mortuaires, du silence est en contrepoint ; elle donne une ligne de lecture parallèle à ce qui suit. La question est donc : est-ce que nous allons lire un texte qui redira Elsa sous les formes que nous connaissons, ou est-ce que la menace de mort l'emportera et modifiera le dire d'Elsa ? Est-ce donc la fin de la présente/absente et l'arrivée de la grande absente qui planait déjà en partie dans *Le Fou d'Elsa* ?

Nous le savons, le poème n'est pas pour autant lancé. Le mot chambres est suivi d'un texte[907], nous l'avons vu, en contraste typographique avec ce qui précède et ce qui suit. Nous avons affaire à des hexamètres rangés en quatrains avec des assonances qui peu à peu s'installent en rimes de type abba ; le texte reprend l'idée de protection, ce sont les bras ici qui remplacent les mots, d'où ce choix d'alternance des rimes. Nous sommes dans un lieu fermé, exactement comme les mots l'avaient construit. Le texte est comme une redite parfaite de la présente/absente, surtout, mais pas seulement, grâce au rejet final des deux derniers vers du dernier quatrain avec l'articulation forte du " pourtant ".

Se manifeste en effet ici comme un condensé de la poésie dans son rapport à Elsa ; toutes les modalités de la présente/absente sont redites, le sommeil, la fuite, l'image peinte, la rêverie sur un ailleurs où elle serait, la jalousie. Le mot absente lui-même est dit quatre fois dans deux quatrains qui se suivent et qui jouent un rôle dans l'installation progressive des rimes. Le texte éloigne de plus en plus Elsa jusqu'à lui rêver l'ouverture de " portes inhumaines " et d'un " plaisir sans fin " qui s'opposent donc à la chambre d'où elle est partie ; l'appel à la présence se fait alors pressant pour rebondir sur la page suivante sur une présence articulée par un " pourtant " qui met en valeur comme rarement chez Aragon le paradoxisme.

Cette redite de la présente/absente, très encadrée par la forme, dit donc une possibilité d'écriture liée à Elsa, la possibilité d'écriture qu'il a toujours utilisée jusque-là ; seulement cette possibilité est elle-même minée par l'importance ex-

[906] Id., p. 254.
[907] *Les Chambres*, " Un bras autour de toi ", OP XV pp. 257 258 259 260.

trême accordée ici à l'absence ; le texte a beau redire fortement la présence paradoxale, reste que l'absence est ce qui est dit au préalable le plus longuement. Nous sortons un peu de la tension habituelle ; d'une certaine manière le texte se dirige à nouveau vers une fausse Elsa d'où la mise en valeur du paradoxisme. Le poème cherche à rester dans le sac et le ressac de la mer, il affiche donc le paradoxe

> " Comme un amant quitté
> Au bout de la jetée
> Espère et désespère "[908]

La thématique est encadrée d'une forme rigoureuse, mais par l'importance accordée à l' absence d'Elsa de ce qui est ici le sujet même du texte, la chambre, elle est malgré tout l'ouverture d'une fêlure et ce qui peut être une rupture, d'où le " sommeil des voleurs " et " La nuit noire m'y noie " du second quatrain.

La place d'Elsa dans l'écriture de ce poème est donc pour l'instant contradictoire. C'est à partir d'un événement vécu par Elsa qu'une interrogation se lance sur le silence imposé ou souhaité ; mais c'est aussi autour de la forme habituelle de la figuration d'Elsa dans le texte en présente/absente que se relance l'écriture.

Forcé et contraint, Aragon écrit donc, mais il y a, maintenant, fortement, à l'arrière plan, une présence du silence qui peut être désiré ou subi. C'est l'enjeu et non le projet du poème, se taire ou écrire ; comme il doit écrire, " qu'il le veuille ou non "[909] la question est alors écrire quoi, ou, ce qui veut peut-être dire la même chose ici, comment ?.

À nouveau le chiffon rouge de la chasse

Nous allons donc tout d'abord examiner comment se manifeste la présence ou l'absence d'Elsa dans le texte. Nous suivrons pour cela l'ordre du poème afin

[908] Id., p. 258.

ici de mieux suivre ici les différents mouvements, les découvertes contradictions et dépassements.

Brutalement et immédiatement à la suite de " Un bras autour de toi ", Aragon creuse et le rapport au temps et le rapport à l'absente. Le désir ou la crainte de trouver un temps qui ne passe pas le fait rêver au théâtre intérieur d'un meurtrier ; celui-ci " Puisque l'autre est mort ou que l'autre est morte "[910]a un " savoir sans partage "[911] et peut vaincre le temps :

> " Je t'envie assassin mon frère par le sang
> Pour tout ce temps muet à revivre ton crime "*[912]*

Ce temps renversé, cette consternation du temps, se gagne par le secret, la solitude et la violence extrême. Le retour des vers se fait donc à partir de ces trois données ; le rapport est créé avec deux causales qui se déploient comme difficilement :

> " Je t'envie assassin pour ton tumulte sourd
> Parce que plus jamais ainsi ne m'écherra faire l'amour
> De celle que j'ai tout le long de mon vivre aimée à la semblance du meurtre
> Parce que cette chose de nous vivants cette chose
> De nous deux ce ciel démentiel
> Qui n'a de mots pour être et qu'il est vain
> Désirer à l'envers parcourir comme une route
> Cette chose de nous toujours nouvelle quand elle vint
> Sur nous s'abattre n'était que de moi seul sans doute
>
> Meurtrier meurtrier que je t'envie
> Toi qui vis clos dans ta mémoire
> Mais moi rien "*[913]*

La structure est complexe parce qu'Aragon touche au plus intime du couple et peut-être à l'un des prétextes du paradoxe de la présente/absente. Il commence dans la première causale par parler du futur avec une tournure impersonnelle qui

[909] Id., " Sept ans depuis ces mots-là sept ans ont passé sur mon visage et sur mon âme ", p.252.
[910] *Les Chambres*, " Le meurtrier se souvient comme le feu des feuilles ", OP XV, p. 261.
[911] Id., p. 261.
[912] Id., p. 261.
[913] Id., p. 262.

le place en quelque sorte dans une situation subie et regrettée ; dans cette subordonnée, il n'y a pas de nous ; la structure est même curieusement apparemment incorrecte : " faire l'amour /De celle " ; nous ne sommes plus, par le vers, dans l'acte sexuel, mais dans la nomination : " l'amour de ". La subordonnée relative qui suit reprend la métaphore du meurtre, ce qui ne laisse d'être ici troublant puisque le meurtrier est dit plus haut " avoir le grand pouvoir d'anéantir ". L'avenir est de toutes façons clos : il ne " m'écherra plus (de) faire l'amour ". La seconde causale démarre immédiatement à la suite, elle aussi en début de vers. Seulement elle se prolonge sur six vers, six vers qui ont à charge de faire surgir la vérité du passé. C'est le groupe nominal " cette chose " qui conduit la quête de la vérité ; la première fois, il permet de décrire l'importance de l'acte sexuel passé qui semble avoir été " de nous deux ce ciel démentiel ", pour immédiatement dire qu'il est vain de le reparcourir et de le mettre en mots, il serait hors du temps et des mots. Là seulement la raison du texte est dite comme à reculons :

> " Cette chose de nous toujours nouvelle quand elle vint
> Sur nous s'abattre n'était que de moi seul sans doute "[914]

C'est bien là une forme de la présente/absente, la plus fondamentale peut-être. Le " nous " de l'acte d'amour n'existerait donc pas. Malgré l'ultime doute, la quête du passé est donc vouée à l'échec parce qu'il n'y a pas eu ce qu'il s'imaginait alors. Le passé est " rien ", lieu de perte et de confusion, les chambres sont " cages ". Il y a doute sur tout, y compris sur ce qu'ils sont maintenant, et pourtant le paradoxe rebondit en fin de texte :

> " Ô Chine noire des ruisseaux où tremble
> Où tremble le chiffon rouge d'un baiser
> Piégé "[915]

[914] Id., p. 262.
[915] Id., p. 263.

L’écriture, les mots ont le dessus, parce que la chasse est possible paradoxalement et par le paradoxe. Le chiffon rouge “ tremble ” et conduit à l’écriture, à la “ Chine noire ”.

Une des raisons de l’absence a donc été creusée et ses conséquences dans la quête du temps renversé, examinées ; le plus intime du couple a été dit ou inventé avec violence et gravité ; seulement malgré cela il existe et l’écriture se poursuit, encre de Chine. Elle se poursuit dans ce rapport-là.

“ j’écris ”

Et c’est bien l’écriture qui est le sujet du texte suivant, l’écriture pas seulement pour Aragon mais pour l’homme. C’est dans le cadre de l’histoire humaine qu’il resitue tout d’abord sa quête paradoxale. Les chambres qu’il nomme sont toutes marques de l’histoire humaine :

> “ Chambres depuis la grotte aux bisons fléchés
> caves nids barques demeures de bois ou de paille ”[916]

Elles le sont à plusieurs niveaux ; ici par exemple “ les bisons fléchés ” au cœur de ces grottes, premiers avatars des chambres humaines, désignent une étape de l’histoire humaine et lui-même, bien sûr, d’où l’invention d’un nouveau sens à l’adjectif.

Cette quête de sa place dans l’humain est menée par l’écriture. Et rapidement Aragon se caractérise comme un compulsif de l’écriture. Le verbe “ écrit ” est répété dix-sept fois, plus si l’on compte les paronomases comme je crie ou je décris ; cette activité d’écriture qui est aussi lecture du monde ne lui est pas propre ; ce qui est plus particulier c’est le fait d’avoir des lecteurs. Il se questionne sur la raison profonde d’écrire, elle lui semble imposée ; ce n’est que peu à peu que le texte en vient à faire surgir Elsa :

---

916 *Les Chambres*, “ II ”, OP XV p. 264.

" Il reste

La ligne qui se tord sur son lit de syllabes
Et je te reconnais dans ce désordre de ma main

Toutes les ratures de ce que j'écris sont des femmes couchées
À ta semblance
Il y a sur le chant essayé cette ombre de toi
Toujours ou cette absence "[917]

Ce surgissement se fait sous la figuration discrète de la présente/absente : elle est ombre ou absence. Ici, le passé est à nouveau accepté, " merveilleux désordre de ma vie "[918] qui s'oppose à la " confusion ", parce qu'il est reconstruit par le désordre de sa main, par la poésie. Et le " baiser tremblant " qui faisait repartir la poésie dans le texte précédent est ici redit avec toute l'importance qu'il a pour l'écriture :

" Revoir non rêver
L'inscription tremblante sur ta lèvre
Le discours infini dont m'entourent tes bras "[919]

Par l'écriture il y a présence donc qui inverse la position de " Un bras autour de toi " ; ici ce sont les paroles qui donnent la présence. Cette présence s'accompagne d'une absence physique et donc d'une attente ; c'est cette attente qui est productrice de mots :

" J'écris ton corps j'écris ton âme
Sans l'intermédiaire des mots
Mon amour dénoué ma tempête de flammes
Sur le lit de moi-même où tu n'es pas
Encore

J'écris tes mains tes bras tes yeux ta bouche
D'un seul trait qui parcourt en dément tes mystères

D'un seul trait qui se tord qui se mord qui se traîne et proteste
D'un seul trait convulsé qui t'étreint de cent gestes

[917] Id., p. 269.
[918] Id., p. 269.
[919] Id., p. 269.

Une fois encore une fois
J'écris toi comme un battement d'ailes sur les toits "[920]

La présence semble donc venir à jour par les mots ; la femme permet un " discours infini ", pourquoi ? Parce que le paradoxe va au-delà : ici, l'écriture Elsa se fait " sans les mots " ; or cette écriture est parcours du corps dans une volonté érotique. Il y a substitut à l'acte de faire l'amour par l'acte d'écrire, d'où, vu le vertige demandé, disparition des mots ; écrire Elsa c'est donc s'approcher au plus près de l'acte d'amour qui lui est refusé dans le présent et dans le souvenir ; ce texte est bien dans le prolongement exact de celui qui précède et il est réponse provisoire à l'interrogation initiale sur l'alternative entre écrire et silence. Les " toits " dont il était question dans " LE PAPIER QUADRILLÉ " deviennent ici par la paronomase avec toi lieu d'un " battement d'ailes ".

Construire ainsi sa présence par un poème qui est poésie d'une certaine façon portée à son comble parce que " sans les mots ", qui imite de très près l'acte de " faire l'amour ", conduit à un bonheur " soudain " et sans doute fugace puisque figuré sous la forme d'un passage de cigognes dans le ciel, équivalent peut-être du " ciel démentiel ":

" Et le ciel est soudain peuplé du grand signe de croix
Des cigognes "[921]

L'écriture est donc bien la problématique de ce texte dans la suite des précédents ; après avoir révélé et admis que " faire l'amour " avec Elsa n'était ni du passé ni du présent, Aragon prend conscience que c'est ce qu'il fait avec les mots ; il le fait grâce et par le statut, l'invention renouvelée de la présente/absente.

[920] Id., p. 270.
[921] Id., p. 270.

" III ",horloge immobile

La chambre suivante s'inscrit dans un paradoxe d'un autre type ; elle est " la " et " une " ; l'événement qui y a eu lieu est précisément daté sur la durée d'une journée et impossible à situer sur l'axe plus large de la durée.

D'hésitation en approximation, en refus d'être précis, se décrit tout de même une chambre qui se caractérise par le fait que tout y est de travers, passé et dépassé ; il est possible que ce soit ainsi parce que la chambre est de l'ordre du passé ; la description des objets marquerait le passage du temps ; il n'y aurait alors aucune volonté de reconstruction par les mots d'une réalité, mais seulement d'une déréalisation ; cette chambre, dans le même temps, nous rappelle, ainsi décrite, d'autres chambres dont celle de Van Gogh. Cette chambre vue du présent de l'écriture et par elle en partie reconstruite, est un lieu important et aimé, et le blanc du texte met en exergue cet amour pour ce lieu passé :

> " Comme nous l'avons du moins je l'ai cette chambre
> Aimée " [922]

Le texte installe donc le " nous ", pour l'instant absent, pour immédiatement l'effacer, " du moins je ". Ce retrait nous rappelle immanquablement :

> " Cette chose de nous toujours nouvelle quand elle vint
> Sur nous s'abattre n'était que de moi seul sans doute "

Là aussi nous étions passés avec réticence du nous au je. Sans doute les mêmes causes produisent-elles ici le même effet. Le " nous " voudrait dire qu'il y eu acte commun et souvenir commun de l'acte, ce qui ne semble pas le cas d'où le retour au je.

Au travail de mémoire sur le lieu succède celui sur le temps. L'instant est précisément daté, car il est instant ; par contre, aucune extension temporelle n'est possible ; seules l'heure et la minute comptent :

---

[922] *Les Chambres*, " III ",OP XV p. 271.

> " Quand donc quel siècle quelle année
> Tout comme une horloge immobile on peut en dire l'heure et la minute mais
> Quel siècle quelle saison
> Sait-on bien "[923]

Le travail sur le souvenir repart et parcourt différents lieux comme s'il s'agissait toujours du même ; le nous du souvenir est alors assumé ; ce n'est pas celui de l'amour ; la caractérisation de l'ensemble de ces lieux est d'être à la limite de, forme spatiale de l'instant. Cette limite est aussi celle de l'existence. Ce souvenir par l'écriture produit la répétition en mots de ce qui les unit : les mots font renaître l'acte d'amour :

> "Et voilà qu'aujourd'hui je sens à nouveau cette chute
> Au profond du lit ancien d'une pierre et très loin
>
> Le cri "[924]

Écrire permet de ressentir à nouveau la chute, l' instant. Nous sommes par l'écriture dans le vertige revécu ; nous sommes dans le dépassement du temps, il parvient à revivre à partir d' " aujourd'hui " " cette " chute au " profond du lit ancien ", nous sommes par l'écriture dans une consternation du temps.

Elsa apparaît comme n'ayant pas le même souvenir ; elle est tout de même là par ses vêtements qui sont marques d'elle et forme de désordre, ils sont une forme de la présente/absente.

Le projet d'écriture s'est donc jusque-là déroulé avec une extraordinaire authenticité. La présence/absence d'Elsa a été revisitée à partir de la menace dite par le premier texte. La forme classique de cette figuration a été dépassée. L'écriture a repris la quête pour aboutir à deux moments hors du temps.

---

[923] Id., p. 272.
[924] Id., p. 272.

" IV " ou la présence au plus-que-parfait

Le passage suivant introduit une rupture ; il est une forme de reprise du premier texte. Il démarre d'ailleurs en parallèle avec l'épigraphe de " Madeleine Lalande ", " un jour vient où le temps ne passe plus " et le premier vers du poème, " un jour noir ". Le groupe nominal est ici repris en " Ce jour que je t'avais perdue et j'en parle "[925]. Ce passage a donc toutes chances d'être dans le prolongement du questionnement sur la place d'Elsa dans l'écriture d'Aragon. On se souvient que, dans " Le Papier quadrillé ", l' adieu à Elsa se disait ainsi :

> " Je perds de vue au loin ma voix ma vie
> Le soir agite un mouchoir d'adieu
> Sur cette scène immense où s'effacent les deux syllabes bleues
> D'Elsa dans cet étonnement d'un baiser qui se brise "[926]

Dans " IV ", l'interrogation sur l'après Elsa se relance, là encore, à partir d'un événement qui nous est donné comme situé dans la vie réelle, sans doute la péritonite subie par Elsa en 1937[927]. La référence à " l'ailleurs " a entre autres, mais pas seulement, cette fonction. Nous sommes dans un jeu proche des petites notes qui conduisent à un soubassement ou au moins au rappel de la trame de la tapisserie générale.

Le texte est long, marqué par le rythme de l'octosyllabe " ce jour que je t'avais perdue " ; au vers 42 ce jour est remplacé par " ce soir ". Dans les deux cas " où " présent dans " un jour vient où le temps ne passe plus " est remplacé par l'adverbe relatif " que ", afin sans doute de démarquer d'un groupe nominal banal " ce jour où " et sans doute d'éviter ici l'assonance.[928] L'interrogation est menée par la répétition de " ce jour " modulé en plusieurs compléments circonstanciels de temps du même ordre ; elle se retrouve et se conclut par l'alexandrin en

[925] *Les Chambres*, " IV " OP XV p. 273.
[926] *Les Chambres*," Le Papier quadrillé ", OP XV p. 249.
[927] Voir p.315.
[928] Maurice Grevisse dans *Le Bon usage* (huitième édition, remarque 549), précise dans la partie *Historique* que cet " adverbe relatif très courant à l'époque de la Renaissance, était encore très fréquent au XVII^{ième} siècle ". Par déduction on voit bien qu'il est très rare au 20^{ième} siècle.

deux /quatre/six : " Ce jour ce jour percé que je t'avais perdue ". Le déterminant " un " de " Un jour noir " est donc devenu " ce " et l'adjectif "noir" s'est trouvé remplacé par une autre forme du manque, celle marquée par l'adjectif " percé ". " Le jour noir " est un groupe nominal banal, au contraire de " jour percé ". L'adjectif percé n'est jamais dans la langue courante utilisé avec le nom jour ; cet adjectif est, nous le savons, très présent dans l'idiolecte d'Aragon avec plusieurs sens et usages ; il est le signe d'une souffrance, et c'est souvent le corps qui est percé ; il se raccroche par-là au fil rouge de Saint Sébastien, de Prométhée (et des " bisons fléchés "[929]) ; ici le mot est utilisé dans une première strate de sens, pour indiquer le manque, le trou, l'absence ; l'absence d'Elsa fait de ce jour un jour d'absence à soi-même dans la souffrance ; la relation instaurée avec " un jour noir " ramène donc bien le texte fortement dans le questionnement posé initialement, celui de l'entrée dans l'absence d'Elsa et dans le silence poétique.

Reste qu'ici cette absence est explorée par la présence installée par le plus-que-parfait et par la présence du tutoiement ; dire " que je t'avais perdue ", c'est dire une forme de présence dans le moment de l'écriture ; cette dernière est possible parce que le présent est présence, mais le texte pourra explorer comme jamais l'absence et le " silence de toi " à partir de la présence. L'absence qui est dite est celle de la maladie, d'où la référence à ce qu'il a dit " ailleurs " ; il ne s'agit donc pas a priori de la même " qualité " de l'absence que celle repérée dans les autres poèmes ; cette absence est bien dans la suite logique de " un jour noir ", c'est l'absence totale qui est essayée, celle qui prolonge, conclut la maladie. Le " ailleurs " renvoie tel un fil d'araignée à d'autres textes parmi lesquels à " oime il bel viso oime il soave sguardo " du *Roman Inachevé*.[930] texte qui lui-même renvoie au " Cantique à Elsa " des *Yeux d'Elsa*. Le vers qui file la liaison, " Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle " est dans le prolongement de l'évocation

[929] *Les Chambres*, " II ", OP XV p.264.
[930] Le " titre " réel est " …….. ", soit une suite de points.

du regard de Rancé. Le poème, qui est titré ainsi, met en valeur l'instant, " ce seul moment " où Rancé voit la tête coupée de sa maîtresse[931].

Cette absence essayée est travail d'Aragon sur lui-même, d'où l'adjectif " percé "; la référence à l'événement réel est donnée par ce fil rouge mais il n'y a pas la plus petite autre allusion dans le texte même à la maladie d'Elsa, tout est centré sur lui-même, sur les effets de la présente/absente. Le jour de l'absence est en effet vu comme percé et donc vide ; le texte ne construit pas un souvenir de ce jour-là : il construit un travail de réinvention de ce qui a pu être ce jour-là à partir du jour de l'écriture. Ce travail semble aboutir au moins partiellement à la réinvention d'un souvenir, celui du balayeur d'où l'usage alors du passé composé.

" Ce jour " revient à la conscience avec violence et pourtant il est impossible à déterminer par les adjectifs habituels. Il resurgit la nuit et c'est l'imprécision qui se trouve le caractériser en particulier avec l' adjectif " gris "répété cinq fois, modulé en " immense et blanc ". L'absence d'Elsa a eu comme résultat une disparition du souvenir, et l'installation du désordre et du monde de la poubelle. L'absence d'Elsa est, dans un premier temps, absence de sens :

" Des objets
Stupides l'armoire ouverte
Il n'y a pas la plus
Petite
raison de fermer l'armoire[932]

Une chose
tombée

Ce soir que je t'avais perdue "[933]

[931] Voir p. 315.
[932] Et on sait combien l'armoire fermée est porteuse d'écriture.
[933] Id., p. 275.

Ce jour sans couleurs, jour de désordre est aussi et surtout un jour où se pose la question de l'écriture. Lorsque " le souvenir vous en revient d'une telle violence ", les pas dans la nuit conduisent naturellement :

> " À ce lieu d'écrire et les crayons épars ces choses d'encre et d'épouvantes
> Et le papier hâtivement sali froissé jeté dans la corbeille "[934]

Il y a plusieurs temps, plusieurs jours. Il y a celui de l'événement et ceux de la réinvention par l'écriture de cette journée ; pour Aragon, le jour de l'absence d'Elsa a été un jour sans couleurs, nous l'avons vu, mais aussi sans mots :

> " Est dispersé de toi déchiré de toi dévasté Je me suis
> Assis comme une ruine au bout du monde
> À laquelle jamais ne sera **répondu**
> Sur les marches de l'échelle accroupi sur les marches de moi-même
> Ne plus voir la soupente et le lit éventré les draps
> Pendants
>
> Mais comment s'est-il levé par où levé ce jour
> Brumeux et gris désert **muet** ce jour aveugle et vide
>
> Comment s'est-il levé de moi sur moi ce jour sans jour immense et **blanc**
> **Ce jour sans un mot** que le bruit dérisoire à la porte où quelqu'un dépose
> Une bouteille de lait j'ouvre moi j'arrache cette porte
> J'arrache cette porte à ses gonds
> il n'y a déjà plus personne Des pas dans l'escalier Plus personne
> Qu'une bouteille de lait
>
> Tout un jour devant moi sa porte ouverte où nul ne **lit** le destin
> Tout un jour de mille et mille détails oubliés inoubliablement
> Tout un jour qui commence à sa blessure et j'ignorerai toujours
> Si j'eus froid si j'eus peine si j'
>
> (…)
>
> Fantastiquement vide on ne sait pas comme une ville peut

[934] Id., p. 273.

Être vide
Et **sans paroles** Je n'aurais
Jamais cru Paris capable de cela
(…)
Écœurante d'un melon et **même les bruits**
M'étaient silence
Il régnait sur Paris
Ce **silence** de toi
Cet étrange **silence intérieur** où les
Passants ont l'air de **poissons sourds**
Personne
Il n'y a personne nulle part " [935]

Évidemment, cette absence de mots, de sons, accompagne et l'absence de couleurs, le blanc et le gris, et l'absence de sens. Elle va avec la solitude, d'où le glissement par les allitérations de " passants " à " poissons sourds " et à " personne " répété en miroir de silence de toi. L'absence d'Elsa, c'est l'absence de mots et donc l'absence des autres. La rêverie devant le balayeur, rêverie qui peut être comprise comme étant du jour " où je t'avais perdue ", est rêverie sur l'absence de communication :

" Rien de plus singulier qu'un balayeur Connaître
Un balayeur **Qui parle**
Au balayeur Qui s'arrête auprès de lui
Disant paroles d'homme au balayeur
Qui lui raconte
au balayeur
comme il pleuvait
En quatorze cent quinze au jour d'Azincourt
Qui songerait à lui **raconter** la mort de Patrocle avec des larmes
Et les journaux s'en vont dans le ruisseau le long du trottoir
Je n'ai pas dit non plus au balayeur ma peine
C'était un jour comme un autre un jour **sans oiseaux** "[936]

Une nouvelle exaltation de l'écriture

[935] Id., pp. 273 274 275 276.
[936] Id., p. 277.

L'absence d'Elsa a donc bien été l'Absence, le jour percé, la mort des mots. Mais le poème existe, et Aragon a beau dire que c'était alors un jour sans mots, il s'avère que repenser à ce jour c'est écrire et communiquer, se faire maître des mots. La présence, sous-entendue par le plus-que-parfait et par le tutoiement, permet paradoxalement à l'écriture de se déployer largement pour dire le risque vécu du silence. Le texte compte 108 vers. Il y a dans ce poème/passage une nouvelle forme de jubilation à écrire et même à se commenter ; les premiers vers sont une éblouissante glissade autour du mot ailleurs, et un appel à l'analyse d'une obsession, celle de l'ailleurs qui ici rebondit sur l'empailleur, mais dont nous savons qu'elle sera reprise avec " le balayeur " et " le bal ailleurs " :

> " Ce jour que je t'avais perdue et j'en parle
> Ailleurs qu 'est-ce qu'ailleurs toujours ailleurs dire ailleurs comme on crie aïe un départ
> De caille
>
> Je dis ailleurs tous les trois mots Vous n'avez pas remarqué Pour rien sous d'insolents prétextes d'assonance
> L'appel de l'empailleur dans la rue ou
> Dans moi L'ailleurs est dans moi je m'y perds il faudrait
> Rassembler tous ces bruits de moi-même ces
> Mystérieux mots rayés noircis noyés dans un cahier
> Par exemple ou des feuilles de tiroir qu'on retrouvera qui sait
> Moi mort ou vivant même effacé peu à peu taché haché de rides
>
> Signifier à la chair que ça ne compte pas ou plus cet homme
> Encore
> Une rature "[937]

Le passage se lance donc sur un appel au commentaire textuel et se poursuit avec une maîtrise sans pareille. Dans le rythme des vers tout d'abord, qui joue avec les ruptures, les irrégularités, les alexandrins cachés, les progressions. Prenons un exemple :

> Ce jour-là ce jour-là
> Je n'étais plus qu'un homme de poubelle
> Un être jeté comme une boîte ouverte un
> Débris l'écorce

[937] Id., p. 273.

Ecœurante d’un melon et même les bruits
M’étaient silence
Il régnait sur Paris
Ce silence de toi

A priori, dans ces quelques vers, une simple irrégularité, et pourtant. L’oreille lancée par la répétition de “ ce jour-là ” est en attente de la suite de l’alexandrin. Celui-ci ne vient pas, au contraire, puisque le vers qui suit est un décasyllabe, alexandrin déceptif donc. Comme l’est a fortiori “ Un être jeté comme une boîte ouverte un ” qui met en place un vers de onze syllabes en 5 / 6 / 1. Le déterminant un attire le vers suivant, de quatre syllabes ; la paronomase sur écorce et écœurante joue le même rôle d’entraînement et de rupture dans la lecture, entraînement parce que le déterminant attend le nom, rupture parce qu’il y a le blanc. Notre oreille retient pourtant un jeu d’échos puisque nous retrouvons inversé le rythme 7/5 qui se poursuit lui aussi en 4 : “ m’étaient silence ”. Le passage fait sens en soi : écorce et silence sont mis en équivalence.

Cela nous donne donc :

6
4/6 (10)
5/7 (12)
4
7/5 (12)
4/6 (10)
6

Le passage est en miroir, met au cœur “ Débris l’écorce ” et dans le même temps rebondit. L’alexandrin peut alors discrètement se placer comme une respiration cassée, puisqu’en deux hémistiches séparés par le blanc :

“ Il régnait sur Paris
Ce silence de toi ”

Il régnait sur Paris fait alors partie de deux vers : le premier par l’appel en miroir du 4/- et le second par l’appel du rythme de l’alexandrin.

On pourrait pour l’ensemble du texte trouver ainsi la marque d’une maîtrise éblouissante ; il y a des îlots de rythme apaisé, mais l’ensemble est dans une

quête, c'est ce que le rythme mime. On sait par exemple que c'est le dernier vers de ce passage qui installera par le rythme et les mots la réponse, en alexandrin, comme un répons musical à tout le poème et en particulier au premier vers de onze syllabes :

" Ce jour ce jour percé que je t'avais perdue "

Tout le poème est une attente de " ce jour percé ".

La force d'écriture d'Aragon, son déploiement, en contradiction apparente avec le texte, on la trouve aussi dans les inventions de vocabulaire. Le questionnement sur l'expression " le jour se lève " par exemple, se mène de vers en vers pour aboutir à la rupture du bruit " à la porte ", bruit dont on connaît l'importance. C'est ce bruit qui sera en fait le seul équivalent d'un mot :

" Quand s'est-il levé ce jour pourquoi s'est-il
Levé je vois
(…)
Mais comment s'est-il levé par où levé ce jour
Brumeux et gris désert muet ce jour aveugle et vide

Comment s'est-il levé de moi sur moi ce jour sans jour immense et blanc
Ce jour sans un mot que le bruit dérisoire à la porte où quelqu'un dépose

Porté par l'importance de ce qu'il se joue, Aragon va à chaque questionnement jusqu'au bout, ici jusqu'au bruit.

Comme il a commencé par un commentaire sur lui-même, le texte se termine sur, on l'a vu, le balayeur qui se trouve en écho avec " l'ailleurs " et " l'empailleur ". Mais dire ainsi qu'il n'a pu parler au balayeur, c'est nous parler à nous lecteurs au-delà d'Elsa et nous parler d'Azincourt, de Patrocle, de l'identité trouée. C'est donc bien communiquer et, par les exemples choisis, se situer dans l'histoire humaine, celle des deuils, celle des héros Patrocle et sans doute Charles d'Orléans, celle de l'essentiel quand les journaux " vont dans le ruisseau ".

Dans ce texte fondamental en reprise marquée avec les premiers, nous retrouvons donc bien la question centrale posée, celle de l'importance de la figure d'Elsa dans son écriture ; Elsa absente ; totalement absente, ce serait la fin des mots ; cette fin des mots a eu lieu ce jour-là. Elsa menacée d'absence mais présente, c'est au contraire s'offrir de jouer avec gravité du pouvoir des mots. La figure de la présente/absente prend ici un relief tout à fait particulier et sans doute le plus émouvant ; comme est émouvante l'apparition d'un des fils de *Théâtre/Roman.* Aragon se peint en effet déjà dans ce face à face avec l'au delà de la porte, avec l'escalier vide, avec le " Plus personne ".

" V ", en respiration

La fonction de ce texte dans le poème semble donc être celui de relancer l'écriture. Le texte qui suit est comme une respiration amusée, de l'ordre de celle que l'on trouve parfois après un texte particulièrement important. Il s'agit d'un retour autobiographique sur une partie de l'histoire du couple, celle des cachettes de Nice pendant l'occupation. La différence avec le texte précédent est assez évidente : à l'absence de précision, au gris des vers précédents succèdent de nombreux groupes nominaux déterminés et donc l'évocation de lieux précis :

> " Le long couloir La chambre avec nos valises
> Dormant sur la ruelle de côté Les hauts
> Plafonds Arcades L'escalier monumental
> À descendre Puis ça s'étrangle comme un puits
> Dans cette part énigmatique de l'Hôtel "[938]

L'appel au souvenir lancé à Elsa est paisible, comme est paisible apparemment la figuration de la présente/absente qui se place tout de même dans le passage :

> " Moi je restais les yeux ouverts à tes côtés sans savoir ou non
> Si tu dormais déjà je ne sais jamais si déjà tu dors

[938] *Les Chambres*, " V " OP XV, p. 279.

Je surveille l'oiseau léger qui respire en toi comme un oiseau
Si faiblement parfois que je m'en épouvante
Les yeux ouverts à rêver au sommet clignotant des étoiles "[939]

La parenthèse au présent, parenthèse bien marquée par le retour au groupe nominal " les yeux ouverts ", est tout de même, dans ce contexte paisible, le lieu de l'épouvante, mais dite comme en passant.

Surgit alors dans le texte le personnage le plus surprenant qui soit, celui de Bonaparte, le héros, celui d'une certaine idée de la France bien naturelle dans les années 40/41. Seulement, ce citoyen-général est vu avec un mélange de convention, d'attendrissement et de dérision. Il est signe de la tragédie au milieu de la banalité, peut-être par-là une des images de l'auteur.

Reste que dans notre interrogation initiale sur la place et le statut d'Elsa dans le texte, on peut retenir une présence habituelle de la présente/absente, vécue, évoquée rapidement dans ses caractéristiques d'épouvante. Le " nous " est très fortement présent, il n'y a pas doute sur la réalité du couple et du lieu. Seuls les autres semblent irréels. C'est un " temps mort ".

" VI "en violence

Le texte qui suit est fortement marqué par sa différence. Elle est comme un déni du passage précédent qui avait installé un couple, ce d'autant qu'il y a une allusion au spectre Bonaparte. Le poète ici est seul. Il est menacé de silence. Elsa est l'absente totale de ce texte. Il est en parallèle avec le projet donné en fin de texte dans " Sept ans depuis ces mots-là sept ans ont passé sur mon visage et sur mon âme " :

" Pareil à lui-même enfin malgré tant d'années
Que ces murmures l'habitent
Tant d'années

[939] *Les Chambres*, " V " OP XV, p. 281.

Les mots autour de nous assis comme des
Chiens sages
(…)
Je dirai les chambres de mots meublées
Où nous fûmes seuls "[940]

Il y a dans " VI " un retour sur le passé par le biais du futur antérieur et une volonté de bilan, et non plus de projet d'écriture, ce qui prévalait dans " je dirai ", comme dans le texte programme, c'est par le mot murmures en paronomase avec murs que se lance le texte; seulement ici il y a étranglement et étouffement, et donc menace de mort de la parole :

" Toutes les chambres de ma vie
M'auront étranglé de leurs murs
Ici les murmures s'étouffent
Les cris se cassent "[941]

Il est aussi significatif que le texte soit en écho et avec le cri surgi au bout du passage sur la chambre " À la limite des forêts "[942] et avec celui de la " caille "[943]. Ici, les cris n'ont pas lieu, ils se " cassent ". Un nouveau retour biographique se fait donc mais seul à seul, cette fois-ci, et l'anaphore " il y a " qui permet d'énumérer les différentes chambres ne fait pas surgir Elsa, à moins qu'elle n'apparaisse sous " les chambres d'indifférence ", ce qui serait le plus près de sa figuration habituelle. La menace de la mort de la parole va avec deux éléments, celui du temps et celui du destin écartelé ; le temps est celui qui écartèle le destin[944]. Le passage du poème dit la tragédie absolue, le face à face avec sa vérité sans le biais d'un autre conduit à la cassure du cri ou au balbutiement.

L'absence n'est pas totale ; elle ne peut l'être pour aucun des textes puisque nous savons qu'en finale existe un " pourtant " qui vaut pour tout le livre/poème.

[940] " Sept ans depuis ces mots-là sept ans ont passé sur mon visage et sur mon âme ", *Les Chambres*, OP XV p. 254.
[941], *Les Chambres*, " VI " OP XV p. 282.
[942] *Les Chambres*, " III ", OP XV, p. 272.
[943] *Les Chambres*, " IV ", OP XV, p. 273.
[944] Voir p.41.

" VII "reprendre le fil de la présente/absente

La tension installée dirige le livre/poème vers la cassure et le relais qui suit inverse la direction. La disparition d'Elsa a été " essayée " ; par le biais de la métaphore du miroir, ici se dit la mort d'Aragon possible, sans doute parce qu'il s'agit là du grand dénouement qu'il attend, mais aussi et surtout parce que c'est le moyen d'affirmer la vie d'Elsa. Le miroir relaie l'attitude d'Aragon qui se décrit comme régulièrement épiant Elsa dans son sommeil, épiant son absence et l'imaginant morte. Ici le miroir épie Aragon en lui prenant ses attributs humains, il " regarde ", " lit " et est " pris soudain d'une peur aveugle de la mort

> " Craignant n'être plus terni de mon souffle il se détourne épie
> Elsa qui dort "[945]

La tension crée par le jeu de la présente/absente et cassée provisoirement dans le précédent texte par la disparition d'Elsa " dans le texte " est réactivée ici dans un jeu de miroirs complexe.

" VIII ", le nouveau nom d'Elsa, Solitude

Dans le passage suivant, c'est sur la question temporelle que rebondit le poème pour un dépassement de la figuration habituelle d'Elsa, et de l'aliénation au temps. Ce dernier était celui qui " derviche " décide. Ici le couple sera au-delà du " deux " et donc de la présente/absente de l'autre et au-delà du temps, " très tard ". Nous sommes à la fois au sommet et dans une extension spatiale, à un moment de dépassement, d'aboutissement.

[945] " *Les Chambres,* VII ", OP XV, p.285.

Cette construction ascensionnelle hors du temps humain se dit par comparaisons négatives, mais s'installe d'emblée ; la nomination se fera, elle, quand le " moment " sera situé et caractérisé :

" Très tard non point dans le jour ou l'année
Non point dans la nuit ou la saison

Très tard non pour la fatigue ou pour les fleurs
Pour s'endormir ou pour faucher les blés

Très tard de nous très tard de vivre
Et déjà tressaille au fond du paysage la minute
Extrême

Tout en haut des parfums d'herbes solaires
Immobile où tremble l'heure
La maison de pierre dans les pierres

Immobile aussi l'arbre courbé de vent
Les champs de l'été se consument
L'œil voit si loin qu'il se perd où la lumière évanouit
Les monts d'orgeat
De qui l'odeur est d'incendie

Plus bas que nous perchés sur un escargot rouillé
Des hommes sous leurs toits fanés de courges
Se cachent mais au-dessus s 'étend pour moi
Le royaume provisoire de ton cœur J'
Écoute je l'écoute battre
Tôt ou tard

La maison qui t'entoure à la mesure
De mes bras Rien d'autre
Il y fait la grande fraîcheur des temps
Torrides

Très tard "[946]

La répétition du " très tard " a pour fonction de donner les moments possibles du temps humain et de situer ce moment-là comme autre, comme inhumain. " Très tard " est immédiatement mis en opposition avec la perception habituelle du temps donnée sous la forme de " dans le jour ou l'année ". Le texte est

donc poursuite des épigraphes du premier texte et de " Ce jour que je t'avais perdue et j'en parle ailleurs ". La description du paysage par les alliances de mots, les inventions de sens, prend le relais de ce hors du temps humain. Le couple est dans un mouvement ascendant, ils sont " tout en haut " quand les hommes sont " plus bas que nous sur un escargot rouillé " ; le mot " courge " est mis en résonance et opposition avec " cœur J ".

La menace est dans le " provisoire " de ce qui est ce " royaume ", " ton cœur J". Nous sentons par-là que cet instant hors du temps ne sera que le temps d'un moment.

La " consternation " du temps ainsi mise en place par la poésie se poursuit par l'acte de nommer la femme. En réalité c'est cet acte-là qui est déclencheur. Nous savons qu'il s'agit là d'un acte courant chez Aragon. Le nom est donné, il est ici paradoxal car il institue une absence. Elle est " Solitude ". Elle est donc dépassement, ce que la figuration de la présente/absente a toujours dit, elle est seule ; en lui donnant ce nom, Aragon donne à entendre la réalité : le couple n'existe pas. Il n'y a pas de " deux ", d'union et c'est de le savoir qui permet de dire enfin " nous ". Il lui donne ou reconnaît ce qu'il a toujours pressenti; les " yeux déserts " répondent à cet appel du nom, preuve qu'il est le bon.

Cette Solitude, maintenant qu'elle est dite, est comme une clef sur le monde. Les images du bonheur singulier ou banal peuvent surgir comme équivalences de ce nom :

> " Je te donne le nom du vent tombé le nom
> D'être nu d'ouvrir l'épaule à l'odeur du café
> Et tout n'est que semblant de lire dans les pièces
> Où chaque chose à sa place attend le passage de tes mains "[947]

Cette reconnaissance par le nom permet aussi de dépasser les angoisses de l'accident :

> Une auto
> Soudain déchire d'un

[946] *Les Chambres*, " VIII ", OP XV pp.286 287.
[947] *Les Chambres*, " VIII ", OP XV p. 287.

Bruit torrentiel
Le silence et lui seul
Pourtant triomphe "

de la vieillesse :
" Il n'y aura
plus

Que nous la nuit
De nous la nuit sans âge
et son front pur
Tu peux croire que j'ai toujours mon vrai visage
Et non pas ce ravage mangé d'oiseaux "[948]

Elle est aussi son nom à lui ; le jeu de miroirs prend tout son sens ; le paradoxisme se résout ici l'instant d'un instant :

" Voilà que d'être seul au pluriel s'écrit comme aux ronces la mûre "

Parce que c'est cela la réalité de couple acceptée et que c'est la figuration d'Elsa qui la lui a révélée la relation au temps et aux mots s'apaise :

" J'ai fait de tout l'été ta chambre où je ne suis
Solitude pour toi qu'un murmure de l'ombre
Un balbutiement de se taire
Une montre au plus
Inutilement
Consultée "[949]

Accepter et revendiquer ce qu'Elsa a toujours été pour lui, malgré lui, c'est l'enjeu du texte ; il est en écho avec " un jour noir " et le " IV ", " Ce jour que je t'avais perdue et j'en parle ailleurs ". Accepter qu'elle est, non en union mais solitude, c'est obtenir la consternation du temps, accéder au sommet et à l'extension de l'espace. Ce passage se situe dans l'accomplissement du paradoxisme de la présente/absente.

[948] Id., p.288.
[949] Id., p. 290.

“ IX ”, l’horloge parlante

La brutalité des deux derniers passages du livre/poème peut être mise en relation et opposition avec l’extrême atteint ici ; cet extrême, ce “ très tard ”, cette limite, ne peuvent être tenus dans leur apaisement, dans une expansion définitive.

Le temps banal reprend ses droits, d’où dans le “ X ” la violence de l’appel à sa propre mort, tout d’abord, et à Elsa. Il se crée dans ce poème tout entier une situation d’urgence à dire qui se trouve ici fortement articulée. Cette situation d’urgence à dire est créée tout d’abord paradoxalement par l’acceptation du présent, de son destin dans le présent ; il n’y a pas en préalable volonté de dépassement ; Aragon accepte l’errance, le désordre des chambres ; il accepte le présent, mais seulement le présent et l’isolement ; il refuse le souvenir et la relation aux autres :

> “ Je ne veux qu’errer dans ces chambres des temps damnés
> (…)
> Il ne me faut qu’être en tes bras tes doubles bras d’oubli
> Chambres des vêtements jetés sur une chaise
> Ce soir je ne chercherai pas le soulier perdu
> Je n’ouvrirai pas les lettres qui m’attendent sur la table ”[950]

Le bilan sur sa vie est assumé, il sait maintenant “ comment peu à peu les choses s’égrènent ” ; il y a dans ce cadre la mise en place discrète d’une présence d’Elsa, compatissante :

“ Ô tes doigts tendres sur ma bouche ”.

Ce texte ne se situe plus au-dessus des hommes, mais dans le passé qui fuit, “ d’un vase fêlé[951] ” dans le siècle même qui a été déception.

---

[950] Id., p. 291.
[951] Id., vers 10 p. 290.

Seulement, l'éloignement d'Elsa se fait, son absence se met en place et crée sans doute, ou est-ce l'inverse, une urgence à dire, à trouver les " paroles dernières "[952].

" Ah ne t'éloigne pas ne t'endors pas avant que je te dise
Enfin l'essentiel
Il faut bien te
Le dire
Le secret de toute la vie à l'heure où
L'air de ma lèvre encore entre nous palpite
Des ailes pâle de l'aveu et se disperse
Le pollen sans poids des paroles "[953]

Voici à nouveau la présente/absente, ici vécue avec douleur. Dire le secret de sa vie est l'urgence créée par cette situation ; celle qui est " tu " s'éloigne, s'endort. Cette urgence à dire devant la fuite d'Elsa fait que le temps passe à nouveau ; l'urgence à dire fait se lever un secret, le secret de toute la vie :

" Vivre après tout n'aura jamais été qu'une
Interminable erreur judiciaire et j'ai vécu
Pour le dire à l'instant sans réponse
Au moins le dire à l'instant sans réponse
Où personne ne peut que crier le néant "[954]

Le secret est à rebonds, vivre est une interminable erreur judiciaire, son destin était de le dire à cet instant où il n'y a pas de réponse ; il est donc " personne " criant dans le néant. Pour pouvoir dire cet absolu tragique du double vide, il relance l'appel à celle qui est le " tu " ; l'appel redoublé par la violence fait monter l'hypothèse que le silence l'emporte en lui, nouveau vide :

" M'entends-tu m'entends-tu mais peut-être
Que je suis déjà muet que les mots en moi
Déjà meurent m'entends-tu

[952] Id., vers 38 p. 292.
[953] Id., p. 293.
[954] Id., p. 294.

Il est exactement Dit la voix sans visage ”[955]

Elle n’entend pas. C’est l’horloge parlante qui répond au poète.

Il y a substitution de l’horloge parlante à Elsa ; l’horloge est le temps, elle est la voix mais sans visage. Elle est le temps qui passe et l’absence de l’autre ; elle est la parole sans identité. Elle est ici l’inverse de la consternation du temps.

Le temps est le vainqueur : il est la précision dans un monde où plus rien n’existe que lui ; lui-même est dit par une absence.

C’est la possibilité de la mort d’Elsa, ultime absence, qui crée cette urgence à enfin trouver le secret à dire ; le secret est le mot important du texte ; il est l’inverse du murmure. La possibilité existe, née de l’absence de réponse d’Elsa, que c’en soit déjà fini des mots. Le poète inverse la situation : si elle ne répond pas, c’est peut-être parce que les mots meurent en lui. Reste que, comme dans le “ IV ”, l’absence, ici plutôt la fuite d’Elsa, fait se dérouler un appel urgent à se dire ; c’est parce qu’elle est là et qu’elle ne répond pas que l’urgence à dire fait se précipiter et exister le texte, et se créer, se dire le secret. La mort d’Elsa n’est pas dite ; ce qui est dit, c’est ce qui semble à Aragon lié, la mort des mots, de ses mots, l’appel du néant. Tant qu’elle est présente et fuyante le texte, ce texte peut exister pour dire même un au-delà de l’existence.

“ X ”, au bout du compte

C’est à nouveau une volonté de conclure, de globaliser, qui relance le poème ; Aragon avait déjà tenté de conclure plus haut à partir du même groupe nominal[956] ; ici il passe de “ ma vie ” à “ la vie ” et il renforce l’idée de bilan par “ au bout du compte sont ”. C’est sans doute aussi une manière de généraliser au-delà de son propre exemple. Nous sommes ici proches d’un moraliste. Les sept premiers vers parcourent les enjeux du poème dans son entier, à savoir le passé, le

[955] Id., p. 294.
[956] “ VI ”, *Les Chambres*, OP XV p. 282.

silence et la mort, tout ceci s'articulant dans un rapport de contradiction, de paradoxe :

> " Toutes les chambres de la vie au bout du compte sont
> Des tiroirs renversés Toutes les
> Chambres de la vie et celles dont
> Je ne dis rien toutes les chambres maintenant
> Muettes et pourtant
> Murmurantes tous les murs sans mots les fenêtres
> Mortes "[957]

Les ruptures des vers sont installées de telle manière qu'à aucun moment avant mortes on ne puisse s'arrêter et penser avoir repéré une phrase globalisante. L'allitération en " m " construit, elle, l'unité fragile de ces sept vers. Cela démarre sur une idée que nous avons aussi rencontrée, celle du tiroir renversé, du désordre donc et du temps renversé. La vie passée n'est pas cohérente, n'a pas de sens ; aucun souvenir, aucune chambre n'échappe à cela, y compris celles dont on ne sait rien puisqu'il n'en " dit rien ". Cette volonté globalisante débouche sur le paradoxe entretenu avec ce passé, paradoxe entre muettes et murmurantes, paradoxe articulé avec le mot " pourtant " placé en fin de vers et lié à l'adverbe " maintenant ", lien avec le moment de l'écriture. Il y a dans le fait même d'écrire sur ces chambres muettes un paradoxe, d'où le " murmures ". Le jeu de mot sur mur et murmure qui parcourt l'ensemble du livre/poème est ici en filigrane ; le murmure est ce qui reste du langage contre le silence total contre les " murs sans mots et les fenêtres/ Mortes ". Il n'y a pas d'ouverture. Le murmure est ce qui resurgit du passé et s'impose. Il ne s'impose qu'au poète et sa mort en effacera le sens :

> " Personne ici ne remettra plus les objets
> À leur place plus jamais Tout
> Aura perdu le sens qu'il avait pour moi seul "[958]

L'écriture doit donc être résolution du paradoxe et appel au silence, d'où le programme que donnent ces vers :

[957] " X ", *Les Chambres*, OP XV p. 295.

" j'écris pour oublier j'écris dans mes pas
Pour effacer mes pas pour
Me perdre et que ces vers ne soient
Rien qu'ouverture du silence "[959]

Écrire serait donc précéder la mort par sa capacité à effacer ; mettre la mort en soi. C'est cet appel à la mort qui se poursuit dans le reste du texte avec le souhait d'une disparition totale et donc sans " pourtant " :

" Oh que le ciel sera propre et pur au-dessus
De notre absence et le temps
Nulle part n'aura d'horloge
Il fera beau "[960]

Cet appel à l'effacement provoque l'apparition de vers de bonheur particulièrement saisissants ; le mot " mourir " est répété dans une succession vertigineuse, alternant avec " enfin ", " amour " en miroir avec " à mourir " :

" Il fera si beau de mourir quand ce sera
Le soir d'enfin mourir le soir d'enfin
D'enfin mon amour d'à mourir le soir d'enfin
Mourir "[961]

La mort est acceptée et attendue, parce qu'elle sera celle de leurs absences et non celle de l'absence d'Elsa seule. Le paradoxisme est une nouvelle fois dépassé ici par la propre mort du sujet ; le sommeil d'Elsa qui en est une de ses figurations les plus courantes est ici équivalence de la mort, sa mort puisqu'il sera dans ses bras, d'où le vers final construit sur " nous " :

" Le lieu de nous où toute chose se dénoue "[962]

---

[958] Id., p. 296.
[959] Id., p. 296.
[960] Id., p. 297.
[961] Id., p. 297.
[962] Id., p. 298.

Comme je finissais de relire ces pages…

Aragon est son premier lecteur et sa lecture le conduit à penser que la présence d'Elsa n'est pas assez clairement dite dans le poème, d'où ce rajout en prose. Le texte reconnaît une forme de trouble, comme si Elsa était déjà trop effacée du texte, comme si aussi les poèmes étaient trop violents, trop tragiques. Il reconstruit donc de nouvelles chambres, de nouveaux nœuds et on voit bien combien c'est en opposition avec le texte qui vient de se terminer :

> " mais non ces lieux noués appelés chambres ou nids suivant l'espèce animale "[963]

C'est dit comme " un aveu ". Ce texte a donc comme fonction première de replacer fortement la présence d'Elsa. Il s'agit de la replacer dans la tension du poème qui dit sa disparition comme son enjeu. Il est un peu le " pourtant " de la présente/absente ; elle sera la grande absente ; cet envoi final doit donc dire fortement sa présence.

Mais pour mieux la dire le poète revient alors à la figuration première d'Elsa, celle de son absence dans *Le Crève-cœur*, " et de ces quarante années passées et dépassées toute absence de toi m'était toujours la guerre, le campement, le désert(…) "

Les Chambres ou la mort comme consternation du temps.

Ce livre/poème, que nous avons tenu à parcourir dans son intégralité, vu son importance dans l'œuvre d'Aragon et dans notre problématique, est donc l'aboutissement et le renversement tragique de la poésie/Elsa. Nous avons vu avec les précédents poèmes ou recueils combien le ressort/Elsa était fondamental. Nous

avons repéré son élément central, à savoir la présente/absente. Ici, dans *Les Chambres,* nous en avons vu, et les caractéristiques habituelles, presque trop habituelles dans " Un bras autour de toi " et leur accomplissement ou dépassement progressif. L'enjeu du poème est tout d'abord placé par une sorte de long préambule poétique, mais le travail du face à face avec la présente/absente se fait surtout par trois textes.

" IV ", " Ce jour que je t'avais perdue et j'en parle " part d'une absence ancienne pour, à partir de la présence sous-entendue d'aujourd'hui, creuser les conséquences de l'Absence possible. Cette situation de tension, qui est renouvellement du fait de la vie même de la vieille tension, est créatrice de poésie.

" VIII ", " Très tard non point dans le jour ou l'année " va jusqu'au bout de la réalité de ce qui est caché derrière l'idée de présente/absente. Le dernier nom d'Elsa donné par Aragon est signe de cette acceptation, il en est même revendication. Il l'appelle " Solitude ". L'idée de couple est transcendée en une solitude " au pluriel ".

" X ", " Toutes les chambres de la vie au bout du compte sont ", dépassement final, est un appel à la mort commune comme ouverture du silence ; il s'agit aussi de la réponse à la question posée dans le titre, *Les Chambres, poème du temps qui ne passe pas.* Cette impression que le temps ne passe plus, impression qui nous le savons ne vient pas avec le vieillissement mais en est réactivée, est ici annonce du moment de la mort, seul moment où effectivement le temps ne passe plus ; la consternation du temps recherchée, et la crainte " de ne plus voir passer le temps " sont réunies dans la mort, le grand silence.

> " Oh que le ciel sera propre et pur au-dessus
> De notre absence et le temps
> Nulle part n'aura d'horloge
> Il fera beau "[964]

[963] " Comme je finissais de relire ces pages ", *Les Chambres,* OP XV p. 299.
[964] *Les Chambres*, " X ", OP XV, p. 297.

Les Chambres sont donc fondamentalement reprise et expansion de l’invention d’Elsa comme présente/absente mais colorée tragiquement par l’éventualité de la mort prochaine. Cette éventualité retend la tension et permet l’affleurement d’une violence et d’un creusement très fort de la question du couple. Cette présence à venir et proche de la mort place le livre/poème dans une consternation du temps qui est dans la poursuite du “ Regard de Rancé ” ; affronter l’image de la femme morte c’est en effet “ Le feu du ciel volé (qui) brûle éternellement ”.[965]

[965] *Les Yeux d’Elsa,* “ Cantique à Elsa ”, “ Le Regard de Rancé ”, p.107.

Les références des textes à la femme réelle

Cette construction, cette figuration d’Elsa comme présente/absente, pose question par rapport à Elsa Triolet, l’Elsa à qui Aragon passe la salière. Quelle relation avons-nous avec cette dernière ? En clair est-elle seulement figuration ? Est-elle l’absente du texte, simple construction, invention ?

Constamment, les lecteurs ont vu, eux, dans Elsa, une figure, un mythe, une allégorie. Il était, il est vrai, tentant, et même logique, de déchiffrer en Elsa une image de la France pendant l’occupation. Avec la même constance, Aragon s’est attaché et dans ses poèmes et lors d’entretiens ou de témoignages à rejeter cette interprétation.

La question vaut d’être à nouveau posée dans la perspective de notre interrogation globale ; Elsa est-elle une construction littéraire ou bien devons-nous accepter de suivre Aragon dans ses dénégations ? Pour tenter d’y voir plus clair nous avons regroupé les différentes interventions d’Aragon sur le sujet, de même que celles d’Elsa ; mais nous avons aussi regardé de plus près les textes, afin d’examiner comment s’inscrivait exactement la présence d’Elsa dans le texte par son corps, ses propos, sa biographie.

La réaction d’Aragon

Quand les lecteurs, ou ses interlocuteurs, remettent en cause la réalité d’Elsa, Aragon, systématiquement, réagit avec une certaine exaspération, voire

violence. Cela semble pour lui intolérable. Les poèmes eux-mêmes parlent du scandale qu'il y a à parler de sa femme. Il est particulièrement clair à ce sujet lors de ses entretiens avec Dominique Arban. Or, et c'est ce qui rend ses propos d'autant plus intéressants, il est alors question du *Fou d'Elsa* :

> " Aragon— Que vous preniez *Le Roman inachevé,* que vous preniez *Elsa. Les Poètes* ou *Le Fou d'Elsa,* qui pourrait nier qu'ici et là s'il est une rumeur fondamentale, elle est rumeur d'Elsa. Je n'ai pas essayé de la travestir, car même dans un poème-roman comme *Le Fou d'Elsa* où l'histoire est pliée à mon gré, où le thème semble au départ être des temps de la chute de Grenade, de la fin du XV^{ème} siècle, toute exaltation, toute morale sont non d'une imaginaire Elsa, mais de l'Elsa réelle au XX^{ème} siècle.
> (…)
> On a longtemps cherché à ignorer *mon scandale,* à le déguiser. *Le Fou d'Elsa* est une revendication de ce scandale, le scandale de parler d'une femme vivante, et la sienne, ce qui est intolérable, n'est-ce pas ? C'est un scandale, et ce scandale est le mien, à la face des sots, des hypocrites et des sourds. Je ne sortirai jamais de ce scandale, et sans lui rien de ce que j'écris, de ce que je pense, de ce que je suis n'a de sens ni de réalité. "[966]

C'est peu de temps après ce passage que se place le passage sur la salière, passage durant lequel Aragon répond fermement à Dominique Arban par une question :

> " Que savez-vous de mes obsessions ? "[967]

Jamais Aragon ne sortira de ce point de vue ; il n'adopte pas là une attitude de circonstance ni une attitude simplificatrice ; en effet lors du tournage du film de Agnès Varda à la question :

> Est-ce que vous connaissez Elsa ?

Aragon répond :

[966] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers pp. 159 160.
[967] *Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers p. 161.

> " Je ne crois pas, c'est-à-dire, je crois tout le temps que je la connais bien et qu'Elsa change toujours l'idée que je me fais d'elle ; je pense toujours qu'Elsa m'échappe et cependant je le pense depuis 38 ans. "

Elsa s'en étonne alors :

> " c'est étrange que tu penses cela "

Nous avons sans doute là dans ce dialogue, dans le " cependant " une réponse possible à la question de la salière. Il est intéressant en effet que, hors textes poétiques, Aragon reprenne ici les caractéristiques de la présente/absente : elle " change ", " échappe ". Le " cependant " du paradoxe introduit ici la permanence de la figuration, " depuis 38 ans ".Il est intéressant aussi de constater qu'Elsa ne le comprend pas.

Comment Elsa voit Elsa

Première interlocutrice et lectrice, Elsa, semble en effet partager le point de vue général des lecteurs.

C'est ainsi que, dans *Les entretiens avec Francis Crémieux*, elle s'étonne presque de la naïveté de la question de Francis Crémieux :

> " Elsa Triolet (à une question sur l'absence d'Aragon dans ses romans)— Mais je ne peux que vous répéter que ça tient au mode d'expression. Il est tout à fait naturel que le poème, le poème lyrique, souvent dédié à l'amour, parle de moi.
> Crémieux : Ce qui expliquerait que lorsque vous lisez un poème d'Aragon, que vous voyez votre nom servant de titre à ses poèmes, vous pensez avant tout au poème et pas du tout à une effraction, à une trahison d'un secret intime.
> E.T. — Ah non Jamais. Je dois vous dire que j'ai été assez étonnée par une question d'une amie à moi, la femme d'un peintre, d'un peintre qui l'a beaucoup peinte, car elle a servi de modèle à la majorité de ses tableaux. Elle m'a dit "Comment est-ce que ça ne te gêne pas d'être tout le temps présente dans des poèmes d'amour? " Je lui ai répondu : "Toi, ça ne t'a pas gênée d'être peinte, habillée et nue, par ton mari ? C'est

> exactement la même chose parce que ça s'arrête là. " Ce que le peintre veut dire est après tout assez extérieur. Les véritables relations du peintre avec son modèle ne sont pas peintes, pas plus que dans la poésie d'Aragon ne sont peints nos rapports. "[968]

Cette position d'Elsa est extrêmement claire et d'une certaine manière fondée par une conception de l'acte littéraire et de l'acte créateur. Le sujet serait prétexte.

Aragon parle de cette attitude et ce qu'il en dit n'est pas exactement dans la même tonalité ; il explique qu'Elsa adopterait cette attitude par gêne.

Elsa, lors de l'entretien réalisé dans le film de Agnès Varda, a des propos plus intimes que ceux que nous avons cités plus haut :

> " Les lecteurs s'attendent à ce que j'ai 20 ans éternellement, et comme je ne peux satisfaire ce besoin de beauté de jeunesse qu'il y a chez le lecteur, je me sens coupable et cela me rend malheureuse. "

Et plus tard, dans le film toujours:

> " D'habitude, je fais celle que cela ne concerne pas, parce qu'autrement, c'est beaucoup trop gênant. J'aime mieux que le lecteur, le spectateur, illustre le poème d'Aragon par une Elsa de leur imagination et certainement presque toujours jeune, je pense même toujours jeune. Mais tout mon orgueil, mon bonheur, c'est justement que je ne suis plus jeune, que j'ai les cheveux blancs, et je me suis dit peut-être qu'on ne m'en voudra pas de ne plus avoir 20 ans, et que ce sera même une consolation pour bien des femmes de voir qu'on peut n'être pas jeune du tout et avoir vécu avec un homme pendant 30 ans et avoir un poème qui porte son nom "

Donc Elsa éprouve parfois du malaise, voire de la honte et de la douleur, et parfois, par un détour altruiste vers les femmes de son âge, une fierté. C'est donc à chaque fois par rapport aux autres lecteurs qu'elle se pose et s'interroge. C'est sans doute tout à fait révélateur d'une fragilité d'Elsa. Il reste que si nous revenons à notre question initiale, il semble bien qu'Elsa, quand elle en a le courage, se retrouve dans les poèmes d'Aragon. Et pourtant cette douleur qu'elle dit ressentir

[968] *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, pp. 164-165.

et l'incohérence des propos entre eux ne tiennent peut-être pas seulement au rapport avec le lecteur et à sa gêne. Il y a sans doute aussi douleur parce que si elle se sent d'une certaine manière présente dans les textes d'Aragon, en même temps elle ne trouve peut-être pas le portrait ressemblant. C'est en tout cas ce qu'Aragon semble vouloir dire dans " L'Après-dire " de *Blanche ou l'oubli :*

> (…) "J'avais tout juste écrit *La Mise à mort,* avoué que Fougère y était une image d'Elsa, que c'était Elsa, malgré le travestissement de l'écriture par le chant, c'est-à-dire soulignant par cette image altérée la réalité même de ma vie. Elsa m'avait dit " Je voudrais qu'une fois, avant que je meure, tu aies écrit un livre où je serais visible telle que je suis, j'étais... " [969]

On s'en souvient, pour conjurer la mort d'Elsa, Aragon dit alors choisir de ne surtout pas peindre Elsa.

Ces propos d'Elsa sont-ils réels ? On peut le croire. Il se rapportent peut-être à la seule *Mise à mort,* peut-être aussi à l'ensemble de sa figuration. Elsa, à la veille de sa mort, ne pouvait que voir combien c'était elle et pas elle dans les textes. Cela ne pouvait que l'interroger sur le sens profond de sa présence, y compris dans le couple réel. Que cette interrogation se soit faite dans la douleur, nous le savons maintenant.

Dans *Elsa* un corps peu nommé et éclaté

On comprend parfaitement, dans un premier temps, la réaction des lecteurs à examiner les mots qui portent le corps d'Elsa dans les poèmes. Nous les avons relevés dans *Elsa*, *Les Yeux d'Elsa*, *Le Voyage de Hollande* et *Les Chambres.*

[969] *Blanche ou l'oubli*, Folio, p. 519.

Nous commençons le repérage par *Elsa,* puisqu'il s'agit du seul livre/poème qui s'articule exclusivement autour d'Elsa.

Dans *Elsa,* on trouve autour du champ lexical de la marche les mots " pieds ", " pas ", " talons ", le groupe verbal " tu marches " ; en opposition, le mot " stropiat " caractérise le poète [970]. Le champ lexical s'articule alors autour de deux relations à Elsa : la première est celle de la position du poète en adoration devant Elsa ; la seconde tourne autour de déplacements, souvent fuyants, d'Elsa. L'adoration fait aussi surgir le mot " genoux ".

Les bras apparaissent assez souvent dans les textes ; le mot ne tourne pas autour des mêmes valeurs que les mains, elles aussi désignées à plusieurs reprises ; les bras semblent être une caractéristique physique forte articulée, pour *Elsa*, autour de trois pôles : l'amour physique qui aurait été une révélation de soi, la protection et un des lieux par lesquels se métonymise la souffrance d'Elsa. Le mot bras est alors souvent relayé par épaules. Les bras sont par deux fois caractérisés avec des mots proches par le son, " adorables " " d'or "[971]

La main, elle, est ce par quoi le contact premier se fait ; elle est aussi l'origine du mouvement :

> " Et ce mouvement de ta main
> Pour mettre à tes lèvres du rouge "[972]

Elle est dans le même cadre au centre d'un geste bien particulier qui est très nettement référentiel :

> " tu poses ta main sur ta joue "[973]

La main, parce que contact possible, est désignée comme porteuse d'une grande puissance, mais pouvant être aussi la marque de la fuite.

---

[970] *Elsa* " Un moment vient clopin clopant où celui qui s'agrippe à ta robe " Gallimard p. 38.
[971] *Elsa* " Chanson noire ", " Mon sombre amour d'orange amère "Gallimard, p. 41.
[972] *Elsa* " Chanson du miroir déserté " Gallimard p. 24.
[973] *Elsa*, " Tu rêves les yeux large ouvert ", Gallimard, p. 35.

La joue, que nous avons vue liée à la main, se place, dans un autre passage, dans un contexte de sommeil. Dans les deux cas, il y a absence d'Elsa à Aragon ; dans le premier cas, parce qu'elle pense à ses romans ; dans le second cas, parce qu'elle dort.

Naturellement, on attend une présence importante des yeux ; c'est le cas surtout si on intègre le regard et les paupières. Un poème entier tourne autour d'eux :

" Tu m'as regardé de tes yeux jusqu'à l'horizon déserts "

Les yeux comme les bras s'articulent dans plusieurs directions qui peuvent paraître opposées. Le regard d'Elsa est tout d'abord ce qui a nettoyé le passé d'Aragon. Il a permis un nouvel enfantement, d'où nous l'avons vu l'assimilation à Dieu : il croit en elle comme on peut croire en Dieu créateur de tout ; il est la création d'Elsa.

Les regards sont pourtant le plus souvent la marque évidente de l'absence :

" Tu rêves les yeux large ouverts
Que se passe-t-il donc que j'ignore
Devant toi dans l'imaginaire " [974]

Enfin, une seule fois, est évoqué le pouvoir visionnaire des yeux d'Elsa. Les yeux sont donc plus donnés dans le cadre d'une analyse d'un rapport à l'autre qu'en tant qu'élément descriptif évocateur d'une relation amoureuse banale. Ce rapport le plus présent est celui du vide, vide créatif ou déceptif.

Pouvant paraître érotiquement plus marquée, mais aussi lieu de la parole, la bouche, relayée par les lèvres, surgit plusieurs fois dans le poème et dans ces deux contextes.

Nous constatons qu'aucun texte ne parcourt le corps dans son ensemble. Il y a éclatement du corps dans les différents textes, et l'érotisme est extrêmement

[974] *Elsa*, " Tu rêves les yeux large ouvert " Gallimard vers 1, 2, 3.

discret, voire absent. Quand on le devine, il est plutôt en référence au passé[975]. En aucun, cas le corps d'Elsa ne s'inscrit dans une marque temporelle qui est celle de l'âge ; ce qui apparaît discrètement, c'est le regret d'un autre corps et donc par déduction l'âge d'aujourd'hui :

> " Ma folle ma belle et ma douce
> Qui avais la beauté du feu
> La douceur de l'eau dans ta bouche
> De l'or pour rien dans tes cheveux
> Qu'as-tu fait de ta bouche rouge
> Des baisers pour le jour qu'il pleut
> Ma folle ma belle et ma douce
> Qui avais la beauté du feu "[976]

L'âge qu'avait Elsa au moment de l'écriture ne transparaît pas ; les éléments qui construisent sa présence dans le texte auraient pu être donnés à n'importe quel moment de sa vie ; les adjectifs peu nombreux ne caractérisent pas le physique présent. La couleur même des cheveux du moment est absente, sans doute parce qu'elle aurait été un indice temporel. Elsa avait alors les cheveux gris. Aragon, lorsqu'il parle de lui, sans doute pour des raisons liées à un appel particulièrement fort du texte lui-même, fait intervenir un élément caractéristique de l'âge :

> " Et je vois avec horreur sur mes mains paraître les taches de cuivre de l'âge "

Il faut d'autre part souligner que si ces termes relevés désignent Elsa, ils sont aussi présents et au moins dans les mêmes occurrences, pour désigner indifféremment Aragon, une allégorie ou des comparants. Les idiolectes ne sont pas différents. Le corps dans sa nominalisation n'est pas différent. Il n'y a pas invention d'un vocabulaire spécifique à Elsa. Il y a invention, nous le verrons, d'une grammaire. Ainsi, si les yeux sont plus particulièrement rattachés à Elsa, c'est par les caractérisations recensées. Les yeux, quand il s'agit des yeux du poète, sont

[975] *Elsa*, " Un homme passe sous la fenêtre et chante ", Gallimard v 44.

souvent, eux, " percés ". L'idiolecte lié au corps d'Aragon s'enrichit aussi de termes comme " membres ", " moelle " et " ventre ". Globalement, la souffrance du poète, on l'a vu, se traduit par des adjectifs spécifiques.

On peut donc voir que, si le corps est présent dans *Elsa,* c'est autour d'un champ lexical assez restreint. Dans un premier temps, on a le sentiment qu'il n'y a pas de description réelle d'Elsa. On ne voit pas Elsa. N'importe quelle femme pourrait être caractérisée avec les mêmes mots, si l'on excepte la couleur des yeux et, mais cela vaut d'être noté, le geste de la main au visage. Les mots du corps sont comme des appels à une réalité, des allusions, en aucun cas des descriptions. Ils sont en définitive assez proches des mots utilisés habituellement dans la lyrique amoureuse.

La présence physique, au total ténue et éclatée, s'installe pourtant dans notre conscience par plusieurs faits. Le premier est sans doute dû à l'importance du " tu " qui en est presque obsédante et qui finit par imposer une réalité ; le second tient à cette allusion très rapide d'un geste habituel d'Elsa que nous connaissons aussi, nous, lecteurs par les photos ; le troisième se crée par le mouvement du poète vers le corps d'Elsa ; le mot fondamental dans ce cadre est alors le verbe " touche ".

> " Je te touche et tout recommence
> Tout reprend sa dimension
> Sa lueur et sa passion
> Je te touche ô mon endormie "[977]

Une tension s'installe autour du corps d'Elsa, mais elle ne s'articule pas sur une ou des descriptions ; elle s'installe sur des évocations et sur le moment, l'instant du toucher qui fait prendre corps un instant à la réalité. Enfin, les dénégations d'Aragon n'enlèveront pas le fait qu'il termine son poème sur la métaphore de la statue :

---

[976] *Elsa*, " UN HOMME PASSE SOUS LA FENÊTRE ET CHANTE ", Gallimard, p.31.
[977] *Elsa*, " La place ici de tout chose ", Gallimard, p 110.

" Et leur bouche de chair modèle ta statue "[978]

Le corps dans les autres textes

C'est à partir de ce repérage dans *Elsa* que nous parcourrons *Les Yeux d'Elsa*, *Le Voyage de Hollande* et *Les Chambres.*

Le corps d'Elsa n'est pas plus décrit dans *Les Yeux d'Elsa*, sauf à considérer sa présence sous la forme d'autres personnages féminins, ce que nous ne ferons pas. Les yeux sont, bien sûr, très présents dans le poème éponyme, mais avec les caractéristiques qu'Aragon reprendra dans *Elsa*. Ils sont visionnaires, et à ce titre porteurs d'espoir, mais ils sont aussi " si profonds que j'y perds la mémoire ". La menace portée par les yeux est plus présente dans le poème que l'espoir. Pour le reste, la description est absente à nouveau. Ainsi, quand il parle de ses mains, c'est avec l'objectif d'une " louange énorme " ; or cette louange est évocation d'autres univers à partir de ses mains ; elles sont simplement qualifiées de " merveilleuses " et " belles ".[979] De même, dans ce poème, les cheveux deviennent-ils " constellation " ; nous sortons de l'univers humain. Les bras sont métonymie d'Elsa comme le lierre le rattachant à la vie ; ils ne sont pas décrits. Si le corps d'Elsa est présent, c'est peut-être dans l'évocation du goût d'Elsa pour la valse, seulement le corps n'est pas mis en scène, ce sont les mots qui valsent.

Le Voyage de Hollande semble vouloir introduire une rupture. Le poète dit, en effet, son insatisfaction devant l'inadéquation du vocabulaire et de la réalité.

" Les pauvres mots que paume et main
Pour dire le bonheur qu'on touche
La pauvre rime qu'est carmin
Pour décrire ta bouche "[980]

[978] *Elsa*, " Un jour Elsa ces vers ", " Qu'ai-je en moi qui me mord ce monstre ce cancer " v 64, Gallimard, p 123.
[979] *Les Yeux d'Elsa* , " Cantique à Elsa ", " La Constellation ", Seghers, pp.100, 101, 102.
[980] *Le Voyage de Hollande* , " Les Pauvres mots que paume et main ", Seghers, p.12.

En réalité, contrairement à ce que une première lecture peut laisser penser, il instaure là, ou plutôt il réinstaure, une tension qui est constitutive du texte ; il ne programme pas un renouvellement de l'expression, il constate une pauvreté et installe son texte dans la tension de cette pauvreté. Le texte s'articule en effet sur très peu de mots du corps, et l'idiolecte est parfaitement dans la continuité d*'Elsa* avec peut-être deux particularités : les yeux sont bivalents, mais quand il y a vision, c'est Aragon qui voit dans les yeux d'Elsa la mort éternelle :

" C'est au plus noir de ta prunelle
Que j'ai pu lire notre vie
L'image inverse que j'en vis
Baignait dans la mort éternelle "[981]

Ainsi les deux figurations habituelles des yeux se rejoignent dans l'effet produit :

" Pour tes yeux changés
Dieu qu'est-ce que j'ai
Qui ressemble à la mort même "[982]

La main est aussi présente ; on en a vu le double enjeu. Le texte ici par ses contournements et ses allitérations dit la difficulté et l'importance du toucher :

" Jamais répit de cette faim d'avoir faim qui me dévore
Où seulement que je prenne dans ma main que je la prenne
Un moment dans ma main ta main la tienne dans la mienne
Ce qui me mord passe les mots comme la mort "[983]

" Faim " conduit à " main " qui conduit à " mienne " et " tienne ". La main prend le relais et se retrouve en éclats dans " moment " " ma " " mord " " mots " et " mort ", ces trois mots-là évidemment se faisant miroir à la manière d'un miroir brot. Toute cette savante écriture fait surgir la force poétique, et existentielle, du moment mis dans le prolongement, et non l'opposition, à " jamais ".

[981] *Le Voyage de Hollande*, " Amsterdam ", Seghers, p.33.
[982] *Le Voyage de Hollande* " J'ai fait de ma vie ", Seghers, p. 22.
[983] *Le Voyage de Hollande* " Le Labyrinthe bleu et blanc ", " II ", Seghers, p.51.

Nous avons là une strophe qui est la prolongation, l'écho tragique, de celle que nous avons extraite plus haut *d'Elsa*. Nous comprenons mieux aussi l'importance du quatrain déjà cité. La strophe est au cœur d'un développement sur cette angoisse.

Comme dans *Elsa,* il n'y a donc aucune description réelle d'Elsa. Très peu de mots même la désignent dans son corps. Ils semblent se raréfier. Ce qu'Aragon semble chercher à décrire, c'est encore l'instant du toucher.

Les Chambres pourraient installer un champ lexical du corps à corps amoureux ; nous savons déjà qu'il s'agit en fait d'un parcours tragique de chambre en chambre ; sans doute le choix du mot évoque-t-il le lieu de l'intimité du couple, et c'est ce que l'envoi final nous rappelle ; mais l'ensemble du texte a parcouru d'autres explications au mot. Qu'en est-il donc d'Elsa dans sa réalité corporelle dans le dernier texte poétique mené jusqu'au bout par Aragon ?

L'idiolecte est le même que dans les livres précédents, mais les mots sont plus pris autour de la conjugaison d'Aragon : les mains, les bras désignent plus Aragon qu'Elsa ; celle-ci est de plus en plus ombre. Les yeux continuent à avoir une importance décisive, mais ils sont toujours caractérisés par l'absence. Le corps se fait aussi de plus en plus texte :

> " La ligne qui se tord sur son lit de syllabes
> Et je te reconnais dans ce désordre de ma main
>
> Toutes les ratures de ce que j'écris sont des femmes couchées
> À ta semblance
> Il y a sur le chant essayé cette ombre de toi
> Toujours ou cette absence "[984]

Écrire, dire Elsa, c'est clairement trouver un mode d'expression textuel.

Le texte qui retrace les sentiments d'Aragon lors de l'hospitalisation d'Elsa est entièrement centré sur la douleur du poète ; le corps d'Elsa malade n'est pas même évoqué. Il a pour autant, nous le verrons, une importance certaine dans la mise en place d'Elsa dans le texte.

---

[984] *Les Chambres "* II ", OP XV, p. 269.

Un texte redonne une certaine douceur à la présence corporelle d’Elsa, mais dans un contexte particulier ; il est significativement, en partie, retour sur le passé et les choix sans doute politiques :

> (…)
> “ Il ne me faut qu’être en tes bras tes doubles bras d’oubli :
> (…)
> Ma lèvre à ton épaule étouffe les sanglots d’anciennes nuits
> Chambres où ne parlent plus que les meubles abandonnés à l’ombre
> (…)
> Nous n’aurons rien pu faire épouvantablement
> Que voir le martyr et le meurtre
> J’avais cru pourtant j’avais cru
> Ô tes doigts tendres sur ma bouche ” [985]

Il y a là, nous l’avons vu, un mouvement d’Elsa vers Aragon assez rare dans sa notation. Il s’accompagne d’un contexte de silence et d’oubli tragique. Les bras qui, dans les poèmes précédents, étaient accroches à la vie, ont eux-mêmes basculé dans l’oubli. Seuls les meubles parlent.

Les Chambres ne sont donc pas plus un portrait physiquement ressemblant d’Elsa que les textes précédents. C’est autre chose qui se joue. Cela ne signifie pas qu’Elsa est l’absente du poème ; simplement elle n’est pas décrite, elle n’est pas peinte dans sa chair et dans sa couleur. À un moment du poème, elle prend cependant une existence fugace dans un mouvement de pitié.

Elsa n’est donc, au moins dans les textes choisis, jamais décrite ; son corps n’est jamais l’objet d’un texte ; elle se retrouve éclatée en mots qui forment un idiolecte assez restreint et qui se trouve être le même, voire appauvri, pour désigner le corps du poète ou des comparants divers. Cet idiolecte se forme surtout des mots bras, yeux, bouche, corps, mains, visage, joue, pas, pieds, genoux, cheveux. Ces mots sont articulés autour du poète et du moment où il s’approche d’elle. Ils ne sont pas inscrits dans une réalité temporelle.

Et pourtant, systématiquement, dans chaque livre, un texte ou quelques vers font surgir fugacement le corps de la femme réelle ; cette évocation fragile mais prégnante pour le lecteur se fait autour d’un geste familier d’Elsa, d’un

mouvement vers elle-même ou vers le poète ; il ne s'agit pas d'une caractéristique physique mais d'un geste ; ce serait se tromper que de sous-estimer ce fait. Il y a en parallèle le mouvement tout aussi fugace d'Aragon : " je te touche et … "

Les références à la production littéraire

C'est dans le cadre de cette interrogation sur la présence d'Elsa dans les textes que nous examinerons maintenant les références à Elsa Triolet comme auteur.

Il n'y pas de telle référence dans *Les Yeux d'Elsa*. Elsa n'aurait " avoué " qu'en 1937, le fait qu'elle écrivait en français. L'importance de ce fait n'avait peut-être pas été totalement assimilée par Aragon, contrairement à ce qu'il a pu en dire plus tard.

Par contre, dans *Elsa*, le fait est souligné par l'épigraphe extraite de *Roses à crédit*. Le travail sur la rose que mènera le texte se trouve théoriquement mis ainsi en miroir. L'importance de Saadi semble pourtant plus grande. La seule référence claire à la production littéraire d'Elsa Triolet se fait dans le passage " tu rêves les yeux large ouverts ". Il y est alors question, sur la modalité de la jalousie, des personnages inventés par Elsa. Le texte n'intègre pas d'autres ponts ou passages d'un texte à l'autre.

Dans *Le Voyage de Hollande*, si jeux de miroirs il y a avec d'autres textes, c'est plutôt avec ceux d'Aragon lui-même, de Baudelaire et de Maurice Scève. Il y a une allusion directe aux textes d'Elsa avec comme enjeu la possibilité pour Aragon de devenir un personnage d'Elsa :

" Jamais distrait jamais colère

[985] *Les Chambres* " IX ",OP XV, pp. 291 292.

Si je me teignais l'âme en blond
Si j'avais l'âge de nylon
Œil de lynx et pied de mouflon
Elsa pourrais-je enfin te plaire ''[986]

Le texte, par le ton de chanson populaire et par la réponse attribuée à Elsa, semble assez distant du lyrique.

Les Chambres, au contraire, semblent faire une plus large place à Elsa Triolet écrivain, mais plus par le biais de la biographie, d'événements liés à sa vie d'écrivain, que par l'intégration de textes ou obsessions d'Elsa. Il y a tout d'abord l'épigraphe qui est à nouveau d'Elsa Triolet. Ensuite, les premiers textes nous présentent Aragon conduisant Elsa Triolet à une émission de radio, sans doute suite à la parution d'un roman. Le texte tout entier, nous avons tenté de le montrer, semble répondre à ces premières pages. La citation d'Elsa Triolet est d'une importance capitale, vu l'enjeu du poème mais nous ne trouvons pas ensuite d'imprégnation quelconque du texte d'Aragon par Elsa Triolet.

Il nous semble que ces épigraphes et rares allusions participent de la création d'une certaine présence d'Elsa dans l'arrière plan des textes. Il ne nous paraît pas qu'il s'agisse d'autre chose. Cette présence de l'écrivain est au total assez ténue.

Aragon à ce sujet a prétendu l'inverse ; il donne ainsi un exemple très curieux :

> " Depuis cette époque, j'ai multiplié dans mes écrits les références à l'œuvre d'Elsa et le final du *Roman inachevé* n'en est qu'un exemple. Mais il y a là, dans ce poème (*Le Fou d'Elsa*), l'écho des romans d'Elsa, avec celles que j'appelle ici ses " créatures ", les femmes de ses romans qui sont, et pour bien d'autres que moi, des images inoubliables, et comme les fleurs de ce temps qui fut le nôtre. Sans elles, ce temps deviendrait incompréhensible comme une fresque effacée, et quel sens aurait ma poésie ? J'ai voulu appuyer ce que je disais alors autrement que par des vers : il y a environ cinq ans j'ai préfacé une anthologie réunie par moi qui s'appelait *Elsa Triolet choisie par Aragon,* dans le temps même où paraissait mon poème, *Elsa.* Mais, avec les années, ces images nées d'Elsa s'étaient accrues des livres de *L'Âge de Nylon,* des *Manigances.* Le dernier roman de *L' Âge de* nylon, *L'Âme,* a joué un

[986] *Le Voyage de Hollande*, " A quoi rêverais-tu si l'on " Seghers, p. 30.

> rôle décisif dans l'écriture du *Fou d'Elsa* qui se faisait pour une grande part alors qu'Elsa de son côté me montrait les pages fraîches de son livre. Les critiques ont souligné dans *Le Fou,* comme un élément essentiel et nouveau dans *mon* œuvre, que je me sois approché autrement que jamais de certains problèmes spirituels. Comment ne voit-on pas que c'est là une réflexion qui naît de *L'Âme ?* Ce mot, le mot Âme, n'a jamais été maudit de mon vocabulaire, comme souvent ce qu'on appelle la " libre pensée " s'y contraint. Mais, depuis quarante-sept ans que je publie, c'est bien le bout du monde si on le trouve dispersé çà et là cinq ou six fois dans mes œuvres. Peut-on croire que ce soit un hasard que, non seulement ce mot apparaisse au moins une trentaine de fois (vous savez, je n'ai pas compté) dans *Le Fou,* mais surtout que le problème même de l'âme, pour un anti-mystique, comme je le suis, et qu'est mon Fou, y soit au-delà des mots constamment soulevé ? Ce n'est pas simplement, par hasard, comme une fleur cueillie en passant qu'une femme vous tend, qu'avec ce livre Elsa m'a fait tourner les yeux vers ce problème. Son roman, *L'Âme*, est en réalité la mise au point moderne d'une interprétation extra religieuse toujours jusque-là évitée ou rejetée par une trop simple négation d'un problème essentiel pour l'humanité tout entière. Qu'aucun critique n'y ait songé, parlant du *Fou,* je ne peux le comprendre que par une insuffisance de précision dans mon langage, et il m'en faut donc prendre sur moi l'entière responsabilité. "[987]

Le problème, c'est que le décompte d'Aragon est faux ; en effet le mot " âme " est déjà nettement présent dans ses textes, et bien avant l'écriture de *L'Âme* d'Elsa Triolet. Ce dernier roman a paru en 1963, il a donc effectivement été écrit en même temps que *Le Fou d'Elsa* ; or nous avons à titre d'exemple déjà dans *Elsa* une très importante et très longue interrogation d'Aragon sur l'âme. Nous avons cité plus haut ce passage nous le rappelons ici en soulignant le mot âme :

> (…)
> " Pour une fois ici je parlerai de mon **âme**
> (…)
> Mais **l'âme** dans tout cela mais **l'âme**
> C'était une **âme** fruste égarée informe encore
> Une **âme** aveugle écoutant mal quand on parlait de la lumière
> Une **âme** on ne sait d'où surgie
> De quel aïeul dans le malheur des temps
> De quel oncle absurde et fou qui n'a pas vécu

[987] *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, p. 162.

Ou seulement de cette grande honte de ma mère quand je suis venu au monde
A peine une **âme** une ébauche d'**âme** mal limée une âme hirsute une **âme**
Comme on en perd sans regret sur les champs de bataille ou dans les accidents de chemin de fer
Une pauvre **âme** qui ne savait que faire d'elle-même
A la dérive du temps présent
Pas du tout le genre Hamlet à peine une chevelure d'Ophélie
Une bouteille à la mer sans lettre dedans
Une bille sur le billard japonais qu'un consommateur désœuvré fait courir dans un bar
Et que tu tombes dans le zéro ou dans le cent
Ce sera du pareil au même
Une **âme** au vestiaire et le client saoul ne retrouve plus son numéro
Une **âme** pour un soir de carnaval on jettera demain ce masque
Une **âme** dépareillée on ne peut pas sortir avec
Et lourde à porter la poison qu'il faut s'arrêter tout le temps "
(...)
Je n'ai jamais compris pourquoi tu as pris soin de mon **âme**
On en trouve à la pelle des comme ça "[988]

On peut toujours penser que le terme était courant dans le vocabulaire d'Elsa ; mais cela peut être l'inverse ; nous rappellerons que le premier texte que nous connaissions d'Aragon se nomme *Quelle Âme divine !* Nous aurions tendance à penser que c'est au contraire le vocabulaire d'Aragon qui contaminait Elsa. Il est ainsi assez frappant de constater que deux des obsessions fondamentales, premières, d'Aragon, à savoir l'accident et saint Sébastien, se retrouvent dans le langage d'Elsa. Cette volonté permanente d'Aragon de mettre en avant la production littéraire d'Elsa Triolet peut trouver diverses explications. Notons qu'Elsa en a tout naturellement souffert ; elle mesurait sans doute la réalité des faits et se trouvait diminuée d'être mise ainsi en lumière et en opposition. [989]Dans les textes, vouloir ainsi donner de l'importance à Elsa comme écrivain, c'est à notre avis l'installer un peu plus comme présente. Cela fait partie d'un réseau qui place Elsa dans sa poésie. Il ne construit pas une absente mais une présente/absente.

[988] *Elsa*, Gallimard, p17.
[989] C'est en tout cas ce qu'elle dit lors du film réalisé par Agnès Varda en 1966 : " il a tort, il me fait du tort : toujours il se diminue par rapport à moi ; ça fâche les gens ; ils ont raison ."

Ce que dit Elsa

La présence d'Elsa dans les textes se fait aussi sur un mode assez curieux, celui de l'intervention supposée d'Elsa sous une forme de discours direct. On sait qu'elle serait intervenue dans la création des *Cloches de Bâle,* mais la remarque qu'elle aurait faite n'apparaît pas dans le texte même du roman. Dans *Le Crève-cœur,* les mots d'Elsa ne sont pas donnés. Un poème installe tout de même une forme de présence d'un texte d'Elsa, une lettre qu'il aurait reçue :

> " Ma femme d'or mon chrysanthème
> Pourquoi ta lettre est-elle amère
> Pourquoi ta lettre si je t'aime
> Comme un naufrage en pleine mer
> Fait-elle à la façon des cris
> Mal des cris que les vents calmèrent
> Du frémissement de leurs rimes
> Du frémissement de leurs crimes "[990]

Aragon traduit, ou construit, une déception. Le texte d'Elsa tel que le poème le dit, ne le satisfait pas, ne va pas dans le même sens que lui. Il peut s'agir là d'un point fondateur.

Ce sont *Les Yeux d'Elsa* qui inaugurent l'intégration de propos en discours direct d'Elsa sous le titre " *Ce que dit Elsa* " ; à ce sujet, notons plusieurs faits. Le premier est qu'Aragon a reconnu qu'il ne s'agissait pas des mots exacts d'Elsa, mais d'une traduction opérée par lui-même :

> " et si ce que je mets dans la bouche d'Elsa, ce ne sont que mes mots — je veux dire pour la forme — pour ce qui est du fond, du contenu, c'est en réalité un récit très fidèle d'une conversation entre nous. Qui

[990] *Le Crève Cœur "* Les Amants séparés ", *Poésie,* Gallimard, p.25..

> s'est peut-être différemment développée. Mais pour l'essentiel, c'est ce qu'Elsa m'a dit alors. " [991]

Le texte se développe de manière assez classique énumérant les conseils à chaque strophe. Il ne peut s'agir que d'une réécriture. Or, et c'est le second fait qui nous frappe, c'est que de ces conseils, il n'a pas tenu compte. *Les Yeux d'Elsa* se poursuivent sans que sa qualité poétique, sa tonalité, soit bougée d'un iota. On peut alors se demander quelle est la fonction de cette intervention. Le troisième fait est lié à la tonalité du poème. Nous avons parlé de reproches, et c'est bien de cela qu'il s'agit ; le texte ne se moule pas dans le reste du recueil ; il est comme un morceau de tissu étranger. Pourquoi ? et est-ce le cas dans les autres textes ?

Dans *Elsa,* nous avons à nouveau une forme de discours d'Elsa. Assez naturellement, il vient, par la mise en scène centrale du couple, dans " La Chambre d'Elsa, pièce en un acte et en prose ". Or ici qu'avons-nous ? un texte qui développe la possibilité d'existence d'un " lui " et la réponse laconique d' " elle ". Citons les deux répliques d' " elle " :

> " Elle. – Qu'est-ce que tu dis ?
> (…)
> Elle. – Un bruit ? "

Le texte la situe comme parfaitement indifférente aux tentatives de " lui ".

Aragon, par une forme littéraire différente, a donc bien reproduit l'étrangeté d'une parole. " Elsa-elle ", ici, dit peu de choses et ne fait pas mine d'écouter, de rentrer dans le jeu de " lui ".

Si nous suivons ce fil et examinons *Le Voyage de Hollande,* nous retrouvons une nouvelle intervention d'Elsa. Nous l'avons déjà mentionnée plus haut. Nous constatons la même distorsion entre la longueur de l'intervention du poète, ici encore sous la forme du discours direct, et la réponse extrêmement détachée d'Elsa. Nous ne citerons que la première strophe. A une seconde interrogation, le poète fait donner la même réponse.

" A quoi rêverais-tu si l'on

[991] *Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, p. 161.

Ne devait durer qu'un éclair
Pour moi le système solaire
Ne serait qu'ombre à tes talons
Et toute la vie aurait l'air
De se jouer au violon

C'est selon dis-tu c'est selon "[992]

Il y a, dans d'autres passages du texte, des moments où la parole d'Elsa semble proche, mais le passage cité est le seul moment où elle se dit explicitement.

Dans *Les Chambres,* le poème commence par la description d'un enregistrement d'Elsa à la radio. Mais les paroles d'Elsa ne sont pas reproduites, le poète semblant avoir été chassé du studio. Le texte s'adresse à Elsa. Or, lorsque, et les italiques utilisées traduisent une rupture temporelle, il retrouve un texte de cette époque, une rupture dans la tonalité intervient, elle est marquée par le retour des lettres romaines :

(…)
" On m'avait chassé dans la pièce au fond la pièce inutile où régnait un désordre nul et qui
DONNAIT sur la cour et les bruits de la ville vers le soir
Afin que je ne trouble pas
Les prises

Tu l'as déjà dit

De vue oui Je l'ai déjà dit c'était affaire de s'expliquer ce qui suit

Un papier quadrillé jauni "[993]

Qui intervient dans ce passage ? Ce peut, bien sûr, être Aragon lui-même, s'interpellant, mais ce peut être Elsa. Elsa qui serait irritée par le ton du texte. Il nous semble difficile de répondre à la question. Ce qui peut militer en la faveur de la deuxième possibilité est le fait que, dans le poème, le " tu " désigne explicitement Elsa quelques vers plus haut.

[992] *Le Voyage de Hollande* " A quoi rêverais-tu si l'on " Seghers, p. 30.
[993] *Les Chambres*, " Un jour noir dans une maison de mensonge ", OP XV, p. 243. Souligné par nous.

Dans “La Prose de l'ombrelle ” de *Il ne m'est Paris que d'Elsa* la discordance de tonalité est donnée et dramatisée pour être soulignée sur le mode comique. On se souvient qu'Aragon à partir d'une “ ombrelle ” tenue par Elsa imagine tout un monde de souffrances et d'images. Or le texte se termine par une phrase d'Elsa ; cette phrase est en forme de chute :

“Qu'est-ce que c'est dit Elsa que ce vieux parapluie ”[994]

On a, à lire ces moments où Elsa intervient directement dans les poèmes, une confirmation de ce que l’on avait ressenti en examinant “ Ce que dit Elsa ” dans *Les Yeux d’Elsa.* Donner les paroles de quelqu’un en discours direct, c’est permettre au lecteur un contact direct ; l’auteur veut en tout cas donner cette impression ; or Aragon construit un contact déceptif ; les paroles “ collées ” ici et là ne sont pas chaleureuses ; elles sont étrangères aux textes, comme si Aragon construisait en Elsa un personnage qui résistait à la tonalité lyrique. C’est là, dans le texte, une forme d’absence, de fuite. C’est Aragon qui la construit. Le paradoxe est que ce discours étranger fait figurer Elsa, la rend présente au lecteur, même si, nous le voyons, c’est pour la donner comme fuyante.

Les allusions biographiques

Les références à la biographie, soit du couple, soit d’Elsa seule sont, sans être nombreuses, assez présentes pour jouer un rôle dans le rapport qu’inscrit le texte avec le monde extérieur, et ici avec Elsa.

[994] *Il ne m'est Paris que d'Elsa,*“ Prose de l'ombrelle”, Seghers, p.150.

Quelques souvenirs

Les Yeux d’Elsa, nous le savons, a souvent été lu dans une perspective de déchiffrement qui conduit à nier Elsa. Or les éléments biographiques ne sont pas tout à fait absents du recueil. Ainsi, les rappels de Paris sont-ils assez précis pour désigner à Elsa des souvenirs réels de leur vie commune. En tout état de cause, c’est l’impression que le texte laisse. De même, lorsque le poète installe Elsa dans la grande série des muses, le fait-il en compagnie de Lili, sa sœur. Nous verrons plus loin que l’allusion à une maladie passée d’Elsa a aussi son importance.

Dans *Elsa,* c’est le rappel d’un séjour passé à Hardelot qui remplit cette fonction de mise en place d’un certain réel. Les références semblent précises ; la chambre d’hôtel est esquissée avec sa cheminée et les cartes postales. Un air entendu est nommé dans la trivialité de son titre. Naturellement, l’enjeu du texte n’est pas dans ces simples données, mais elles participent tout de même de la création d’un arrière fond réel, ce, d’autant qu’un fait extrêmement important nous est donné comme en passant ; la présence avec eux de la mère d’Elsa. Elsa s’inscrit donc ici dans une filiation de mère à fille, ce qui est très différent de la limiter à celle de sœur, quand bien même ce serait de Lili. Un certain nombre de vers rappellent aussi le passé d’Elsa, ses souvenirs de Tahiti par exemple.

Le Voyage de Hollande s’écrit à partir d’un événement vécu en commun, un voyage en Hollande ; le texte garde d’ailleurs des traces d’une forme de journal, même si l’auteur précise bien qu’il s’agit avec la Hollande de l’emprunt d’un vocabulaire. Ces traces placent parfois Elsa dans les circonstances hollandaises, en particulier dans la description de l’enclave calme au cœur d’une Amsterdam bruyante. La nécessité du poème de mettre en opposition les deux Amsterdam fait s’inscrire le texte dans un certain réalisme avec le tram, les fils électriques, les autos. La découverte d’une enclave, bien que ce ne soit pas la première de la poésie d’Aragon, semble rappeler un fait réel, événement commun au couple. Elsa est située dans ce contexte.

Dans *Les Chambres,* le texte démarre, nous l'avons vu, sur un fait, semble-t-il, réel, l'enregistrement par Elsa d'une émission radiophonique. Cela installe donc bien Elsa comme réelle, et même célèbre. Plusieurs passages importants relaient ce premier texte dans ce rôle ; Il s'agit en particulier des passages où il est fait référence à leur vie commune pendant l'occupation et aux différentes chambres qu'ils ont connues alors.

(…)
" Te souviens-tu de la chambre où le vent soufflait de partout "[995]

" La fièvre "

Mais nous accorderons une place à part dans ces allusions biographiques à celle qui porte sur un accès de fièvre, avec sans doute une péritonite, qu'aurait déclenché Elsa en 1937. En effet, ce fait est présent dans plusieurs textes, formant un fil rouge sur lequel Aragon lui-même a attiré notre attention. Nous le suivons.

Une péritonite en 1937

L'événement lui-même aurait donc eu lieu en 1937. Aragon retrace cet épisode important de leur vie dans *L'Œuvre Poétique VII* qui parcourt les années 1936-1937, en rappelant immédiatement l'écho qu'il a eu dans *Le Roman Inachevé* en 1956. Le passage de L'*Œuvre Poétique* est intitulé " Elsa ", comme si cet événement installait Elsa dans son importance. Avant de retracer ce qui est présent dans *Le Roman Inachevé* et dans les autres poèmes, Aragon donne une dimension autre à l'événement puisqu'il rappelle, en second préalable, que c'est à cette occasion qu'il aurait appris qu'Elsa écrivait en français. Deux événements majeurs se mêlent, et on ne sait plus trop ce qui est l'essentiel pour Aragon. Il en vient ensuite seulement à la maladie d'Elsa. Elle serait donc tombée gravement

[995] *Les Chambres* " V " OP XV p. 280

malade ; un médecin, un certain Simon, et il y a un long détour sur la famille Simon, aurait amené avec lui un spécialiste américain qui aurait (avec l'accent) diagnostiqué une péritonite générale et demandé l'ablation totale car Elsa risquait de mourir. Aragon aurait refusé l'ablation et Elsa a survécu, passant la nuit chez eux, n'étant hospitalisée que le lendemain. À ce stade de la narration, Aragon revient sur le poème du *Roman Inachevé* et puis parle de lui-même :

> " Ceci, j'ai peut-être tort de le raconter... mais enfin, cela s'est passé comme cela au matin, quand Elsa s'est enfin réveillée, moi je tombais de sommeil, j'ai été me laver, me raser... Et tout d'un coup, j'ai vu dans la glace *la chose*. Impossible. J'ai allumé pour mieux voir. On ne pouvait pas s'y tromper. "

Suit une très longue parenthèse sur un autre médecin qu'Aragon va consulter pour lui et qui diagnostique la vérole, et demande des examens. Ceux-ci révèlent qu'il ne s'agit pas de la syphilis, mais d'une réaction psychosomatique à la maladie d'Elsa. Aragon retrace ensuite rapidement l'hospitalisation d'Elsa et les voyages qu'il a faits avec elle, pendant sa convalescence. C'est lors d'un de ces voyages qu'Elsa lui aurait dit qu'elle écrivait en français.

De nombreuses interrogations naissent de cet événement, et il nous faudra les laisser de côté puisque, ce qui nous intéresse, c'est ce qu'il devient en poésie. La première question est tout de même de savoir pourquoi c'est Aragon qui a (ou aurait) donné la réponse au médecin et pris le risque, lui, de ne pas opérer. Elsa ne semblait pas inconsciente. Il semble d'autre part y avoir confusion entre la possibilité d'avoir des enfants pour Elsa et " sa vie de femme ". Aragon mêle, consciemment ou pas, deux données. D'autre part, il est curieux qu'Aragon ait même pu envisager d'avoir la syphilis. Enfin il nous faut retenir certains faits : Elsa est restée dans l'appartement du couple toute la nuit. Certains poèmes ne semblent pas " dire " la même chose. Il ne faut pas oublier que cette maladie d'Elsa est liée, pour Aragon, à la naissance, comme écrivain français, d'Elsa Triolet.

La maladie dans *Les Yeux d'Elsa*

Si nous reprenons nos poèmes, nous choisirons donc de commencer par *Les Yeux d'Elsa,* et plus particulièrement par, dans le " Le Cantique à Elsa ", la fin du poème qui précède " Elsa-Valse ", les dernières strophes du " Le Regard de Rancé ".

Trois fils se nouent dans le poème, celui de Rancé, celui de la maladie passée d'Elsa, et celui de l'occupation présente de la France. Ce dernier fil est majeur dans les toutes dernières strophes, et l'on glisse d'un thème à l'autre. Nous passons de Rancé à Elsa à partir d'une communauté entre les deux expériences, celle qui est marquée par le complément circonstanciel de temps : " ce moment ". Ce n'est pas un hasard si " ce moment " a lieu sur " le seuil " de la chambre. Est pointé ici un instant sur une limite. Il s'agit donc d'une double limite de temps et de lieu. Le poème évoque ensuite les événements en modulant " ce moment " en " un soir " trois fois répété en début de strophe ; la modulation introduit tout d'abord une errance d'Aragon dans l'appartement comme si Elsa était morte ; la seconde reprise du " Un soir " donne l'extension dans toute la vie de cet événement. Il lui a appris " Le pathétique espoir d'un miracle incessant ". La relation temporelle est donc de l'ordre et de l'instant, ici le miracle, et du permanent, l'instant dans le permanent, un miracle incessant. Le basculement possible dans la mort, possible mais pas réalisé, introduit, et c'est l'objet de la troisième déclinaison de " Un soir ", " la saveur de l'ivresse " ; le frottement de la mort et de la vie, de l'instant et de l'incessant donne une saveur qui est créatrice, par la violence tyrannique, de poésie :

" Cauchemar renaissant souvenir tyrannique
Il éveille en mon cœur des accords souterrains
Il déchaîne à l'écho tout un jeu d'harmoniques
D'autres soirs et d'autres paniques
Les couplets interdits dont il est le refrain "[996]

[996] *Les Yeux d'Elsa,* " Cantique à Elsa ", " 5 " " Le regard de Rancé " Seghers p. 108.

En repassant ensuite au corps mort de la Duchesse de Montbazon, démenti par le corps vivant d'Elsa, Aragon, par " analogies ", redonne espoir et ce, dans le contexte historique de l'occupation :

" Tu vivras Nous voici de retour de la chasse "

La dernière strophe peut tout faire rebasculer, mais Aragon ne nous invite pas alors à comprendre " le sens de (la) chanson ". Le temps n'en est pas venu en 42.

Le *Roman Inachevé* reprend le thème en le liant explicitement, nous l'avons vu, par l'épigraphe, au " Cantique à Elsa ". Assez curieusement, l'épigraphe est légèrement bougée, puisque nous sommes passés de " un soir " à " un jour ", comme si nous passions encore plus d'un événement réel à un événement en soi. Un vers de ce poème du *Roman Inachevé* est à nouveau écrit par Aragon lors du tournage avec Agnès Varda ; il s'agit de " Toute une nuit j'ai cru que mon âme était morte ". Le poème est précédé d'une série de points. Ces points le séparent des textes précédents en en soulignant l'importance[997] ; un texte en italien et en italiques sans que soit précisé à cet endroit ni le nom de Pétrarque, ni sa traduction, marque une troisième marche à franchir.

Le poème, à nouveau, part d'une répétition temporelle, ici " toute une nuit " donné trois fois ; l'appel au lecteur interrompt en seconde strophe la répétition. La dernière strophe ne la reprend pas, car elle se conclut sur une rupture temporelle. Le temps est donné dans sa durée et peu à peu le poème se recentre sur Aragon. La mort possible d'Elsa devient sa propre mort. Le texte se sature de " je " " moi " " me " " mon " ; Elsa réapparaît dans la dernière strophe, mais le " toi " est mis en opposition avec les " je " et " m " multipliés et la double mise en valeur du " moi ", par le présentatif répété " c'est ":

" Il a passé sur *moi* des heures et des heures
Je ne remuais plus tant *j*'avais peur de **toi**
Je me disais *je m*eurs c'est *moi* c'est *moi* qui *m*eurs

[997] Nous savons l'importance accordée par Aragon aux ruptures, blanc, séries de points, étoiles…

Tout à coup les pigeons ont chanté sous le toit "[998]

Le rythme de la strophe met en valeur le vers final. Les deux premiers alexandrins miment la lenteur du temps ; le troisième vers est au contraire cassé en 4 2 2 2 2 ; le dernier vers est un retour à un rythme ternaire plus paisible.

Le temps est l'acteur majeur, temps vécu comme impersonnel et donc impitoyable ; " il a passé " ; ce temps est comme sans fin ; il est brutalement rompu par le " tout à coup " du miracle de la vie. Tout ceci concerne principalement Aragon ; c'est lui qui en est l'enjeu. C'est ce que disait avec lucidité l'apparition de la vérole. Le texte raconte " l'incessant " coupé par le " tout à coup ". Deux formes de temporalité se confrontent grâce à la menace de mort, menace qui *n'est pas* la mort.

" La fièvre " dans *Le Fou d'Elsa*

Dans *Le Fou d'Elsa,* et ce, alors que le contrat de départ est l'absence totale du corps d'Elsa, il est aussi question de la maladie possible ou réelle d'Elsa ; cela dit, le poème ne fait pas référence, lui, et c'est le seul, à un autre texte, et donc à un événement précis ; d'ailleurs, plusieurs fois, il semble faire allusion à des accès habituels de fièvre, et non à un seul. Le texte alterne passages en prose et en vers ; ces derniers sont un peu plus centrés sur Elsa, la prose plus sur le narrateur. C'est ainsi que le premier passage en prose donne toute l'importance, accordée par le narrateur, à la fièvre d'Elsa. Le condamné, c'est lui, et les conséquences pour l'appréhension de la vie sont pour lui. Quelles sont-elles ? Elles sont surtout de l'ordre du temps :

> *" J'ai passé ma vie à craindre en toi cette chose brûlante et comme tout à coup l'enfer la terreur le doute sur la durée et ces flammes de tes mains tes yeux détournés. J'ai passé ma vie à redouter le mauvais rêve et tout ce qui recommence d'une peur imprudemment la dernière fois abandonnée ô mon amour j'ai passé ma vie ainsi qu'un marin qui*

[998] *Le Roman Inachevé*, Gallimard, p. 205.

retrouve dans un paquet d'embruns l'idée-angoisse du naufrage(...) "[999]

La peur de la mort d'Elsa est vécue comme permanente dans ces cas-là, mais dans le même temps, preuve qu'elle vit. Ce qui est important est la tension entre la mort et la vie ; elle est dans ces circonstances à son comble ; la plainte est preuve de vie " pour un instant " ; le temps, la relation au temps est, à nouveau, l'enjeu essentiel ; ici, elle se fait en resituant plus fortement le " tu " que dans les poèmes précédents ; c'est parce que " tu " est vivante **et** très malade donc susceptible de mourir que cette relation est sentie particulièrement fortement et dans l'instant et dans la durée ; c'est une autre forme de la présente/absente, d'où d'ailleurs un vocabulaire commun comme celui du toucher, de la fuite et de l'instant :

" **Tu** ne veux plus même que je **te** touche
Tu fuis ma main **Tu** souffles **Tu** gémis
Et ma peur suit **ta** plainte sur **ta** bouche
Comme un danger pour **un instant** remis "[1000]

L'indescriptible était sur toi que les mots n'atténuent pas qu'en vain je jette comme aliment propitiatoire à ce brasier dans l'espoir délirant de détourner de toi cette soif de consumer cette lave d'une nappe inconnue Était je dis était pour croire à l'inaccompli pour rejeter au passé ce qui ne s'est peut-être jamais écarté que d'apparence comme tranquillité de la terre entre deux tremblements Ô douleur de la durée "[1001]

La mort est l'indescriptible, lutter contre elle, c'est écrire de la poésie pour jouer avec la temporalité et faire comme si le passé était bien passé, installer la " tranquillité " entre deux " tremblements ". La métaphore sismique qui avait d'ailleurs démarré avec la lave et la nappe montre la fragilité permanente de l'entreprise d'écriture mais aussi et surtout la possibilité du " entre ".

[999] *Le Fou d'Elsa*, " Les Chants du Medjnoûn ", " la fièvre ", Gallimard, p.94.
[1000] Id., p. 95.
[1001] Id.

Dans *Le Fou d’Elsa,* l’événement relatif à la vie d’Elsa est donc conservé, même si modifié, pour s’adapter aux contraintes du texte ; les enjeux sont ceux de la relation au temps, à l’instant et à la durée ; ils sont aussi relation à l’indescriptible, à ce qui passe les mots. L’écriture Elsa fait se confronter le poète avec la réelle absente, l’absente absente, la mort. Il le fait en cultivant les traces, même si elles sont plaintes, de la présence. C’est sans doute parce que, dans la vie réelle, la menace se fait de plus en plus grande que le “ tu ” est plus présent que dans *Le Roman Inachevé,* comme un rempart contre l’absence, “ pour croire à ”, parce qu’il y a nécessité du rempart. Mais fondamentalement la confrontation avec la mort fait surgir un travail sur la consternation du temps par l’expansion de la limite, quand bien même elle est à douleur.

Un homme de poubelle

Les Chambres, nous l’avons vu, sont plus situées dans un au-delà de l’illusion, au moins dans certains poèmes, mais avec toujours une tension qui s’introduit parfois discrètement. Le poème qui reprend, explicitement d’ailleurs, le thème de la maladie d’Elsa est presque un poème sur la disparition d’Elsa. Mais le presque est important. Aragon, par l’écriture, creuse dans la plus grande partie du texte ce que sera l’absence d’Elsa. En effet, alors qu’il fait allusion à l’événement fondateur “ j’en parle ailleurs ”, il le modifie par deux points fondamentaux. Tout d’abord, ce qui était nuit passée à son chevet devient jour ; d’autre part, ce jour est passé sans elle ; seulement, l’utilisation du plus-que-parfait, nous l’avons vu, réintroduit la tension ; par lui, on sait en effet que ce temps est révolu et qu’elle n’est donc pas morte. C’est le plus-que-parfait qui réintroduit la présence d’Elsa. Ce vers fait refrain et recharge régulièrement la tension entre la disparition d'Elsa et sa non disparition. Le poème parcourt alors, entre-temps, une forme d’après Elsa qui, par des assonances habituelles, conduit profondément à une idée de poubelle. Ce moment-là, dans l’absence totale d’Elsa, l’a fait homme de poubelle envahi par le vide, et nous savons quel est l’enjeu de

cette aspiration vers le vide. Le balayeur apparaît par ce double appel. Nous sommes déjà dans la tonalité de *Théâtre / Roman*.

Au total, une forme de présence

L’ensemble de ces faits installe donc une certaine forme de présence d’Elsa ; Aragon a raison d’insister, il s’agit bien d’une femme réelle, et non d’une seule construction littéraire.

Ainsi, les discrètes incursions biographiques sont en fait systématiques. Ainsi encore, retrouvons-nous des paroles d’Elsa dans tous les textes ou presque. Tout cela a une fonction. Cette fonction a à voir avec le statut général d’Elsa dans la poésie d’Aragon.

Elsa la femme, sa femme, est bien celle que désigne le texte. L’impression de départ nous l’avons vu, est que nous avions affaire à une nouvelle Laure. Cela tient au fait que le corps d’Elsa est quasiment absent. Quand il est nommé, c’est sous une forme éclatée par un vocabulaire réduit qui n’est même pas spécifique à Elsa. Cette première impression est importante car elle n’est pas installée là par hasard ; elle reste en nous. Mais, nous l’avons vu, dans le même temps, un geste d’Elsa, et surtout le mouvement d’Aragon vers Elsa, quelques références aux textes de l’écrivain, et les allusions à la biographie finissent par mettre en place une certaine présence. Nous avons vu aussi combien étaient essentielles dans ce cadre les références opérées à la maladie d’Elsa, sans doute à partir d’un événement fondateur qui se serait passé en 1937. Nous avons suivi avec Aragon ce fil rouge qui est emblématique de la question. C’est dans ce double jeu d’une certaine immatérialité d’Elsa, et d’une réelle présence, que se situe l’écriture d’Aragon.

Elsa dans le texte est et n’est pas. C’est sans doute pour cela qu’elle-même est contradictoire dans ses propos. Aragon est constant, parce que dire qu’Elsa est une allégorie, c’est nier le fond de sa poésie.

Grammaire d’Elsa

Elsa est donc celle par qui une certaine poésie se fait. C’est cette poésie qu’Aragon défend avec constance ; c’est celle dont il espère que les “ générations à venir ” se souviendront. Pour mieux en comprendre la raison d’être et l’articulation opérée par Aragon avec ses obsessions, pour mieux comprendre l’écriture/Elsa en poésie, nous allons tenter de recentrer notre étude sur les principaux aspects de la figuration d’Elsa, d’en voir la grammaire.

Dans un premier temps, nous reprendrons donc les formes d’apparition d’Elsa dans le texte. Nous verrons ensuite comment cette présence travaille sur la limite et ouvre une béance qui permet l’écriture vers l’inaccessible, l’ailleurs, la consternation du temps. Il nous arrivera de redonner des textes précédemment cités voire analysés. L’objectif ici est d’épurer pour mieux comprendre.

Le paradoxisme

Mettre en place la figuration de la présente/absente se fait par un certain vocabulaire, nous le verrons, mais aussi par une construction syntaxique bien particulière. Nous allons la repérer autour de deux poèmes, l’un tiré des *Yeux d’Elsa,* l’autre des *Chambres*.

Dans *Les Yeux d’Elsa,* le rapport à Elsa, rapport qui est dit fondateur de sa poésie, est présenté et dans le poème liminaire et dans le premier poème de “ Cantique à Elsa ”. Il s’agit significativement de l’ “ Ouverture ” ; la première strophe installe la surprise en prenant le temps de dire tout d’abord le corps, la vie

et la présence, en multipliant les " et " d'addition pour ensuite rebondir sur un " et ", concessif celui-là :

" Je te touche **et** je vois ton corps **et** tu respires
Ce ne sont plus les jours du vivre séparés
C'est toi tu vas tu viens **et** je suis ton empire
Pour le meilleur **et** pour le pire
Et jamais tu ne fus si lointaine à mon gré "[1002]

Le pays des merveilles d'Alice, celui du rêve, permet au couple, apparemment, d'être ensemble. Seulement, le texte, mimant le réveil, révèle la tromperie, et le retour à la réalité se fait par un autre concessif " mais " mis en valeur en début de vers. Une opposition implicite se dit aussi entre merveille et m'éveille. Le réveil tue la merveille. Le retour à la réalité se fait dans une apparente logique temporelle : il y a un avant et un après, l'avant du sommeil disait l'absolu, le réveil dit l'absence :

Ensemble nous trouvons au pays des merveilles
Le plaisir sérieux couleur de l'absolu
Mais lorsque je reviens à nous que je m'éveille
Si je soupire à ton oreille
Comme des mots d'adieu tu ne les entends plus

Le réveil ne se fait alors plus que d'un seul. La figuration de la femme comme endormie prend la relève de la découverte de l'absence. Le " et " et le " mais " des strophes précédentes sont repris ici par le " et cependant " qui articule très fortement le paradoxe. Les mots de la présente/absente se mettent en place de part et d'autre du " cependant ", avec son développement autour des articulateurs " plus " :

Elle dort Longuement je l'écoute se taire
C'est elle dans mes bras **présente et cependant**
Plus **absente** d'y être et moi plus **solitaire**
D'être plus près de son mystère
Comme un joueur qui lit aux dés le point perdant[1003]

[1002] *Les Yeux d'Elsa,* " Cantique à Elsa ", " Ouverture ", " I ", Seghers, p.93.
[1003] *Les Yeux d'Elsa*, " Cantique à Elsa ", " Ouverture ", Seghers, p. 93, souligné par nous.

En ouverture déclarée, donc, de la célébration d'Elsa, le texte se construit autour du paradoxe fortement montré de la présente/absente. Les mots clés, si l'on s'en tient à l'organisation de la syntaxe, sont " et ", " cependant ", " mais ", " plus … plus ".

A la fin du cycle, à un moment nous l'avons vu, stratégique du poème, en ouverture proprement dite des *Chambres,* Aragon reprend une situation identique, celle du couple avant le réveil. Les hexasyllabes installent en parallèle les positions des corps et leur signification ; la fuite de la femme est immédiatement posée comme menace :

" Un bras autour de toi
Le second sur mes yeux
L'un t'empêche de fuir
L'autre maintient mes songes "[1004]

Le réveil, dont il était question dans le poème des *Yeux,* est ici brutalement chute dans la nuit, et le travail paronomastique met " nuit ", " noire " " nous " et " noie " en équivalence, donc en multiplication :

" Ce lieu fermé de nous
Soudain si je m'éveille
Du sommeil des voleurs
La nuit noire m'y noie "[1005]

Au lieu de s'étonner de l'absence de la femme et de mettre en valeur cet étonnement par les concessifs, le texte se tisse tout en glissement autour du mot absente. La femme est aimée comme absente d'où l'affectif " mon " qui établit un pont avec le possessif " mes " de " mes bras ". L'absente est vue pour autant avec gravité, redoublée en " faussement ", " image peinte " et " image feinte ". Les rimes, qui n'existent pas ailleurs dans le poème, ici resserrent le tissu autour de cette fausse intimité.

[1004] *Les Chambres,* " Un bras autour de toi ", OP XV, p. 257.
[1005] *Les Chambres,* " Un bras autour de toi ", OP XV, p. 257.

" Absente mon absente
Si faussement que j'ai
Dans mes bras étrangers
Comme une image peinte

Absente mon absente
Si faussement plongée
En mes bras étrangers
Comme une image feinte "[1006]

Il n'y a donc pas, pour l'instant, paradoxe, l'absence est admise. Seulement, les quatre derniers vers se chargent de relancer ce dernier, comme à l'envers des *Yeux d'Elsa* :

" Reviens de nulle part
N'importe où je t'attends "[1007]

" C'est ta chambre pourtant
Puisque c'est d'où tu pars "[1008]

La présentation avec le rejet des deux derniers vers sur une page blanche est une mise en forme extrêmement forte du paradoxe ; celui-ci succède immédiatement à l'appel à la présence. Le paradoxe s'articule autour du concessif " pourtant ", qui se disperse en inversion sonore dans " tu pars ". S'il y a départ, c'est qu'il y a eu présence.

Le poème est donc construit sur la présente/absente, mais dans une construction inversée de celle des *Yeux d'Elsa*. Les années qui séparent les deux textes ont développé le paradoxe jusqu'à l'inverser. C'est la présence qui est mise ici en valeur, comme au forceps. Le paradoxe se fait autour de " pourtant ". Nous le savons, le texte des *Chambres* qui suit creusera souvent l'absence d'Elsa, et c'est l'envoi final qui se chargera à nouveau de dire la présence d'Elsa, de la dire parce qu'elle risque bien, dans ce poème, d'être totalement absente.

[1006] *Les Chambres,* " Un bras autour de toi ", OP XV, p. 258.
[1007] *Les Chambres,* " Un bras autour de toi ", OP XV, p. 259.
[1008] *Les Chambres*, " Un bras autour de toi ", OP XV,p.260.

Entre ces deux extrêmes, les textes déclineront la poésie sur ce paradoxe sans toujours le faire de manière aussi concentrée sur un poème. Il n'y a plus découverte du paradoxe et donc construction de tout un poème sur la concession, mais installation ou rappel de la situation comme fondamentale, fondatrice. Ces rappels se font souvent à certains points stratégiques des textes ; ce peut être au début du livre/poème, à des moments de crise ou à la fin. Très souvent, le paradoxe est rappelé par les mots " pourtant ", " et ", " cependant " ou " mais ", quelquefois par une simple parataxe ou par un blanc :

" (…)
J'écoute sur mon coude et voici que soudain

Tu rêves "[1009]

Le paradoxe envahit les textes, il n'est pas seulement alors aperçu de la présente absente, il peut être aussi étonnement devant ce que ressent le poète :

" Je meurs à chaque instant
De ce que j'aime
Et **pourtant** je vis quand même
Dieu sait comment
(…) "[1010]

Le paradoxe est parfois l'occasion d'une révolte ou d'une lutte pour la présence ; celle-ci se fait alors souvent par l'anaphore, lutte des mots en ressassement contre le vide :

" Quand tu dors dans mes bras je peux longuement caresser ton âme
Ainsi tu ne m'as pas quitté je t'ai retenue ô ma femme
Si légère à mes bras fermés qui dort dans ton souffle léger
Tu ne m'as pas quitté pour un songe tu n'y as pas songé
Si légère que je craignais que le moindre souffle t'emporte
Et que je fermais bien mes bras de peur que ton âme n'en sorte
Tu ne m'as pas quitté mon âme et mes bras ô ma bien-aimée

[1009] *Autres poèmes* à la suite de *Voyage de Hollande* " Mon cœur battait comme une voile dans ta voix ", Seghers p. 99.
[1010] *Le Fou d'Elsa,* " Rien n'est tout à fait ce qu'il ", Gallimard p. 63.

Sont demeurés autour de toi fermés comme un anneau fermé
(…) "[1011]

Le paradoxisme est alors une véritable mise en mouvement du poème, suspension, attente, résolution, rebondissement et ressassement.

Travail sur la limite

Ce paradoxisme n'est pas qu'articulation syntaxique, il va de pair avec un certain usage du vocabulaire, avec une certaine présence d'oxymores ou d'alliances de mots. Ils sont fondés sur le paradoxe initial, mais à partir de là, contaminent tout le texte. C'est autour de la désignation non pas de la femme qu'ils sont le plus nombreux mais du sentiment éprouvé par le poète ; la douleur constitutive du paradoxe est creusée dans ses contradictions ;

" Amour arrête-toi dans ton rêve et ta route
Rends-moi ta conscience et mon mal merveilleux "[1012]

L'absence totale ne porterait pas le lyrisme à la même incandescence.

Sans qu'on puisse toujours parler d'oxymore ou d'alliance de mots il y a alors souvent la création d'un monde inversé :

" Un mot que tu dis
Et l'après-midi
Confond l'ombre et la lumière "[1013]

La violence créée conduit à la création de situations lexicales ouvertes porteuses de sens obscurs et compréhensibles à la fois :

" Dans l'immobile violence
Le cri de se taire me ploie

[1011] *Elsa, "* Quand tu dors dans mes bras je peux longuement caresser ton âme *",* Gallimard, p. 113.
[1012] Elsa, " Tandis que je parlais le langage des vers ", Gallimard p. 52.
[1013] *Le Voyage de Hollande,* " J'ai fait de ma vie ", OP XV, 90.

(…)
Je suis la sentinelle obscure
D'un souffle toujours apeurée
À qui l'être est leurre qui dure
Et l'heure lettre déchirée.

Ma plainte au loin comme la cloche
Éteinte à dire l'incendie "[1014]

La parole/silence est ainsi ici dite deux fois dans le " cri de se taire " et dans la cloche éteinte et pourtant tocsin ; la construction qui, on le voit bien, dépasse le simple oxymore, fait que la cloche porte en adjectif la désignation de l'inverse de l'incendie et en complément de l'adjectif implicitement l'idée que c'est à force de dire l'incendie ; elle est donc à la fois cloche donc bruit, éteinte donc silence, incendie éteint et appel à l'incendie. Tout ceci en rime interne avec plainte et avec di(t). On voit bien là combien c'est le paradoxe créé qui force à l'invention par les mots et qui contamine l'ensemble du texte. Le risque d'aphasie est ainsi dit et dépassé.

Ce travail sur la désignation de son propre chant qui est tension entre le taire et le dire fait surgir l'impossible, les chants d'oiseaux dans la nuit ce qui est encore reprise métaphorique de sa poésie, le soleil noir et le soleil devenant neige. La désignation de la femme est portée par des relations entre les mots oxymoriques mais plus classiques : elle est à la limite du monde :

" Je dirai la messe sous le soleil noir des tortures "[1015]

" Je crois en toi comme au parfum
Comme au chanter d'oiseaux dans les ténèbres
(…)
Je crois en toi seule au fronton du monde
Là où le soleil se fait neige "[1016]

Très peu de textes attribuent une responsabilité circonstanciée à Elsa de ce paradoxe. Nous pouvons en trouver, à la rigueur, comme nous l'avons vu, autour

[1014] *Du peu de mots d'aimer,* " Le Miagki-Znak ", OP XV, p 181-182.
[1015] *La Messe d'Elsa,* " Introït", OP XV, p. 187.
[1016] *La Messe d'Elsa,* " Credo ", OP XV, p. 191.

de la jalousie ou de l'écriture d'Elsa. La figuration dépasse très largement ces quelques vers ; Elsa peut être dite coupable ou responsable, mais sans que cet état soit étayé. En réalité ce qu'Aragon traduit surtout c'est lui-même face au paradoxe.

L'oxymore et le paradoxisme cultivent un travail sur la limite, la poésie se fait quête du point de cassure entre deux vérités inconciliables ; il y a chez Aragon tout un enivrement du point de rupture et l'on peut penser que le travail sur la rime et le vers, sur la limite du vers, se fait aussi dans ce cadre d'où sa résurgence avec l'entrée en grand d'Elsa dans le poème. La quête poétique va alors avec un vocabulaire très important de la limite, de la porte, el bab, du seuil, du fronton... Il s'agit là d'une forme d'accomplissement du paradoxisme déployé en poésie : en cherchant le point de rencontre, le " pourtant " de deux situations inconciliables, en multipliant le travail sur l'oxymore qui double la présente/absente, Aragon passe par la porte de la limite dans un ailleurs. Le paradoxisme est ouverture, par la limite, de la poésie. Nous soulignons les termes désignant le chant et la limite :

" (…)
J'aime ce **chant** que nul n'entendra qui hésite
Entre le vent et la vitre **entre** le silence **et** le bruit
Ce **chant** d'âme à peine
(…) "[1017]

" Je suis assis au **bord** des sables
Chantant la mort et les baisers
A l'heure où le ciel embrasé
M'offre portrait reconnaissable
De l'avenir couleur de **fable**
(…) "[1018]

" (…)
Comme la fleur dans le tilleul **avant de la voir** que l'on sent
(…)
Comme le verre que l'on **brise** et qui ressemble une caresse
Comme l'aveu d'une présence **au bord** de l'ombre tentatrice
(…) "[1019]

[1017] *, La Messe d'Elsa, "* Offertoire ", OP XV, p. 194.
[1018] *Le Fou d'Elsa*, " Chants du Medjnoûn " " Strophes des lieux où s'asseoir ", p. 98.

La déclaration programmatique du *Voyage de Hollande* est entièrement articulée sur cette idée de limite ; Aragon y annonce clairement que la Hollande n'est que prétexte et réserve de vocabulaire ; il le redira en fin de poème, à partir du champ lexical de l'oiseau. Ici cette nomination se fait donc sur le " entre ", répété quatre fois, la " césure ", le " volet ", la " brisure ", le paradoxe, donc, de la vie :

" Nous appellerons Hollande
Ce pays de contrebande
Entre la pluie **et** le vent
Comme un moment de **césure**
Dans la voix **et** la mesure
Entre l'après **et** l'avant

Ce royaume de semblances
Qui fait égale balance
Entre la terre **et** les eaux
Entre le mourir **et** l'être
Qui bat comme à la **fenêtre**
Un **volet** troué d'oiseaux
(…)
Ô merveille d'amertume
Et se perd **et** se parfume
La vie où elle est **brisée**
Comme l'une l'autre tremblent
Au miracle d'être ensemble
Les lèvres sur le baiser "[1020]

Le bord ultime peut être souvent assimilé à la mort ; il s'agit de la grande limite ; en parler est encore faire de la poésie ; créer le paradoxisme c'est entre autre permettre à cet ultime de la vie de s'insérer en permanence dans le présent du discours, de le créer :

" (…)
Toute **musique** à la **minute** de mourir
(…) "[1021]

[1019] *Le Fou d'Elsa*, " Medjnoûn ", Gallimard, p. 64.
[1020] *Le Voyage de Hollande*, " Nous appellerons Hollande ", Seghers, p. 14-15.
[1021] *Elsa*, " Je suis l'hérésiarque de toutes les églises ", Gallimard p. 21.

" Cette île des oiseaux porte couronne de cris et d'ailes
(...)
*Nous sommes **au bout du monde** bousculés des vents sauvages*
*Nous sommes **au bout de nous-mêmes** comme à l'âme est le **chant***
(...) "[1022]

Le chant se place donc bien au bout, en limite absolue.

Ce goût de la limite *Les Yeux d'Elsa* l'avait immédiatement repéré en même temps qu'il posait l'ambivalence des yeux d'Elsa et le paradoxe :

" (…)
Le ciel n'est jamais bleu comme il l'est sur les blés

Les vents chassent en vain les chagrins de l'azur
Tes yeux plus clairs que lui **lorsqu'une larme y luit**
Tes yeux rendent jaloux le ciel d'après la pluie
Le verre n'est jamais si bleu qu'à sa **brisure**
(…)[1023]

La limite, l' " entre " se trouve aussi formulé en sa caractérisation temporelle, à savoir l'instant, le moment. C'est sans doute par là qu'il atteint le dépassement maximal de la déréliction.

"(…)
Voici l'instant dérisoire où l'extrême déréliction devient
Pour vous une oasis et c'est comme la main protégeant une flamme
(…) "[1024]

Le bord peut être au contraire le constat de l'absence de poésie. C'est lorsque l'absence d'Elsa est totale que ce constat est mené ; spontanément, le poète reprend la même image pour l'inverser :

" Car à ce **seuil** de mon amour parler perd tous ses stratagèmes
À cette **porte** je n'ai plus d'autres mots avouant que j'aime "

[1022] *Le Voyage de Hollande*, " Commentaire à Eïerland ", Seghers p. 57.
[1023] *Les Yeux d'Elsa*, " Les Yeux d'Elsa ", Seghers, p. 33.
[1024] *Le Fou d'Elsa*, " Les Prisonniers de l'Al-Kassaba ", Gallimard, p. 223.

Le miroir, paradoxe et limite

Il y a un objet que l'on retrouve dans toute la production d'Aragon et qui peut être, en partie, lié à la tragédie identitaire : il s'agit du miroir. Se regarder serait vérifier qu'on existe. Seulement, on le sait, cette vérification chez Aragon conduit plutôt à une vérification du multiple en soi que de l'unique. Le miroir, au lieu d'affirmer une présence à soi, confirme une absence et une présence. Dans le cadre qui nous intéresse ici, à savoir la figuration d'Elsa, il est l'exacte représentation de la présente/absente, et a la particularité de figurer dans la même image, et la présente/absente, et la limite :

> " Vainement ton image arrive à ma rencontre
> Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
> Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
> Au mur de mon regard que ton ombre rêvée
>
> Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
> Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
> Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
> De l'absence de toi qui fait sa cécité "[1025]

Le paradoxe se glisse sur le vide de la représentation par le miroir en un jeu proche des dizains scéviens. Le " vainement " du mouvement rebondit sur les sonorités de " m'enivre ", " tournant " et " seulement " ; il est au-delà de la limite du miroir " où je suis ", donc là où elle n'est pas. Sa parole, dans un double mouvement, guette le lieu de renversement, " toi te tournant.. " et se dit minée, inefficace, mur, ne produisant qu' " ombre rêvée ".

Dans *Elsa,* le miroir, lancé par un texte, revient en grand dans le texte suivant ; il est un appel à la présence ; Elsa n'est pas là puisqu'elle est sortie, et que le miroir est dit " déserté ". C'est cette absence qui permet l'évocation en grand de la présence possible ; celle-ci est alors, par le jeu des comparaisons, parcours du monde. Ce parcours se fait à partir de l'espoir d'une présence d'une " minute " :

[1025] *Le Fou d'Elsa*, " Le contre-chant ", Gallimard p. 73.

" (…)
Où es-tu plaisir de ma nuit
Ma fugitive passagère
Ma reine aux cheveux de fougère
Avec tes yeux couleur de pluie

J'attends **la minute** où tu passes
Comme la terre le printemps
Et l'eau dormante de l'étang
La rame glissant sur sa face
(…) "[1026]

Que cette présence soit illusoire est rappelé dans le dernier vers :

" rends-moi la vue et tes mirages "[1027]

Le miroir est une métaphore du paradoxisme ; le choix de cette limite, de ce double du mur, est choix de se dire derrière le miroir présent lui-même et absent, inaccessible radicalement, et dans le même temps envahi du reflet d'Elsa. Elsa et Louis sont de part et d'autre de cette limite.

Se regarder soi-même, c'est alors se placer dans la même situation que celle qu'Aragon invente pour Elsa : l'absence de la femme est en miroir de lui-même.

Le sommeil

Tout un vocabulaire donne chair au paradoxisme ; il n'est pas que structure concessive et oxymorique. Le sommeil est statistiquement le champ lexical majeur de la figuration d'Elsa.

La première apparition d'Elsa dans *Persécuté Persécuteur* se fait, on s'en souvient, sous les traits de quelqu'un qui dort, " tu dors cependant et tu rêves "[1028]. La fin du poème, signe d'une différence de traitement évident avec les textes postérieurs à 1940, imagine un réveil, " Mon amour là-bas sans doute tu t'es ré-

[1026] *Elsa*, " Chanson du miroir déserté ", Gallimard, p. 24.
[1027] *Elsa*, " Chanson du miroir déserté ", Gallimard, p. 25.
[1028] *Persécuté persécuteur*," Je ne sais pas jouer au golf " OP V, p. 199.

veillée "[1029]. Le poème pose ce sommeil mais ne creuse pas alors l'image, comme il pose d'ailleurs le " cependant " avec ici une valeur peut-être plus temporelle que concessive. Mais, dans le reste de la production poétique, celle qui traite en grand d'Elsa, c'est encore endormie que nous la retrouvons, et ce, de manière permanente.

Dans *Les Yeux d'Elsa,* le sommeil est donné en ouverture du " Cantique à Elsa "[1030] Dans " Le Regard de Rancé ", l'histoire est celle, on l'a vu, d'un " regard ", celui de Rancé devant sa maîtresse morte décapitée ; il s'agit là, pour nous, d'une variation éclairante du sommeil d'Elsa ; en effet, ce corps couché est donné dans son apothéose tragique, et nous rappelle d'ailleurs, par la coloration du corps, un des premiers poèmes, non publié, sur Elsa, celui où couchée, elle est comparée à une blanche laitue[1031] ; d'autre part, le texte dit de ce moment qu'il a une valeur générale.

Elsa reprendra en grand le motif du sommeil en particulier dans la fin du texte ; nous ne donnons que la première occurrence :

" Tandis que je parlais le langage des vers
Elle s'est doucement tendrement endormie
(…)
Je vois sa main bouger Sa bouche Et je me dis
Qu'elle reste pareille aux marches[1032] du silence
Qui m'échappe pourtant de toute son enfance
Dans ce pays secret à mes pas interdit
(…) "[1033]

Dans *Le Fou d'Elsa* le sommeil est aussi récurrent :

(…)
" Je suis rentré dans la maison comme un voleur
Déjà tu partageais le lourd repos des fleurs *au fond de la nuit*
(…)
J'ai peur de ton silence et pourtant tu respires

[1029] Id.
[1030] Voir p 315.
[1031] Voir p. 297.
[1032] Et ici " marches " rappelle les " marches du palais " de la chanson populaire et donc la limite ce que le mot marche en lui-même désigne aussi.
[1033] *Elsa*, " Tandis que je parlais le langage des vers ", Gallimard, p. 51.

Contre moi je te tiens imaginaire empire *au fond de la nuit*
(…) "[1034]

" Ne ferme pas les yeux Je suis
De ce côté de tes paupières
Je ne puis entrer dans la nuit
Où vont tes regards sans lumière
(…) "[1035]

Dans *Le Voyage de Hollande*, la construction du poème met en valeur le motif en début du texte, en ouverture :

" (…)
Si tu fermes les yeux mes yeux sont orphelins
(…)
J'ai peur de la contrée où les songes t'emmènent
(…) "[1036]

Le thème du sommeil est ensuite repris, explicitement lié à l'absence :

" (…)
Ce qui vient s'enfuit
Le jour est la nuit
Les sommeils sont des absences
(…) "[1037]

On retrouve enfin la même importance du champ lexical dans *Les Chambres :*

" Si je pouvais savoir
Qui te tient contre lui
Ô mon enfant enfuie
Où se passent tes rêves "[1038]

" (…)
Moi je restais les yeux ouverts à tes côtés sans savoir ou non
Si tu dormais déjà je ne sais jamais si déjà tu dors
(…) "[1039]

[1034] *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, " Gazel du fond de la nuit ", pp. 78 79.
[1035] *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, " Les Yeux fermés ", p. 81 .
[1036] *Le Voyage de Hollande,* " Je suis ce possédé qui joue à pigeon-vole ", Seghers, p. 13.
[1037] *Le Voyage de Hollande, "* J'ai fait de ma vie ", Seghers, p. 22.
[1038] *Les Chambres* , " Un Bras autour de toi ", OP XV, p. 258.
[1039] *Les Chambres,* " V ", OP XV p. 281.

" (…)
Voilà qu'il ne m'entend plus et pris soudain d'une peur aveugle de la mort
Craignant n'être plus terni de mon souffle il se détourne épie Elsa qui dort "[1040]

Le sommeil d'Elsa, et nous n'avons pas fait un relevé exhaustif, loin de là, peut être vécu avec calme, comme fugacement, dans le poème cité d'*Elsa,* mais il est, le plus souvent, considéré comme une absence douloureuse, comme l'ouverture d'une interrogation. Il s'articule souvent avec les concessifs repérés plus haut.

Le sommeil est la parfaite représentation du paradoxisme. Sa particularité première est en effet qu'il figure la femme comme présente, on peut la toucher, comme enfermée dans une chambre, dans un lieu d'intimité, de corps à corps, mais absente en esprit. Il est possible de la toucher, et le mot revient avec constance, mais la tenir est " imaginaire empire ". Elle est là mais insensible à la souffrance du poète ; elle est là mais inaccessible, en fait radicalement inaccessible. Le sommeil est une forme de refus non formulé. Elsa est sujet et objet du sommeil. L'absence semble être un état plus qu'un désir d'Elsa. Par le sommeil, Elsa est, de plus, dans un ailleurs, celui des rêves, ailleurs auquel le poète n'a pas accès. Elle est alors le mystère auquel le poète se confronte. Cette présente/absente parfaite est l'occasion pour le poète, par la résistance créée, par la jalousie, par l'affrontement au mystère d'une présence qui échappe, de dériver, de s'imaginer, de faire poésie. C'est le sommeil de la femme qui est porteur d'images pour le poète :

" (…)
Tout ce qui se passe la nuit
Tout ce qu'éveille ton sommeil
Cette forêt d'oiseaux ce puits
De musique à mes deux oreilles
Le tien le mien quel cœur me bruit"[1041]

[1040] *Les Chambres,* " VII ", OP XV p. 285.
[1041] *Le Fou d'Elsa,* " Les Yeux fermés ", Gallimard p 80.

Dans le même temps, cette confrontation à la femme physiquement présente mais absente en esprit est confrontation à une rêverie sur la mort possible. Le sommeil est une figuration de la mort, et le décrire, moyen de vivre intensément ce dernier moment toujours renouvelé ; il est la béance en ce qu'à chaque confrontation au sommeil, il y a rêverie d'Elsa morte, et donc rêverie du jour du martyre absolu, jour de défaite et de fête. Figurer Elsa dans le sommeil, c'est s'offrir dans chaque recueil, un aperçu de la mort ; cet aperçu est porteur de fête poétique. C'est la leçon du " Regard de Rancé ". L'important est bien dans l'instant du regard. Rancé peut ensuite disparaître. Le texte des *Yeux d'Elsa* fait explicitement, nous l'avons vu, le lien ensuite avec la mort possible d'Elsa. Très explicitement aussi, est dit que cet événement provoque, par sa remémoration, la poésie ; nous soulignons :

" (…)
Un soir j'ai cru te perdre Elsa mon immortelle
Ce soir mortel pour moi jamais n'a pris de fin
Nuit d'un Vendredi-Saint que tes grands yeux constellent
La mort comme la vie a-t-elle
La saveur de l'ivresse ô mon verre de vin

Cauchemar renaissant souvenir tyrannique
Il éveille en mon cœur des accords souterrains
Il **déchaîne** à l'écho tout un jeu **d'harmoniques**
D'autres soirs et d'autres paniques
Les **couplets interdits** dont il est le **refrain**"[1042]

Le sommeil et le rêve sont aussi, assez classiquement, trouble sur la réalité des choses ; le sommeil de la femme est alors en écho avec le sommeil du poète ; seulement il y a séparation du couple et dans la vie et dans le sommeil, et comme une forme de poursuite par le poète dans un monde sans repères fixes, un monde qui fuit, d'où l'allitération en " f ". La paronomase sur rêve et réveille donne l'équivalence des deux états dans la situation de trouble créée :

" Je rêve et je me réveille
Dans une odeur de lilas

[1042] *Les Yeux d'Elsa*, " Le Regard de Rancé ", Seghers, p. 108.

De quel côté du sommeil
T'ai-je laissée ici ou là

Je dormais dans ta mémoire
Et tu m'oubliais tout bas
Ou c'était l'inverse histoire
Étais-je où tu n'étais pas

Je me rendors pour t'atteindre
Au pays que tu songeas
Rien n'y fait que fuir et feindre
Toi tu l'as quitté déjà "[1043]

On retrouve, sans le sommeil parfois, mais lié implicitement à son obsession, la nuit, les rêves et les " yeux déserts ".

Le sommeil est en effet lié aux rêves mais ceux-ci peuvent apparaître en dehors de lui :

" Tu rêves les yeux large ouverts
Que se passe-t-il donc que j'ignore
Devant toi dans l'imaginaire
Cet empire à toi ce pays sans porte
Et pour moi sans passeport "[1044]

Les yeux d'Elsa sont très souvent évoqués, on le sait, et la plupart du temps dans une description ambivalente. Ils sont souvent associés aux rêves et à l'absence, et figurés parfois comme vides, déserts. Dans l'exemple précédent, ils sont " large ouverts ", mais sur un monde intérieur. Les yeux sont donc eux aussi paradoxe : ils sont la preuve de la vie, ce par quoi la présence peut s'exprimer, se montrer, le chemin vers l'autre ; mais ils sont surtout la marque de l'absence à l'autre, de son départ vers une rêverie intérieure :

" Ne ferme pas les yeux Je suis
De ce côté de tes paupières
Je ne puis entrer dans la nuit
Où vont tes regards sans lumière
(…) "[1045]

[1043] *Le Fou d'Elsa*, " Les Lilas ", Gallimard, p. 74.
[1044] *Elsa,* " Tu rêves les yeux large ouverts ", Gallimard, p. 34.

C'est une figuration très courante, reprise et continuation du sommeil, dans un paradoxe plus tendu, puisqu'il peut y avoir là volonté apparente de la femme :

> " Tu m'as regardé de tes yeux jusqu'à l'horizon déserts
> De tes yeux lavés du souvenir
> Tu m'as regardé de tes yeux d'oubli pur
> (…) "[1046]

> " (…)*Et Elle s'est assise à sa table de toilette. Son regard est entré dans la glace. Il n'est pas sûr qu'elle s'y voie, c'est peut-être un stratagème pour sortir de la pièce, gagner des régions qui sont interdites à l'homme, qui échappent à ses commentaires*.(…) "[1047]

C'est cette conception des yeux d'Elsa comme paradoxaux car déceptifs qui fait l'ambivalence que l'on retrouve encore plus généralement dans leur désignation. Ils sont en effet phares, mais aussi lieux de perte ; peut-être sont-ils phares parce que lieu de perte :

> " Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
> J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
> S'y jeter à mourir tous les désespérés
> Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire
> (…) "[1048]

> " Un grand champ de lin bleu qui parle rit et pleure
> Je m'y plonge et m'y perds dis-moi devines tu
> Quelle semaille y fit la joie et la douleur
> Et pourquoi de l'aimer vous enivre et vous tue
> Devine "[1049]

Par la figuration du sommeil, Elsa n'est pas construite comme volontairement absente, mais cette présence/absence se poursuit souvent dans les mots qui parlent du réveil.

[1045] *Le Fou d'Elsa*, " Les Yeux fermés ", Gallimard, p. 81.
[1046] *Elsa*, " Tu m'as regardé de tes yeux jusqu'à l'horizon déserts ", Gallimard, p. 29.
[1047] *Elsa*, " La Chambre d'Elsa ", Gallimard, p. 64.
[1048] *Les Yeux d'Elsa*, " Les Yeux d'Elsa ", Seghers, p. 33.
[1049] *Le Fou d'Elsa* , " Énigme ", Gallimard, p. 71.

Odeur, parfum, ombre, traces…

La présence/absence s'organise en effet aussi autour de tout un vocabulaire de la trace, du presque rien qui est marque du passage d'Elsa. Ainsi, le parfum est-il une trace d'être. Il persiste même en l'absence de la personne. Il est à ce titre un trait de la présente/absente : par le parfum, Elsa est là et n'est pas là :

" Ma paume avait gardé l'odeur de ton épaule "[1050]

" Toi qui marches dans moi ma profonde musique
J'écoute s'éloigner le parfum de tes pas "[1051]

Nous retrouvons les mêmes caractéristiques formées par l'ombre ou la trace de pas, de ses pas à elle. L'ombre est une présence mais en biais.

Le refus de la présence se manifeste aussi par le silence. Elle est là mais ne parle pas. Le silence est décrit, le plus souvent, comme le signe d'une absence et non d'un refus. Elsa est décrite comme encore dans un ailleurs qui l'empêche de communiquer avec le poète. Le silence peut être alors " adorable " et efficace :

" Ton silence adorable entre en moi comme un cri "[1052]

L'absence d'amour physique

Il est question d'amour physique dans l'écriture/Elsa mais, nous l'avons vu, de manière contradictoire, puisque peu à peu Aragon en vient à le situer en particulier dans *Les Chambres* comme absent chez Elsa. Ce trait est déjà en filigrane dans les textes qui précèdent, et il est bien évident qu'il est sous-jacent, en partie, à la figuration du sommeil. Dans *Le Fou d'Elsa,* c'est le poème " La Chemise " qui a pour fonction d'installer ce trait.

Le poème démarre sur un trouble qui touche les repères temporels. Ce trouble, nous le retrouverons plus tard pour des circonstances apparemment si-

[1050] *Le Fou d'Elsa*, " Cantique des cantiques ", Gallimard, p. 88.
[1051] *Le Fou d'Elsa*, " Cantique des cantiques ", Gallimard, p. 89.
[1052] *Le Fou d'Elsa*, " Nous avons traversé la vie ainsi que chiffres enlacés ", Gallimard p. 67.

milaires dans *Les Chambres :* " Quand donc quel siècle quelle année/Tout comme une horloge immobile on peut en dire l'heure et la minute mais(…) " [1053] Ici le texte est encore plus explicite sur le refus de la femme ; ce refus est symbolisé par la chemise :

" Une nuit d'automne il me semble
À l'odeur qu'en portait le vent
Nous étions nous étions ensemble
(…)
Une nuit c'est une chemise
Où pis que l'oiseau tu me fuis
Pourquoi méchamment l'as-tu mise
Et n'es-tu plus où moi je suis
Si lointain qu'en soit l'abeillage
J'y vois s'inscrire à pas de loup
Les plis secrets de tes voyages
Les songes qui me font jaloux

(…)
Une nuit j'en suis à la trace
Les pas loin de moi descendus
Allant de terrasse en terrasse
Hors de mon paradis perdu
Une nuit dont je n'ai partage
Et dans le livre que tu lis
Je vois que les mots sur la page
Sont les syllabes de l'oubli "[1054]

Or l'examen du texte nous donne, sous ce refus de l'amour physique d'Elsa, des traits qui nous sont familiers dans la figuration de la présente/absente. La chemise est l'absence dans la présence, le chemin vers les songes qui lui sont étrangers ; Les plis de la chemise deviennent voyage ; il y a fuite. On retrouve aussi les traces, les pas, la poursuite.

Certains textes, rares, diront le plaisir physique, plaisir dieu ; mais globalement, ce qui ressort de la lecture, c'est une absence de participation d'Elsa. En faire un trait de leur vie de couple serait aller un peu vite. Il s'agit là d'un trait de sa figuration en poésie. Là aussi elle doit être présente/absente. Elle doit être dite

[1053] *Les Chambres,* " III " , OP XV, p. 271.
[1054] *Le Fou d'Elsa*, " La Chemise ", Gallimard pp. 93-94.

déceptive, fuyante. C'est à la poésie de créer la convulsion. Elle se fait par le biais de la substitution.

La jalousie

C’est dans le même type de tissu que se tisse toute l’obsession sur la jalousie, obsession mise en exergue par Aragon. On trouve principalement deux types de jalousie qui en fait se rejoignent ; l’une est jalousie sur un passé d’Elsa, sur les hommes passés. Elsa est alors décrite feuilletant les lettres d’amour passées.

> “ Et moi je n’ai même pas une fois murmuré
> Tout le jour où ta main dans tes lettres d’amour
> Semblait à mes côtés recompter des caresses ”[1055]

La seconde figuration est centrée sur le présent. Elsa penserait, rêverait d’hommes inconnus :

> “ (…)
> Si je pouvais savoir
> Qui te tient contre lui
> Ô mon enfant enfuie
> Où se passent tes rêves
> (…) ”[1056]

Cette seconde figuration peut d’ailleurs ressembler aux moments où Elsa est décrite pensant à ses personnages de roman. Dans tous les cas, il y a encore construction d’Aragon. La jalousie est construction d’une femme qui échappe ou dans le passé ou dans le présent, d’une femme qui est présente mais ailleurs en imagination, avec un autre. Les textes sur le sommeil et les rêves sont particulièrement porteurs de cette rêverie de la jalousie. Jamais ne sont décrits ou imaginés des moments de vie, mais des rêveries d’Elsa. On voit bien qu’il s’agit là encore d’un axe d’écriture et il serait naïf d’y voir une référence à la vie du couple.

[1055] *Elsa*, “ Et si moi j’appelais si moi tu t’imagines ”, Gallimard, p. 82.
[1056] *Les Chambres*, “ Un bras autour de toi ”, OP XV p. 258.

On peut par contre se demander si les textes d'Aragon ne pouvaient pas lancer, à eux seuls, la rumeur d'une femme infidèle.

Fuite, chasse, écriture

La présente/absente va de pair avec, et là encore de manière quasi systématique, les champs lexicaux de la fuite et de la chasse. Le champ lexical de la fuite est presque aussi important que celui du sommeil. Quand le mot surgit, il est très souvent multiplié par les sonorités ; nous avons vu plus haut un exemple de ce phénomène. La fuite est différente du sommeil, en ce qu'elle suppose une participation active d'Elsa au refus de sa présence.

" (…)
Où es-tu plaisir de ma nuit
Ma fugitive passagère
Ma reine aux cheveux de fougère
Avec tes yeux couleur de pluie
(…) "[1057]

" (…)
Parfum des mots qui s'écartent comme des colonnes
Portiques portiques te voilà partie
C'est là que tu m'échappes à jamais
Reine d'une perspective où je n'ai point ma place
Fugitive ô nouvelle Mélusine
(…) "[1058]

La présence de la femme est absence ; il y a béance entre soi et la femme ; Aragon construit cette béance par le paradoxisme de la présente/absente et permet à la poésie de se lancer dans une quête toujours renouvelée. Il ouvre comme toujours la porte de la poésie.

[1057] *Elsa*, " Chanson du miroir déserté ", Gallimard, p. 24.
[1058] *Elsa*, " Un moment vient clopin-clopant où celui qui s'agrippe à ta robe ", Gallimard, p. 39.

La femme devient donc proie permanente, en ce qu'elle est là sans être là. Nous retrouvons là la chasse que nous avions repérée dans le rapport qu'Aragon instaure avec son écriture et avec les femmes en général. Elles sont, dans les textes, la proie, il est le chasseur en poésie. La figuration d'Elsa parvient à ce résultat par un détour qui semblait nous éloigner des femmes du *Paysan de Paris*, mais qui parvient en définitive au même résultat : l'écriture se lance dans la béance de l'inaccessible, inaccessible revivifié par la présence d'un accessible possible.

" (…)
bien pire que de te sentir étrangère
Fuyante
La tête ailleurs et le cœur dans un autre siècle déjà
(…) "[1059]

L'absence est ici multipliée. Le système de comparaison lie " étrangère ", " fuyante " et l'absence.

Dans *Elsa*, Elsa est biche ; sa fuite permet d'être la poursuite ; le poète est alors au cœur de la tension, soif et source.

" (…)
L'amour de toi biche à la course
C'est l'eau qui fuit entre les doigts
La soif à la fois et la source
La source et la soif à la fois "[1060]

L'écriture ici installe bien la femme comme étant la biche mais l'absence de ponctuation peut aussi permettre de placer l'amour comme étant biche. Les choses sont réversibles d'où aussi le travail en miroir sur fois et soif , travail repris au vers suivant. Est redit qu'Aragon sait bien que c'est dans ce manque, cette soif, que se ressource sa poésie.

La chasse est très présente dans *Le Fou d'Elsa.* Elle est explicitement au centre d'au moins cinq poèmes[1061].[1062]

[1059] *Elsa*, " Je vais te dire un grand secret Le temps c'est toi ", Gallimard, p. 9.
[1060] *Elsa, "* L'amour de toi qui te ressemble ", Gallimard, p. 46.
[1061] *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, " Rien n'est tout à fait ce qu'il ", p. 63 ; " Le Plaisir-Dieu ", p. 75, " La Chasse ", pp. 80 81, " Le Futur vu ", p. 91," Chaououâl et doû'l ka'da ", p. 243.
[1062] Voir p.315.

La " foi " en Elsa transforme, à la fin du *Fou*, cette chasse permanente en chemin vers l'avenir. Apparaît alors un animal lié à la chasse, le lévrier, animal qui, nous le savons, est repris dans *Théâtre/Roman* ; le texte pourtant au départ mimait plutôt une prière catholique :

> " Pourtant vers toi j'avance
> Comme l'élu par le pont au-dessus de l'enfer
> Vers toi par le pont qui passe en finesse un cheveu
> (…)
> Et la foi que j'ai de cette femme devant moi
> Me porte comme la lumière ou le lévrier qui a pris le départ "[1063]

La métaphore de la création poétique liée à la présente/absente comme objet de chasse est, ainsi et aussi, sous jacente dans *Le Fou d'Elsa,* toujours, par la paronomase au titre " La Croix pour l'ombre " ; c'est en comprenant l'importance du thème de la proie associé à Elsa, Elsa qui est le plus souvent une ombre que l'on peut saisir dans ce poème ; comment porter sa croix pour Aragon, c'est alors " aimer à perdre la raison " ; nous avons derrière ce quasi-jeu de mots, la proie pour l'ombre, un double sens au texte. Le premier ne disparaît pas pour autant.

La chasse peut aussi être modulée en faim ou en soif :

> " (…)
> Une soif qui l'emplit d'un feu sans fin qui le fait sans force
> Une soif toujours la même amère amère amère
> (…)[1064]

Elle peut aussi apparaître sous la forme de la pêche :

> " (….)
> Ce que je dis de toi n'est que l'ombre d'un songe
> Non la chose à peine l'effet
> Mon corail je ne suis que le pêcheur d'éponges
> Qui te parle au presque parfait "[1065]

La béance de la présente/absente, son inaccessibilité est ce qui fait avancer le poète, ce qui lui fait dépasser l'errance et, l'instant d'un instant, la déréliction de

[1063] *Le Fou d'Elsa* , " Ici sais-je si c'est l'auteur ou le Medjnoûn qui parle ", Gallimard, p. 285.
[1064] *Le Fou d'Elsa* , " Celle dont le nom s'écrit diversement ", Gallimard, p. 55.

soi. La marche est alors une forme de chasse, sa modulation religieuse, parfois ; nous en avons cité une expression plus haut extraite du *Fou d'Elsa.* Nous avons vu qu'elle était, là, liée au champ lexical de la chasse, comme par raccroc. Cette marche est souvent douloureuse, marche de calvaire, les genoux sont en sang ; elle est pourtant marche et avancée et non enfoncement dans les marais :

> " Je suis venu vers toi trébuchant de calvaire en calvaire
> Avec des bras d'aiguille de verre et des genoux qui crient
> (…) "[1066]

La parole est possible en permanence parce qu'elle n'atteint jamais la réalité de la femme ainsi construite. Par un effet d'écho et de miroir, Aragon utilise alors, pour désigner sa poésie, les mêmes termes que ceux utilisés pour désigner Elsa.

Absente parce qu'infigurable

La poésie se place donc dans cette limite entre la présence et l'absence. La chasse se lance, possible en permanence. C'est parce qu'il y a et présence et absence, nous l'avons vu, que la poésie est en permanence possible. Nous avons repéré plus haut ce qui installe la présence ; reste à s'interroger sur ce qui fait la motivation de l'absence.

Aragon construit Elsa comme l'absence, parce qu'elle doit représenter pour lui " l'infigurable ", et nous retrouvons naturellement la poésie courtoise. Nous avons vu la différence qui existe entre la poésie courtoise et la poésie d'Aragon, en ce qu'Aragon joue sur la remontée permanente du ressort du paradoxisme par une présence caractérisée par des éléments du monde extérieur, et pas seulement par l'absence. Reste que les motivations de l'absence sont bien celles de la poésie courtoise : Elsa figure l'infigurable, " la chose " : l'invention se fait à

[1065] *Le Voyage de Hollande*, " Le Départ ", Seghers, p. 11.

partir de l'infigurable, ce qui à proprement parler ne peut être figuré, décrit, cerné ; nous soulignons :

> " J'inventerai pour toi la rose
> Pour toi qui es la rose **indescriptible**
> Au moins des mots qui sont de son processionnal coutumier
> (…) "[1067]
> " (…)
> Mais comment seulement effleurer la couleur de ton front
> Comment parler de ton souffle ou ton pas ma bien-aimée
> Que dire qui ne soit aussitôt profanation qui ne soit blasphème ou massacre
> Offense offense à la lumière
> Comment un instant **prétendre à tracer par les mots** ta semblance
> Ô dissemblante ô fugitive ô toujours changeante et transformée
> Toi que rien n'a pu fixer dans mes yeux ni la passion ni les années
> Toujours neuve et surprenante amour amour au portrait qui échappes
> Au trait de la parole et du pinceau
> Comme la **forme incernable** du rire **incernable** comme un sanglot
> Rebelle au temps rebelle aux bras qui croyaient t'enserrer dans leurs limites musculaires
> Et toute comparaison pèche de pauvreté s'il s'agit de dire ta fuite
> Eau qui n'es point humide et ne laisses ni trace ni reflet
> Souvenir sans la mémoire et blessure sans poignard
> (…) "[1068]

Paule Plouvier a parfaitement mis en évidence, lors du Colloque de Grenade de 1994, le lien fondamental entre la poésie courtoise et la poésie d'Aragon : elle le fait autour de la place de la femme, de la sublimation et de l'origine du flux lyrique :

> " On sait la place que la poésie courtoise tient dans l'œuvre d'Aragon. Nous laisserons de côté les raisons politiques et historiques que servait cette redécouverte en temps de guerre et d'occupation, pour ne nous attacher qu'à la seule conception de l'amour que cette poésie met en place. La lecture idéalisante et sans recul qu'on a faite un temps de l'image de la Dame qu'elle met en place, est désormais remise en question par la célèbre analyse faite par Jacques Lacan dans son séminaire sur *L'Éthique de la psychanalyse.* Il y démontre que la création

[1066] *Le Voyage de Hollande*, " Le Labyrinthe bleu et blanc ", Seghers, p. 49. Pour une citation plus longue du passage voir supra.
[1067] *Elsa,* " J'inventerai pour toi la rose ", Gallimard p. 94.
[1068] *Le Fou d'Elsa,* " Le Procès ", " D'Elsa qui est une mosquée à ma folie ", p. 218.

> de l'amour courtois consiste " à poser selon le mode de sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain, dont l'inaccessibilité est le principe paradoxal ". Cette analyse peut venir éclairer les contradictions et les paradoxes que *Le Fou d'Elsa* met en place : paradoxe de l'exigence d'un ici-maintenant de la relation amoureuse vécue avec une femme réelle, qui ne cesse de se voir démenti par la déception d'un désir dont le Medjnoûn se fait le champion et qui révèle l'impossible satisfaction et le vide constitutif au cœur de l'homme. Cette contradiction traverse *Le Fou d'Elsa* jusqu'à participer à la structuration du texte. "[1069]

Paule Plouvier dans la suite de son intervention démonte l'importance du fait et la liaison structurelle établie avec l'acte de poésie :

> " On peut ici admirer, une fois de plus, l'extraordinaire habileté d'Aragon à superposer en une seule image le feuilletage des registres ; la tradition orale qu'incarne indéniablement le Fou se confondant avec le problème de l'acte de création, cet acte dont l'interrogation était familière aux surréalistes et qu'Aragon, à travers son parcours, ne cessera jamais de scruter. Le retour en force de ce genre d'interrogation se faisant effectivement pour Aragon à partir des années soixante. "[1070]

Paule Plouvier analyse, à partir de là, la dialectique des tensions à l'œuvre dans *Le Fou d'Elsa*, plus particulièrement dans sa dernière partie, montrant comment " (la parole poétique) (tire) sa force de la contradiction assumée entre l'exigence infinie du désir et l'impossible immanence de sa réalisation. "[1071]

Le bien fondé de l'analyse est incontestable ; il nous semble simplement que les caractéristiques relevées sous estiment la présence d'Elsa dans le texte, présence qui permet de tendre le paradoxe ; notre regard sur la fausse Elsa en est donc légèrement différent. Pendant une grande partie du texte la poésie remet Elsa en présente/absente et pas seulement en absente. Elle est inaccessible mais installée en même temps comme là. Nous sommes dans la grotte de Saint Jean des *Poètes*. C'est bien lorsque le fou est dans la grotte que se met en place la fausse Elsa parce que le texte ne construit alors que l'utopie et l'absence.

[1069] Paule Plouvier, " *Le Fou d'Elsa ou* l'impossible immanence de l'amour " in " Le Rêve de Grenade ", Actes du Colloque de Grenade 14-16 avril 1994, Publications de l'Université de Provence p. 265.
[1070] Id., p. 266.
[1071] Id., p. 273.

Remarquons que dans *Blanche ou l'oubli* la femme est installée comme absente, partie. La fiction travaille différemment dans ce roman : elle n'installe pas la même tension ; l'absence permet à la broderie de l'invention romanesque de se déployer pour reconstruire une présence.

Il est dans ce cadre important qu'Aragon lui-même, en biais il est vrai, ait traduit de la manière la plus claire qui soit " la chose ", nous donnant lui-même donc un éclairage qui ne peut être fortuit ; Boabdil s'adresse à sa mère, qu'Aragon a d'ailleurs rebaptisée, et en appelle à l'inceste, mais en des termes éclairants qui sont très près de la définition par Lacan de la chose ; nous soulignons :

> " Mère quel âge avait dites-moi le Prophète
> Quand Khadîdja la tête rouge de henné
> Le prit entre ses bras comme moi vous ne faites
> Qui meurs de revenir où de vous je suis né
> (…)[1072]

Le texte développera l'idée d' inceste avec en parallèle la recherche d'une cause à la peste qui se profile sur Grenade et donc une allusion au mythe d'Oedipe ; il n'empêche que les termes dits sont au-delà de l'inceste, il y a utopie d'un réel retour à ce qui est impossible, à la " chose ", la " vacuole "[1073].

Le poème reprend ensuite par les paroles de Boabdil les termes de la présente/absente pour caractériser sa mère :

> " Je tremble rien que de vous voir qui ne puis le faire sans crime
> Et vous retrouve en mon miroir comme l'inceste d'une rime
> Je crains le jour je crains la nuit je crains mon silence et mon bruit
>
> Je ne sais plus où je me perds dans mes regards ou dans mes songes
> Si votre présence m'est pire ou quand votre absence me ronge
> Et c'est de vous par qui je suis que me vient ce qui me détruit"[1074]

[1072] *Le Fou d'Elsa*, " Le Miroir bien-aimé ", Gallimard p. 136.
[1073] Voir Jacques Lacan *Le Séminaire,* livre VII *L'éthique de la psychanalyse*, " L'Amour courtois en anamorphose ", Seuil pp. 167 à 184.
[1074] *Le Fou d'Elsa*, " Le Miroir bien-aimé ", Gallimard p. 137-138.

Aragon, s'il installe une inaccessibilité radicale d'Elsa, s'il met en place la femme en lieu et place de la chose, ne le fait pas strictement à la mode courtoise. Dans cette poésie-là, la femme, rappelle Lacan, " se présente avec des caractères dépersonnalisés si bien que des auteurs ont pu remarquer que tous semblent s'adresser à la même personne. "

Elsa n'est pas l'absente. Elle est la présente et l'absente. Elle est construite comme présente pour pouvoir figurer avec d'autant plus de force l'absence. Si l'on veut la comparer à une autre figuration, c'est plus à la *Délie* de Scève qu'il faudrait penser :

" En toi je vis, où que tu sois absente ;
En moi je meurs, où que soie présent.
Tant loin sois-tu, toujours tu es présente ;
Pour près que soie, encore suis-je absent.
Et si nature outragée se sent
De me voir vivre en toi trop plus qu'en moi,
Le haut pouvoir qui, œuvrant sans émoi,
Infuse l'âme en ce mien corps passible,
La prévoyant sans son essence en soi
En toi l'étend, comme en son plus possible "[1075]

Dieu et reine aux noms multiples

Elsa, par sa figuration, se trouve donc à l'origine du flux lyrique. Sa figuration est paradoxale, et l'écriture poétique se lance dans cet " entre ", cette limite, " apothéose " du " pain rompu "[1076]. Elle est alors, dans un rapport de cause à conséquence complexe, dite reine et dieu.

[1075] *Délie,* dizain CXLIV
[1076] *Les Yeux d'Elsa* ; " Le Regard de Rancé ", Seghers, pp. 105 106

Reine

Nous avons vu dans la première partie[1077] que, donner à des femmes le titre de reine était un acte d'écriture courant chez Aragon. C'est une manière de dire, ou de construire, leur inaccessibilité radicale et de les installer dans un ailleurs qui permet la chasse et en même temps de dire leur importance dans son texte, pour son texte. On retrouve bien sûr aussi cette caractéristique dans la poésie courtoise, avec les mêmes raisons ; le pouvoir de domination qui est alors apparemment conféré aux femmes est traduit par des termes liés au signifiant " dom ". Ce que dit Lacan à ce sujet est éclairant :

> " À cet égard, je n'ai pas pu ne pas être frappé au passage du fait que, dans la terminologie de l'amour courtois, le terme de *domnei* est employé. Le verbe correspondant est *domnoyer* qui veut dire quelque chose comme caresser, batifoler. *Domnei*,– malgré l'espèce d'écho signifiant qu'il fait avec le don n'a rien à voir avec ce mot – il vise la même chose que la *Domna*, la Dame, à savoir celle qui, en l'occasion domine. "[1078]

Plus haut dans sa démonstration, Lacan avait déjà fait remarquer que la femme est " fréquemment invoquée en terme masculinisé Mi Dom, c'est-à-dire mon seigneur,(…) "[1079]

Elsa aussi est dite reine à de multiples reprises, et dans les textes que nous avons déjà cités cette nomination revient souvent :

> " (…)
> Ma reine aux cheveux de fougère
> (…) "[1080]

> " (…)
> Reine d'une perspective où je n'ai point ma place
> (…) "[1081]

[1077] Voir p. 231.
[1078] Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre VII *L'éthique de la psychanalyse*, " L'Amour courtois en anamorphose ", Seuil p. 180.
[1079] Id., p. 178.
[1080] *Elsa*, " Chanson du miroir déserté ", Gallimard, p. 24.
[1081] *Elsa*, " Un moment vient clopin-clopant où celui qui s'agrippe à ta robe ", Gallimard p. 39.

" (…)
Ma reine au loin ma flamme éteinte
(…) "[1082]

….

En miroir de lui-même, Elsa est aussi considérée comme Dieu. Aragon dit de lui qu'il est dieu puisqu'il se crée par l'écriture, nous l'avons vu plus haut[1083]. Il le redit d'ailleurs largement dans *Le Fou d'Elsa*. C'est très exactement ce qu'il écrit aussi d'Elsa, d'où les nombreuses prières ou invocations à Elsa. Elsa, par la poésie qu'elle permet, le crée :

> " C. – Je vous ai écouté et, ce qui m'a beaucoup frappé, c'est le renversement de la phrase d'Ibn Arabi qui donne dans votre bouche " Qui j'aime me crée ". Je crois qu'il faudrait que vous alliez plus loin dans votre explication…
> A. – Ça signifie pour moi, évidemment, que dans l'objet même de mon amour se trouve un principe par quoi je suis créé. C'est-à-dire que je deviens *moi* et non pas *un autre,* moi, l'homme et non la brute que j'étais. (…)[1084]

On le voit, Elsa ainsi construite est Dieu parce qu'elle permet à la poésie de se faire, et aux obsessions de déréliction d'être dépassées, " *Moi* et non pas *un autre "*. Il s'agit de devenir un sujet, un " homme " et non une " brute ". Nous sommes strictement dans la problématique de toute l'œuvre d'Aragon.

Cette idée se trouve dite, de manière classique, autour du thème très repérable puisque exhibé, de la célébration de la messe. Cela peut être aussi dit, comme en passant, par une inversion qui invente le pire du paradoxe :

> "(…)
> Une fois délibérément pour te promener dans l'un de tes domaines fantasques
> Il t'a fallu m'imaginer mort afin
> Que je ne vinsse pas te déranger sous un soleil de catastrophes
> Et chaque fois depuis que je te regarde
> Je me souviens que tu m'as tué comme on chante
> Et que je ne vis après tout que parce que tu le veux bien[1085]

[1082] *Le Fou d'Elsa*, " La Première voix ", Gallimard, p. 226.
[1083] Voir p.276.
[1084] *Entretiens avec Francis Crémieux,* Gallimard p. 64. Les italiques sont du texte.
[1085] *Elsa,* " Un moment vient clopin-clopant où celui qui s'agrippe à ta robe ", Gallimard, p. 39.

L'ailleurs d'Elsa, celui de ses romans, aurait nécessité sa mort à lui. Elle permet donc sa vie.

Elle est, par l'adoration qu'il lui voue, " l'ailleurs ", le but d'un pèlerinage scandaleux :

> *" Je t'ai donné la place réservée à Dieu que le poème*
> *À tout jamais surmonte les litanies*
> *Je t'ai placée en plein jour sur la pierre votive*
> *Et désormais c'est de toi qu'est toute dévotion*
> *Tout murmure de pèlerin tout agenouillement de la croyance*
> *Tout cri de l'agonisant*
>
> *Je t'ai donné la place du scandale qui n'a point de fin "*[1086]

L'idée que ce pèlerinage est scandaleux se retrouve dans l'utilisation du terme hérésiarque :

> " Je suis l'hérésiarque de toutes les églises
> Je te préfère à tout ce qui vaut de vivre et de mourir
> (…) "[1087]

Elle est aussi la Vierge Marie dans ses caractéristiques d'objet de culte et de protectrice de la peste. Il est ainsi tout à fait significatif que ce soit par le manteau qu'elle apparaisse dans *Les Yeux d'Elsa* :

> "Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche
> Par où se reproduit le miracle des Rois
> Lorsque le cœur battant ils virent tous les trois
> Le manteau de Marie accroché dans la crèche"[1088]

Ce manteau réapparaît à deux reprises dans *Le Fou* ; il apparaît tout d'abord avec les caractéristique du proche et du lointain comme une métaphore du " plaisir-dieu ", plaisir physique peut-être, plus certainement plaisir de la palpitation du " quitter à tous les instants "[1089] :

[1086] *Le Fou d'Elsa*, " D'Elsa qui est une mosquée à ma folie ", Gallimard p. 219.
[1087] *Elsa*, " Je suis l'hérésiarque de toutes les églises ", Gallimard p. 20.
[1088] *Les Yeux d'Elsa,* " Les Yeux d'Elsa ", Seghers, p. 34.
[1089] *Le Fou d'Elsa*, " Le Plaisir-dieu ", Gallimard p. 75.

" Le plaisir que Dieu je t'ai d'être
Mon enfant toujours au matin
Ce ciel premier proche et lointain
Avant qu'on ouvre la fenêtre
Comme un manteau samaritain"[1090]

Lors du rappel de la maladie d'Elsa, c'est encore le manteau qui matérialise la femme et termine l'évocation de ce moment :

(…)
Et ton grand manteau rouge à terre avec sa doublure de toutes les couleurs et ton châle de laine blanc ta main du lit qui pend sans conscience balancée
(…) "[1091]

Enfin, dans une des évocations de son nom, le manteau vient en équivalence oxymorique :

" (…)
Ton nom comme un manteau magnifique et volé que tient un mendiant dans ses bras de misère
(…) "[1092]

Le manteau a cette particularité d'être une trace d'Elsa ; le vêtement est une forme de présence et d'absence. Il est aussi manteau protecteur. Rappelons qu'il était comme saint Sébastien, anti-pestis.

Noms multiples

Le jeu d'Aragon autour du nom d'Elsa est particulièrement important ; il est mis en exergue dans *Le Fou d'Elsa,* puisque l'épigraphe le donne comme projet d'écriture à partir d'une citation de Djâmi :

" …Je pratique avec son nom le jeu d'amour. "

[1090] *Le Fou d'Elsa*, " Le Plaisir-dieu ", Gallimard p. 75.
[1091] *Le Fou d'Elsa*, " La Fièvre ", Gallimard p. 96 .
[1092] *Le Fou d'Elsa*, " Le Hammam ", Gallimard p. 273.

Nous savons que ce désir de nommer la femme n'est pas propre chez Aragon à la poésie d'Elsa. Il est particulièrement développé dans l'écriture/Elsa, et des passages entiers lui sont consacrés en de longues litanies parmi lesquels, dans *Le Fou d'Elsa* par exemple, " Medjnoûn "[1093], " Le Hammam "[1094]…

Aragon explore plusieurs manières de jouer sur le nom d'Elsa ; la première est de dire tout simplement " Elsa " ou de jouer sur ce nom-là. Aragon le fait, et le mot Elsa apparaît dans de très nombreux poèmes, que ce soit dans le titre général, dans l'épigraphe ou dans le corps du texte. C'est une manière de dire la présence, la réalité de la femme. Cela peut être fait de manière rapide comme c'est le cas généralement ou de manière lancinante comme dans " L'Introït " de *La Messe d'Elsa.*

La poésie peut tout de même déjà jouer sur les sonorités du mot et sur son origine russe ; elle glisse par là à l'établissement d'un mystère du nom. C'est ce que met en place nettement *Le Fou d'Elsa* lorsque est examinée l'écriture du nom sur les murs de la chambre du fou ; il est dit alors que son " nom s'écrit diversement "[1095], ce qui est déjà ouverture :

> " (…)Et sur les murs se répète un mot entre deux alif les lettres sîn et lam de droite à gauche ainsi que je les lis à l'envers de mes yeux latins comme une interrogation S L est-ce elle(…) "[1096]

Le seconde modalité du jeu est de donner un ou plusieurs autres noms à la femme ; c'est ce que Aragon fait dans *Anicet* par exemple. Il ne le fait pas ouvertement dans la poésie d'Elsa, mais sous-entend que c'est ce qu'il fait dans la vie. Il joue sur l'ambiguïté du roman pour créer Fougère et dire ensuite en majuscules qu'elle est Elsa ; nous avons vu quel double sens a le mot fougère en miroir de lui-même mais le mot a une telle importance qu'on ne peut y limiter l'explication de son usage. Le signifié lui-même doit jouer sa part dans la moti-

[1093] *Le Fou d'Elsa* , Gallimard, p. 64.
[1094] *Le Fou d'Elsa* , Gallimard, p. 272.
[1095] *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, p. 55.
[1096] *Le Fou d'Elsa*, " Celle dont le nom s'écrit diversement ", p. 56.

vation. La feuille de fougère a en effet cette particularité d'être comme de la dentelle, trouée, dentelle végétale donc.

La troisième modalité d'écriture liée au nom d'Elsa, et de loin la plus importante, est de dire qu'il inventera les noms mais sans les donner, en ne donnant que les approches, ce qui permet à nouveau le parcours du monde en équivalence. Cela se fait souvent dans ce contexte de prière qui révèle Elsa comme dieu. Aragon, face à l'inaccessibilité, multiplie les noms. Il s'agit, dans un acte de poursuite, de nommer en permanence, puisque nous savons que la fuite est permanence. Du coup, l'acte de nommer fait surgir tous les composants de la présente/absente. Le jeu d'amour permet alors, par la multiplication à l'infini des noms en périphrase, la possibilité de dire je. " Je " nomme donc " je " écrit donc je suis. Je suis Aragon.

> " O nom que je ne nomme point et qui s'arrête dans ma bouche
> Comme un objet de pureté qui briserait son propre son
> Comme la fleur dans le tilleul avant de la voir que l'on sent
> Ô nom de vanille et de braise[1097] ô comme l'oiseau sur la branche
> Léger à la lèvre tremblante et doux au toucher de la main
> Comme le verre que l'on brise et qui ressemble une caresse
> Comme l'aveu d'une présence au bord de l'ombre tentatrice
> Nom de cristal loin dans la ville ou tout près murmure d'amant
> (…) "[1098]

> " Et si pourtant l'on a mémoire un jour ou l'autre que je fus
> Disant ce nom qui n'est que d'elle et qui me trouble dans mon âme
> Qu'on daigne alors selon mon cœur me laisser être un anonyme
> À son parage à son passage et qu'il soit dit c'était son fou "[1099]

La quête de la nomination permet en effet de dire tout, de multiplier les comparaisons pour jouer d'une approche permanente car impossible, de travailler sur la limite ; il y a, on le voit bien dans le poème cité, deux séries de " comme ", une série sur " je " ; le débouché réel est sur sa propre nomination.

[1097] Nous retrouvons l'oxymore simple.
[1098] *Le Fou d'Elsa*, " Medjnoûn " , Gallimard, p. 64.
[1099] Id.

La déréliction donnée en contrepoint

Nous n'allons pas revenir sur cette question examinée plus haut. Nous souhaiterions simplement rappeler ici que le flux lyrique lancé par le culte de la présente/absente se fait aussi en tension explicite de la déréliction. Le rappel de la " brute ", de l' " autre " est donné régulièrement dans chaque texte. Cela peut être glissé dans un passage ou en rupture soulignée ; les textes en prose d*'Elsa* ont ainsi cette fonction première. Dans *Les Chambres,* la déréliction est fortement dite et a tendance à envahir les textes. Le paradoxisme doit donc être, au contraire, réaffirmé par le soulignement de la présente/absente, d'où le long texte au plus-que-parfait et l'envoi final.

Avec *Le Fou d'Elsa,* la multiplication des paroles permet de jouer sur les différents " je " pour mettre en place les " autres " possibles. Cela se fait dans la narration. Tout le réseau autour des mauvais garçons et du fornicateur s'explique ainsi. Ils représentent d'autres possibles de l'amour, mais aussi d'autres possibles de " je ". Ces autres ont naturellement une fonction intradiégétique de mise en valeur du fou, mais ce n'est pas de manière superficielle qu'Aragon les construit. Ils répondent à un enjeu profond. La structure du texte est maîtrisée, motivée, par son enjeu. Le fornicateur est ainsi clairement une autre forme de " petit je " possible :

" (…)
Hors du temps qu'il habite et des guerres traversées
Coudoyant l'exode et les tremblements de terre
Se faufilant dans la bataille sans en saisir le sens
Ni porter intérêt à celui qui lui fait aumône
Qu'il soit d'Islâm ou non
(…)
Tu n'es pas Don Juan Tenorio pourtant
Tu lui ressembles comme à la flamme la cendre "[1100]

[1100] *Le Fou d'Elsa,* " Les Prisonniers de l'Al-Kassaba ", " Le Fornicateur ", Gallimard, pp. 231 232.

Boabdil est aussi un " petit je " d'Aragon. Nous avons vu qu'il lui revenait de dire le désir de l'interdit absolu. Il est, par là, lui aussi, l'anti-fou, l'homme sans sublimation de la femme. C'est lui aussi qui donne la relation avec son père comme construction de ce qu'il est. Le glorieux reliera ce fil comme le fornicateur relaie les mauvais garçons. La communauté de pensées avec Boabdil est revendiquée par Aragon et les termes utilisés qui disent la chasse doublent cette revendication ; ici, la chasse est de soi ; il n'y a pas un ailleurs qui lui permettrait de déplacer la chasse, de l'orienter comme une mosquée oriente une prière, il n'y a pas de sublimation. La chasse est de soi sans médiation. C'est la raison d'être profonde de Boabdil que de représenter ici en creux celui qui perd les batailles et gagne une place de peureux dans l'histoire, faute d'avoir trouvé un " ailleurs " où diriger sa chasse ; nous soulignons le champ lexical de la chasse et de l'absence[1101] :

> " (…)
> *Il n'entend plus que cette démence en lui sans savoir que c'est l'Andalousie*
> *Il a perdu toute curiosité d'autre chose que d'une imperturbable douleur*
> *Oh je te reconnais je te comprends souverain qui souffre*
> *A cet instant où tu n'es plus qu'un homme de palpitations*
> *Celui qui n'a point senti son cœur comme* ***une bête séparée***
> *Celui qui n'a point entendu l'impitoyable* ***galop*** *intérieur de* ***ce gibier fuyant la chasse***
> *Poursuivi poursuivi par des chiens hors d'haleine et la langue pend dans leur souffle*
> *Celui qui ne s'est point empli du mal montant comme une jarre*
> *Celui qui ne connaît point la peur de ses artères*
> *Comment avec moi partagerait-il l'angoisse obscure de ce roi*
> ***Absent*** *de ce qui l'entoure* ***absent*** *de ce qui se dit* ***absent*** *de soi*
> *N'étant plus qu'une oreille au seuil de son effroi*
> *Ah vous pouvez parler parler philosophes*
> *Vous n'avez pas encore trouvé le nom de ce qui n'est justiciable que*
> *Du cri de la chair*
> *Du cri qui s'étrangle Avant de se former qui se renonce*
> *Inutile ainsi qu'un phare tournant dans un pays d'aveugles "*[1102]

[1101] Notons que plus haut dans ce long texte il est aussi question de " reflets déformés ", de la " fausseté " des mots.
[1102] *Le Fou d'Elsa,* " III ", " Les Falâfissa ", " V ", " Ô tumulte alors de tous ceux ", Gallmard, p.169.

Par la création de Boabdil Aragon dit en creux l'enjeu d'écrire, la destruction de soi ; le cœur devient une chose séparée ; la chasse est de lui en lui ; la béance est en lui. Il est absent à lui même. La répétition du mot conduit à une forme de mise en progression de l'angoisse. Chaque apparition du mot est une progression vers le plus intime.

L'angoisse identitaire refait surgir la torture, le " cela ", la mort de soi :

> *Vous pouvez mesurer mon sang médecins mais ce que j'éprouve*
> *Échappe à votre savoir comme l'eau d'un verre déjà plein*
> *Il n'y aura jamais langage à ce qui m'emplit jusqu'à l'épaule*
> *A cette crue en moi d'une mort qui me mord*
> *On ne peut même pas lui demander pitié*
> *Que t'ai-je fait que tu me sois ainsi féroce enveloppe de mon âme*
> *Que t'ai-je fait que tu me sois ainsi déchirement*
> *La clameur reflue à la gorge elle a* ***ses pouces*** *sur mon cœur*
> ***Cela*** *déborde dans les bras le marteau* ***me frappe à grands coups***
> *Je ne sais plus ce que je suis ni ce que c'est qui me possède*
> ***Cela*** *ne cédera jamais il ne se peut que* ***cela*** *cède*
> *Qui* ***halète*** *en moi qui m'atteint l'être avant la* ***cruauté*** *du matin*
>
> *C'est un* ***piétinement*** *immense des chemins une* ***course***
> *Qui ne s'en peut tenir aux pistes tracées*
> ***Cela*** *vient obstinément du fond du paysage et va verser dans les broussailles*
> *Peu à peu* ***cela*** *prend un pas d'invasion le ciel profilé de fantômes*
> *L'ombre grince partout de gens et de charrettes*[1103]
> (…) "[1104]

L'affreux aussi est " petit je " d'Aragon ; c'est lui qui fait ressurgir le " loup " dont on connaît toute l'importance ; ici, la laideur est métaphore de la honte d'être, honte qui se retrouve de texte en texte, honte de la honte de sa mère, honte de soi. La laideur est alors une forme du masque, forme qui se concrétise par l'âge :

> " Cette honte de moi tout au long de mon âge

[1103] Nous retrouvons souvent ces charrettes et dans *Le Fou d'Elsa* et dans d'autres textes. Ainsi dans *Théâtre/Roman* une citation de Paol Keineg en envoi final , " Je n'attends rien de la vie qu'un bruit brisé de charrettes ".
[1104] *Le Fou d'Elsa*, " Les Falâssifa ", " V ", Gallimard, p. 169.

Chaque fois de me voir un peu plus a grandi
Qui me peut enlever de l’âme ce visage
Entre le monde et moi mis comme un loup maudit
Cette caricature à tout ce que je dis ”[1105]

Cette multiplicité de “ je ” fait que la question de la poésie se posera aussi de multiples manières ; le dialogue introductif au *Fou* est forcément sur la poésie, puisqu’il s’agit de dire un choix d’écriture ; mais aucun des propos tenus n’est pour autant rejeté par la forme du texte comme anti-poésie, aucun n’est ridiculisé ; il est question de discours poétiques possibles. De discours poétiques, de “ soi ” possibles.

La poésie est consternation du temps

L’écriture/Elsa se lance donc par le paradoxisme. Il s’agit, par le paradoxisme, de construire la limite extrême. Un ou plusieurs poèmes placés à des moments clés du texte, mis en rappel parfois de l’ensemble poétique en envoi final, placent la présente/absente comme le rapport fondateur à Elsa. Nous avons vu comment le “ pourtant ” s’installait dès *Persécuté Persécuteur*, relayé en grand par les poèmes de la résistance. *Le Crève-cœur* et *Les Yeux d’Elsa* forment un seul et même recueil parce qu’ils sont écrits dans une découverte du paradoxisme, ils sont liés par lui.

Ce paradoxisme permet à Aragon de travailler sur la limite, l’entre, le “ mur ” de Berlin[1106] , la marche… Le paradoxisme est travail sur le moment de basculement entre la présence et l’absence, il est le verre qui sépare l’intérieur de l’extérieur, le vers qui sépare le texte du blanc. Il est “ l’entre ” de l’alliance de mots, de l’oxymore.

[1105] *Le Fou d’Elsa,* “ L’Al–Kassaba d’automne ”, “ L’Affreux ”, Gallimard pp. 259.

Cet " entre ", cette " limite " est annonce et création de la limite fondamentale, celle de l'instant. C'est la quête de cette minute-là qui se trouve derrière l'ensemble de la figuration paradoxistique. La limite spatiale gagnée par le paradoxe de la présente/absente est invention et surgissement de la limite temporelle, la seule qui compte réellement. Par cet instant, se produit la musique, la poésie. Cet instant permet d'ouvrir le chant lyrique, il est expansion temporelle, il est pulsation de l'instant et éternité, seul infini.

Construire cet instant c'est remplir le programme poétique clairement établi ; il s'agit de consterner le temps ; cette consternation du temps est clairement installée au cœur d'un système d'opposition, de paradoxes mis en parallèles :

> " (…)
> Rendez-moi rendez-moi l'obscurité de l'âme et le désordre d'être au fond des cris roulés rendez-moi la clameur sans but et le psaume absurde où s'ébroue un ballet d'ombre s'éprend de soi la soyeuse ténèbre ah rendez-moi ce balbutiement profond où j'oublie enfin le martyre de mentir et la sujétion des choses
> Là seulement pour moi cette mer sans rivage ou si vous préférez cet abîme sans fin réside ce qu'on peut nommer la poésie
> J'appelle poésie un conflit de la bouche et du vent la confusion du dire et du taire une consternation du temps la déroute absolue
> J'appelle poésie aussi bien le cri que le plaisir m'arrache ou la phrase écrasée avec une pierre
> J'appelle poésie à la fois ce qui ne demande point d'être compris et ce qui exige la révolte de l'oreille
> Mais votre poésie ah non je ne l'appelle pas poésie "[1107]

Remplir le programme poétique c'est en effet s'offrir un retour, par un détour extraordinairement complexe, nous le savons, à l'origine de soi, au moment précis de l'avant-sujet, là où une certaine parole se fait. Ce retour est la motivation profonde de l'écriture poétique d'où l'appel redoublé, " Rendez-moi rendez-moi ". Cette origine rêvée est obscurité et désordre, pas le " désordre nul "[1108] de la vie mais celui " d'être au fond des cris roulés ". Le cri initial est telle

---

[1106] *Du peu de mots d'aimer,* " Chemin de fer ", publié à la suite de *Voyage de Hollande*, Seghers, pp. 95 96.
[1107] *Le Fou d'Elsa*, " la Bourse aux rimes ", Gallimard p. 22.
[1108] *Les Chambres*,OP XV, p.245.

une replongée dans le fleuve de la naissance et ses cailloux roulés. Le cri du soi de l'origine se caractérise par la confusion l'ombre, les ténébres " soyeuses ", l'absence de sens et ce qui en est le débouché " le balbutiement profond ", celui d'avant les mots, celui que toute l'écriture d'Aragon, sa poésie tente de redire, celui qui dit l'adéquation à soi par ce retour dans la confusion de l'origine, celui de la naissance du sujet, le moment précis de la parole qui n'est pas encore parole signifiante, qui balbutie mais qui balbutie le réel d'où sa profondeur et qui permet l'accès à l'infini, " mer sans rivage ", " abîme sans fin ". La poésie se trouve ici placée comme une expansion illimitée du " entre ", comme un dépassement du rivage, entre le " dire et le taire ", dans l'arrêt du temps, l'ouverture de l'ailleurs[1109] la sortie des chemins, c'est à dire la " déroute absolue ". La poésie offre donc la liberté du retour à l'infini par le détour de la maîtrise des mots qui doivent conduire à une renaissance utopique et hors du temps, où l'âme dans son obscurité et son désordre peut s'éprendre de soi comme " soyeuse ténèbre " ; c'est l'accès à une création de soi par ce retour dans la confusion du chaos originel, la seule liberté qui est donc " oubli " de la sujétion. Par la poésie qui se fait consternation du temps Aragon parvient donc à ne plus tenir compte du temps, ce qui est son projet initial, et à plonger dans l'eau du narcissisme primaire. Cela se fait non comme la chute du faisan mais par le détour de l'écriture.

La consternation reproduit ou mime la consternation finale, la minute d'avant la naissance à soi ; elle peut se construire dans l'avant mort ; nous avons vu ce schème installé dans *Les Yeux d'Elsa* :

" Le feu du ciel volé brûle éternellement "[1110]

Et nous nous souvenons que Rancé revient de la chasse.

Nous retrouvons, nous l'avons vu à plusieurs reprises, cette approche de la minute extrême :

[1109] *Son langage semblait d'abord être d'ailleurs , Le Fou d'Elsa,* p.22

" Toute musique à la minute de mourir "[1111]

Cette expansion peut être vécue en deux mouvements différents. La consternation du temps peut offrir au poète les rares moments de calme, d'un au-delà. Les rimes sont alors remplacées par des rames qui ne rament pas :

" J'ai dépassé le lieu de moi-même le lieu d'être moi
Je me suis couché de mon long dans la barque entre les rames
Musique à mon oreille où l'eau pianote un télégramme
Mais qui donc vient d'y mourir que l'empire des joncs larmoie
(…) "[1112]

Mais plus généralement, la consternation du temps permet de gagner le sommet. Nous retrouvons donc ici l'exact mouvement repéré dans la première partie. La quête de l'instant est une quête de l'ensemble de l'œuvre d'Aragon. Elle est ici gagnée par le paradoxisme, mais, nous le savons, d'autres chemins le conduisent vers la consternation du temps, la parenthèse temporelle qui est l'expansion de la minute. Logiquement, la matérialisation métaphorique de cette consternation se retrouve aussi dans l'écriture/Elsa dans le sommet, le toit du monde, l'au-dessus, le belvédère ; nous soulignons dans cet extrait du *Fou d'Elsa* les termes liés à l'enfance, au sommet et au temps. Le lien qui existe entre ces trois champs lexicaux est fondamental et clairement exprimé ici ; l'instant est ici " minute ", " maintenant " répété comme en un soulagement, " entre l'avenir et le passé " ; l'instant est mis en opposition avec une autre réalité temporelle, " toute ma vie " :

" (…) Toute ma vie
J'ai désiré cette **minute enfantinement** désiré cette **minute**
Où voilà c'est enfin le **sommet**
Et **maintenant** qu'importe **au delà** cette route que je vois descendre
Puisque je l'ai vue **à perte de vue** descendant facile
Ah facile **maintenant** pour les autres sans moi
Facile et que de moi **maintenant** ils se passent

[1110] *Les Yeux d'Elsa*, " Le regard de Rancé ", Seghers p. 107.
[1111] *Elsa*, " Je suis l'hérésiarque de toutes les églises ", Gallimard, p. 20.
[1112] *Le Voyage de Hollande*, " Le labyrinthe bleu et blanc ", Seghers, p. 52.

J'ai toujours cru de mon devoir d'atteindre le **sommet**
Comme si je portais avec moi l'humanité toute entière
Comme si je la menais avec moi vers ce **belvédère** sur **demain**
Comme si de la mener ici j'aurais rempli ma tâche
Ah quel enfant quel **enfant** nous sommes
Quel pauvre petit **enfant** dans la foule qui joue avec des chiffons de couleur

Et quand il y aurait un **sommet** qu'on l'atteigne et quand tu l'atteindrais ce **sommet-là** toi qui riais
De ceux qui perdent leur vie à grimper une **montagne**
Tout ce mal qu'on se donne et tout ce dont on se fait un **Himalaya**
Et l'abîme où tombe de la cordée un homme on ne lui donnera même pas son nom
Et quand tu l'atteindrais ce **sommet** de convoitise **entre l'avenir et** le **passé**
Ce n'est que **l'endroit** de la **halte** sans départ et toute la foule ici continue
Qu'il monte le chemin qu'il monte ou qu'il dévale
La foule au-delà de toi déjà le bruit s'en fait imperceptible à ton oreille (…)"[1113]

Dans *Le Voyage de Hollande*, le paradoxisme ne permet pas d'accéder au sommet, simplement à un " au-dessus " qui est pourtant bien une maîtrise du temps :

" Sur des perches de bois haussant l'abri de chaume
Comme les paysans à leurs foins entassés
Foulant de mes pieds nus ce qui fut mon passé
Je n'ai que cette paille à t'offrir pour royaume

Je t'invente un pays qui ne soit que de nous
À tes pas des oiseaux s'y lèvent dans un parc
Où pareil au dieu Temps sans sa barbe et sa barque
Entre mes bras épais j'enserre tes genoux"[1114]

Par le paradoxisme, le temps est donc maîtrisé et la poésie créée. Chaque vers n'est pas consternation du temps mais chemin vers. La maîtrise du temps se retrouve, et là aussi nous sommes dans un schème étudié en première partie, dans la possibilité de maîtriser la terre ; celle-ci peut être " falun " ou terre meuble.

[1113] *Le Fou d'Elsa*, " La Grotte ", " XXIV ", Gallimard, p. 396.
[1114] *Le Voyage de Hollande*, " L'Août soixante-trois ", Seghers p. 17.

Falun, elle est trace d'histoire(s) et, dans le même temps, lieu de la trace de soi ; nous avons vu cette double modalité dans l'examen d*'Elsa.*

La figuration d'Elsa se trouve donc être le temps et l'ailleurs. Elle est le temps puisqu'elle permet, par sa figuration, sa maîtrise. Elle est l'ailleurs puisque sa présence déceptive lance la chasse. L'exaltation rejoint les deux pôles de sa figuration dans le sommet du culte.

Devenu sujet, Aragon peut aller vers les autres. Elsa est donc aussi celle qui, par là, fait pont avec le monde ; toutes chose parlent alors d'elle, la misère du monde mais aussi la couleur du bitume, tout ce qui vit et donc tremble :

> "(…)
> O mon amour couleur du temps tout ce qui tremble te ressemble
> Ton silence adorable entre en moi comme un cri "[1115]

Elsa ?

Elsa dans le texte est celle qui est construite en présente/absente pour permettre par le paradoxisme le travail sur l'instant, et donc le dépassement de la déréliction de soi ; elle est alors vecteur vers les autres, puisque ce chemin ne peut se faire qu'à partir de la construction d'un sujet vers un autre. Elle est chemin, par là, vers l'ailleurs, et possibilité permanente de la chasse.

Elsa n'est donc pas Elsa Triolet ou, nous croyons l'avoir montré, juste ce qu'il faut pour installer le fil de la tension de la présence. Elsa n'est pas ressemblante, et l'on comprend les hésitations qu'elle a pu avoir à ce sujet se retrouvant dans certains traits, et comprenant bien aussi combien elle était construction.[1116] À certains moments, cette distorsion a pu provoquer un appel, chez elle, à une autre

[1115] *Le Fou d'Elsa*, Les chants du Medjnoûn ", Gallimard, p. 67.
[1116] Voir à ce sujet les *Entretiens avec Francis Crémieux* et ses déclarations lors du film d'Agnès Varda, citées plus haut.

figuration. Cet appel on en retrouve la trace au moins dans *Les Yeux d'Elsa* et dans *Blanche ou l'oubli.*

Dans *Les Yeux d'Elsa,* le texte ne dit pas exactement le désir d'un portrait ressemblant, il dit tout de même le désarroi d'Elsa et, d'une certaine manière, Aragon redouble là les fameuses paroles qu'auraient prononcées Elsa à propos des *Cloches de Bâle :*

> "Tu me dis que ces vers sont obscurs (…)
> Tu me dis Notre amour s'il inaugure un monde
> C'est un monde où l'on aime à parler simplement
> (…) "[1117]

Nous avons constaté que ces paroles-là Aragon ne les utilise que pour installer la présence et qu'il se construit en opposition. Sa poésie ne suivra pas ces " remarques ", loin de là. La souffrance de la distorsion, nous la retrouvons dans " L'Après-dire " de *Blanche ou l'oubli* et ce, de manière explicite :

> " (…)
> Elsa m'avait dit : " Je voudrais qu'une fois avant que je meure, tu aies écrit un livre où je serais visible telle que je suis, j'étais… "
> (…) "[1118]

À cet appel qui, dit Aragon, le hante, ce dernier répond par une pirouette. Prétendant que faire ce qu'elle demandait, c'était admettre l'idée de sa mort, il s'y refuse et écrit donc *Blanche ou l'oubli*. En réalité un tel projet d'écriture lui était impossible ; il allait contre son écriture profonde.

Cette écriture/Elsa a donc construit une fausse Elsa qui a pu contribuer à l'image négative qu'Elsa Triolet a supportée. Dire l'absence, dire l'étrangeté radicale d'Elsa, cela ne pouvait se faire, au bout des textes, impunément pour Elsa Triolet. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Aragon semble avoir réellement souffert des attaques menées contre Elsa. Il en était en partie responsable. C'est aussi pour cela qu'il a magnifié en permanence l'œuvre d'Elsa jus-

[1117] *Les Yeux d'Elsa*, " Cantique à Elsa ", " Ce que dit Elsa ", Seghers, p. 103.
[1118] *Blanche ou l'oubli* , " Après-dire ", folio p. 519

qu'à en rendre cette dernière malheureuse. C'est encore ce qui ressort du film d'Agnès Varda.

Cette haine est toujours extrêmement vivace ; on la trouve comme en passant dans un article sur ceci ou cela. Philippe Dagen dans *Le Monde* du 1er novembre 2002 à propos de Carl Einstein rappelle ainsi qu'Elsa a été la maîtresse de ce dernier ; Philippe Dagen glisse alors " celle-ci juste avant qu'elle ne prenne possession de Louis Aragon . "

Nous croyons avoir montré que dans les faits, dans les textes donc, l'écriture/Elsa a été tout autre chose. Personne n'a jamais pris possession d'Aragon.

Elsa et *Théâtre/Roman*

La mort d'Elsa a fait basculer Aragon dans une écriture extraordinaire, et *Théâtre/Roman* est sans doute son chef-d'œuvre, si avec lui ce mot a quelque sens. Il s'agit de l'aboutissement comme rebondissement de toute une œuvre. Lire *Théâtre/Roman* c'est s'offrir une compréhension à rebours de tous les textes qui précèdent et une ouverture vers une nouvelle écriture. Il s'agit d'un texte fondamental du XXème siècle ; il n'a eu que le défaut de paraître à un moment où le nouveau roman venait de remettre en cause les évidences de l'écriture romanesque. On a pu penser qu'Aragon se glissait alors dans ces nouveaux habits. Rien n'est plus faux. Comme pour les textes surréalistes, Aragon a écrit du Aragon, pleinement, totalement et la forme prise par le texte est là parce qu'elle était nécessaire à l'écriture.

Où est Elsa dans ce texte ? Elle est semble-t-il totalement absente, en poursuite donc de ce que *Les Chambres* avaient déjà pressenti. Pour autant la lecture décèle sa présence. Cela peut être dans l'exclamation rapide au débouché

d'une histoire de jalousie qui raconte une autre forme d'absence ; l'exclamation brutale et rapide passe de cette trahison inventée, celle de Violette[1119], à la mort :

> " (…)Dites moi qu'elle n'est pas morte. N'importe quoi, mais qu'elle n'est pas morte.
> (…) "[1120]

Ces deux lignes disent plus violemment que tous les textes et toutes les démonstrations une réalité de la douleur.

La rêverie sur les femmes dans ce roman ne peut pourtant être mise en étroit rapport automatique avec la seule Elsa ; en effet nous retrouvons bien des points communs, comme le parfum, les nominations cachées ou multiples, les reines de théâtre ou pas, les princesses lointaines, mais nous savons que ces figures préexistaient à Elsa. Nous pouvons, aussi, à bien y réfléchir, nous dire qu'Aragon, dans sa quête d'identité, a créé un présent/absent, le vieux, et que ce travail en miroir de lui-même est poursuite directe des textes sur Elsa, mais là encore, ce serait oublier la persistance au-delà d'Elsa de l'angoisse identitaire. Beaucoup de parentés ne peuvent être prises comme poursuite de l'écriture/Elsa mais simplement de poursuite de l'écriture.

Par contre, deux passages nous semblent a priori centrés non sur Elsa mais sur l'écriture/Elsa. Il s'agit des textes sur le lévrier et le metteur en scène. Les deux textes ne disent pas la même chose ; ils sont en suite immédiate et en relative opposition. Prenons-les dans l'ordre du livre.

Nous avons déjà eu l'occasion d'examiner le statut de l' " ailleurs ", et donc une partie du sens du thème de la Vierge noire[1121]. Il s'agit maintenant de réfléchir au sens plus général du refus de cette mise en scène et, à rebours, de mieux comprendre qui est la vierge noire. Dans ce long passage qu'Aragon nous invite à sauter[1122], une longue conversation s'établit entre Romain Raphaël et Da-

[1119] Violette dont on ne voit que le manteau : " D'un manteau jeté en proie au crapaud jaune à franges noires, une femme se révèle. " *Théâtre/Roman*, " Lever de rideau ", Gallimard p.17.
[1120] *Théâtre/Roman*, Gallimard p. 39.
[1121] Voir p. 164.
[1122] À la manière de Stendhal comme pour en souligner l'importance.

niel, le metteur en scène. Obstinément, Raphaël refuse d'être mis en scène par Daniel qui, pourtant, utilise le flamboiement des mots pour convaincre. À propos de ce refus, Jean-Pierre Giusto fait le commentaire suivant :

> " Il suffit de lire la colère qui soulève Romain Raphaël face au metteur en scène Daniel qui lui propose un rôle pour une épouvantable tragédie (…), les Lacènes d'Anthoine (encore un Antoine avec un " h ") de Montchrestien (ou Montcrétien, ou Mauchrestien : toujours ces variations dans les patronymes, on sait ce qu'il en coûte pour un " moi "). L'histoire de Cléomène reprenant une politique favorable aux pauvres mais qui en vint à confondre " son pouvoir et le peuple " (une sorte donc de Staline) personnage que seul un comédien des années soixante peut bien tenir, puisque parfaitement instruit de ce dont il peut s'agir (…). "[1123]

Jean-Pierre Giusto lie donc la question de l'identité au sujet de la mise en scène, ce qui explique le refus de l'acteur d'être ainsi à nouveau maîtrisé par un autre.

Ce refus, à notre avis, n'est pas un refus qui va de soi, ce n'est pas un refus facile. La construction d'un Daniel marqué dans sa chair par l'horreur des temps, l'horreur des camps, sa maîtrise de la parole font de lui quelqu'un d'important et de séduisant. Le texte lui donne la prééminence sur l'acteur, et en masse et en contenu. Aragon montre ainsi la force de persuasion de l'époque et les raisons politiques réelles qui l'ont conduit à ses choix. L'horreur des camps n'est pas une invention. La recherche d'un ailleurs était d'une force terrible, ce d'autant qu'elle était liée chez Aragon/Romain à la question identitaire d'où ce travail sur les patronymes montré par Jean-Pierre Giusto. Se trouve fondamentalement accrochée à cette mise en scène, l'idée d'un ailleurs possible ; c'est l'ailleurs qui dirige et ponctue le texte. L'ailleurs est l'appel à l'exaltation ; il permet par l'écriture qu'il implique, la naissance du sujet[1124]

[1123] Jean-Pierre Giusto, *Le dernier Aragon : un réalisme de l'irréel*, in *Les Voyageurs de l'infini,* Presses Universitaires de Valenciennes, collection *Parcours*, p. 69.
[1124] Voir aussi pp. 154 156.

Or, cet ailleurs est, nous l'avons vu[1125], celui de la Vierge noire. Ici nous sommes dans la mise en scène paroxystique de la messe à Elsa, la reprise de la progression vers un " décor de montagnes "[1126] avec le résultat attendu de la consternation du temps, " le domaine perdu la souveraineté sans limite des yeux "[1127]. Ce spectacle total est celui, passé, possible du culte de la femme et, au-delà, d'Elsa. C'est elle qui a été vierge et déesse, reine sacrifiée et non reconnue dans son identité ; c'est elle qui a été l'objet d'un culte d'hérésie qui a permis de retrouver " le domaine perdu ". Le texte dit dans un même élan, bien sûr, et le mouvement d'exaltation et sa dévalorisation en particulier par le Saint-Honoré, mais sa force rythmique, sa beauté, nous rappellent que ce culte avait une force souveraine. La mise en scène refusée maintenant n'est pas une mise en scène quelconque ; le texte ne la dévalorise pas réellement par l'écriture parce qu'il s'en tient pour l'instant fondamentalement à l'autre, au temps, à la vierge noire.

Seulement le terme " vierge noire " n'est pas invention que d'Elsa ; il figure, de *Anicet* à *Théâtre / Roman*, la femme comme étant deux postulations de l'ailleurs ; pour l'une l'ailleurs est fusion narcissique illusoire ; pour l'autre l'ailleurs est ce qui est radicalement inaccessible et là. La vierge noire est dans les deux cas une invention de l'autre. Cette invention /exploration de l'amour fusion ou de l'amour absence/présence permet, a permis, aux textes d'exister, la " fabrication " d'un auteur, par la mise en scène qu'elle a autorisée. Le retour sur son écriture passée est porté par une force d'évocation qui dit l'extase possible et son rejet pour l'écriture du moment. L'écriture par les femmes préexiste. L'écriture/Elsa a seulement porté au paroxysme l'écriture de la femme en créant de manière systématique les conditions de la consternation du temps..

Lorsque Aragon revient, dans le texte qui suit immédiatement " Daniel ou le metteur en scène ", à l'acteur seul, une mise en scène en miroir de lui le pré-

[1125] Voir p. 164.
[1126] *Théâtre/Roman*, Gallimard, p185.
[1127] *Théâtre/Roman*, Gallimard, p186.

sentera, lui, sous un jour réellement ridicule : il s'agit de " La Comédie du lévrier "[1128]. Nous passons donc d'une mise en scène tragique à connotations comiques à celle, apparemment purement comique, du lévrier. Le texte ne dit pas explicitement qu'il s'agit d'Aragon, mais nous avons vu comment le fil rouge de saint Sébastien faisait le pont entre lui et le jeune homme. Or ce dernier, ridiculisé dans le texte, a l'air d'un " lévrier beige ". Cet " air " est si décisif que c'est lui qui donne le titre et à la Comédie et au chapitre. À quoi peut donc bien ressembler un jeune homme qui ressemble à un lévrier beige ? La réponse est, encore une fois, à Aragon, et entre autres, mais pas seulement, à Aragon écrivant Elsa. Le texte dévalorise l'exhibition de soi tout en en montrant l'efficacité sur une pauvre femme, et par ce lévrier nous rappelle alors un champ lexical majeur dans la figuration d'Elsa et des femmes en général, celui de la chasse et de son vertige. Aragon lui-même s'est comparé déjà explicitement à un lévrier ; nous avons cité le texte plus haut :

> " (…)
> Comme l'élu par le pont au dessus de l'enfer
> (…)et la foi que j'ai de cette femme devant moi
> Me porte comme la lumière ou le lévrier qui a pris le départ
>
> Vers toi mon paradis mon toit du monde
> (…) "[1129]

Le culte de la femme et la chasse qui s'ensuit se rejoignent dans ce lévrier. Par la paronomase et l'étymologie le lièvre est caché dans le lévrier, d'où la lumière par allusion au poème de Maïakovski[1130]. Cela fait du mot un double du chasseur chassé ou de persécuteur persécuté, double d'Aragon donc. La Chasse est d'Elsa mais aussi de toutes les femmes et de lui-même. Elle est l'écriture dans son aventure. Elle est la quête de l'instant. Le lévrier est le vertige recherché tout au long des textes, " longs lévriers de la nuit "[1131].

[1128] *Théâtre/Roman*, Gallimard, pp. 201-216.
[1129] *Le Fou d'Elsa*, " Ici sais-je si c'est l'auteur ou le Medjnôun qui parle ", Gallimard p. 285.
[1130] *Les Poètes*, " Le Discours à la première personne ", " 2 ", Poésies Gallimard, p 186.
[1131] *Anicet ou le panorama, roman, Œuvres romanesques complètes,* Tome 1, La Pléiade, p.115.

Le culte est, à la fois puissant, d’où le texte sur le metteur en scène, et rejeté par Aragon sans doute pour la mise en scène de lui-même qu’il a créée, et qu’il voit maintenant comme une comédie exhibitionniste. Oublier pour autant la force de l’exaltation, la montée permise, c’est se tromper sur l’écriture/Elsa et sur les textes qui ont précédé. Ce à quoi Aragon appelle de toute la force de ce livre bilan et dépassement, c'est à la construction enfin d’un sujet dans la liberté et donc dans l’acceptation définitive de sa réalité d’identité trouée.

Conclusion

Où en sommes-nous donc arrivés ?

À des conclusions sans doute a priori d'une effroyable banalité. Nous le savions par avance ; Aragon lui-même nous avait prévenus : il écrit dans cette sorte de hors texte qui double à certains moments *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* , hors texte imitant l'écriture, et où se disent des choses essentielles, sortes de parenthèses mises en marge :

> " D'un certain langage j'apprends les secrets des autres. J'explore dans ce qu'ils disent l'espace où tourne leur hanneton mental. Le grand domaine étroit des banalités de l'homme. Par quoi se trahissent les choses soigneusement cachées…Je mesure à l'écart entre eux des mots vulgaires, en arrière de nous, le temps passé. Et devant moi… "[1132]

Une déréliction en forme de démantèlement

La première constatation qui s'est donc imposée par ce travail de repérage est celle que nous avions là un homme en perpétuelle crise identitaire ; ce trouble, cette conscience permanente d'une déréliction de soi, se marquent par des images d'écartèlement du corps, de désagrégation, images fédérées parfois avec distance dans des descriptions de magasins orthopédiques, parfois dites avec violence, sans volontaire recul. Le risque est dit d'être démantelé en violence. Cette vision de soi désarticulé s'accompagne d'une représentation comme écorché. Être écorché c'est ne pas avoir d'apparence extérieure identifiable, c'est ne pas avoir d'identité.

Dans le même temps les textes font intervenir de manière extrêmement récurrente le jeu. Ce peut être dans des circonstances romanesques qui " justifient " son apparition, de manière plus explicite dans certaines poésies ou de manière cachée comme dans *Les Yeux d'Elsa*. Le jeu révèle ou métaphorise la contingence absolue et, donc, la difficulté à se fonder comme sujet puisque fait de hasard et, ce, en permanence. Le hasard intervient à chaque moment de l'existence.

La conception du temps qui s'inscrit dans les textes pose aussi la question de l'identité. Le temps chez Aragon est, au départ, morcelé, cassé, petites boules

[1132] *Champs*, Flammarion p 79.

de mercure[1133], en miroir de son propre démembrement. Le temps passe et ne passe pas. Il passe trop vite dans son sens banal, il ne passe pas dans son vécu le plus intime, car il est ruptures, démantèlement de soi. Il est alors l'arête en gorge[1134]. Le temps qui ne passe pas est celui, menaçant, qui peut interdire au je d'exister. L'arête en gorge est l'aphasie possible, la légitimité de dire je interdite.

L'accident toujours possible

J'ai alors attaché une particulière importance à la figure de l'errance parce qu'il s'agit sans doute de celle qui se développe au départ le plus longuement dans les textes. Les réseaux précédents reviennent avec une grande fréquence, mais ne se développent généralement pas longuement, au contraire de l'errance dont on retrouve par exemple l'obsession développée dans les romans du *Monde réel*. J'ai choisi de l'analyser à partir de deux grands textes poétiques, l'un tiré de *Persécuté Persécuteur,* l'autre du *Voyage de Hollande.* Au cœur du premier une antienne, " le ciel tombera-t-il ou pas sur ta tête ", conduit à l'obsession statistiquement majeure dans toute l'œuvre, celle de l'accident.

La plaisanterie " druidique "[1135], le " bon mot "[1136], l'" extraordinaire scie "[1137] s'accompagne et est relayée par la fondrière, la rupture dans le fil du tissu, le parcours de routes mal pavées, d'un escargot sans fin, labyrinthe sans échappée, de l'accident. On ne s'étonnera pas que, dans la suite de la conversation avec Dominique Arban sur la salière, Aragon ait fait suivre sa réponse de tout un petit développement sur l'accident et le ticket de métro. Le risque de voir survenir l'accident est en permanence donné sous une forme ou une autre, mais déjà avec une grande fréquence par le mot lui-même.

L'accident est le " ça arrive " possible à tout moment ; les textes installent donc la possibilité de l'accident avec parfois les catastrophes du bazar de la Cha-

[1133] " La Machine à tuer le temps " in *Le Mentir-vrai,* folio, pp. 550-551.
[1134] " La Machine à tuer le temps " in *Le Mentir-vrai,* folio, p.520.et p.550.
[1135] *Persécuté persécuteur,* " Je n'irai pas jouer au golf ", OP V, p.190.
[1136] *Persécuté persécuteur,* " Je n'irai pas jouer au golf ", OP V, p.200.
[1137] *Persécuté persécuteur,* " Je n'irai pas jouer au golf ", OP V, p.191.

rité et, surtout, de la station de métro Couronnes. L'accident toujours possible métaphorise ou concrétise l'angoisse de ne pas tenir sa vie ; il rejoint donc l'angoisse du jeu. Il y a errance parce qu'Aragon ne sait pas où il va, puisque l'accident est tout puissant. Le trouble identitaire s'articule, se ressource, avec ce sentiment d'être sur l'impériale.

Entre la déréliction acceptée et l'écriture, l'épisode des faisans

La liaison de tous ces éléments permet de comprendre la raison d'être de la présence dans les textes d'une figure majeure de la peinture de la renaissance italienne, saint Sébastien. La composante masochiste avec sans doute une coloration homosexuelle ne suffisait pas à justifier le retour des mots. Il ne s'agit pas là d'un réseau longuement développé comme celui de l'errance, mais d'une figuration qui revient à certains moments clé, image en abyme de lui-même, parfois vue avec distance.

J'ai donc tenté de comprendre ce qui pouvait intéresser Aragon dans cette figure et j'ai examiné les textes mais aussi le symbolisme dans notre civilisation de saint Sébastien. Saint anti-pestis, anti-accident donc, il est la mise en art de la plaie et par-là victoire exhibée contre le destin imposé. Je pense que saint Sébastien est la figure qui installe en miroir le travail de dépassement du trouble identitaire, il fédère la question de l'accident, du " ça arrive ", et du trou et dans le même temps en propose une mise en art.

Face à ce sentiment profond de ne pas maîtriser sa vie, sentiment que l'on peut naturellement expliquer par sa biographie, Aragon a, en effet, décidé de manière volontaire, délibérée, d'une mise en art, de se rendre donc maître des mots. Cette décision, il l'a prise au bord du Rhin dans un face à face avec le déluge et la tentation de revenir à la mort. Faire de soi, de ce carnaval de soi, œuvre ou mourir, c'est l'alternative qu'il s'est posée en 1918, dans un moment très fort, après la mort d'Apollinaire et en présence mentale de Gœthe. Il a choisi de faire, comme ce dernier, image de soi et de le faire en toute liberté, sans, en profondeur, s'en référer à un quelconque maître. L'histoire des faisans est une réécriture de

l'épisode des faisans racontée par Gœthe dans son journal. C'est ce que raconte une " petite note " relayée par " Le carnaval " de *La Mise à mort* et par des rappels multiples.

Il a donc décidé de faire de soi images, métaphores de faisans, d'écrire. Oui mais comment ?

" Comment " s'articule, chez Aragon, avec la question de " l'ailleurs " ; l'ailleurs permet de dire et la tentation de l'abandon, de la chute dans l'absence aux autres et à soi, et la possibilité au contraire d'une quête d'un inaccessible. C'est dans cette bivalence que se construisent les références à l'ailleurs et l'écriture. Écrire c'est dire en permanence la tentation et son dépassement en ce que justement j'écris. C'est, le stylo à la main, s'offrir l'instant d'un instant, par la construction, par le texte, d'un ailleurs, le pronom " je ".

Ce chemin vers la maîtrise de soi, ou, tout du moins, la possibilité de dire je l'instant d'un instant, Aragon l'a pris en démarrant des objets ; ces derniers ont été le premier chemin vers les mots et curieusement encore nous retrouvons ici le ticket de métro[1138]. Aragon, explicitement, dit combien les objets ont été par le langage qu'il leur donnait des vecteurs vers l'écriture, les mots même devenaient objet et langage ; les objets étaient et objets et langage. Les objets ainsi conçus conduisent à l'ailleurs et l'enthousiasme.

Ce chemin vers les mots Aragon le prend aussi et dans le même temps par l'usage de la paronomase. Cette dernière est à ce point importante dans les textes qu'elle induit une lecture particulière. Elle est, entre autres, la compensation ou recréation du refus du bégaiement initial, celui de papa maman ; Aragon en est conscient qui, à plusieurs endroits des textes, redonne ce bégaiement. La paronomase comme glissement des signifiants construit aussi en miroir une histoire qui se cherche et peut s'échapper en plusieurs sens. Elle construit un lecteur actif conduit à surimprimer plusieurs mots, un lecteur qui lit donc en anamorphose.

[1138] " J'aurais donné ma vie pour un vieux ticket de métro. "in " Le Discours à la première personne " 4, *Les Poètes, Poésie*, Gallimard, p 194.

J'ai mis en relief dans ce cadre de création d'un je, l'importance de la structure originelle du roman derrière le jeu du " submersible sur route ". Il y a en effet dans cette histoire/jeu, le désir de prendre en main son destin, de faire des réussites et de gagner contre les accidents, d'avancer. Cette aventure vers le pôle Nord innerve de nombreux textes.

Multiplier les histoires, c'est alors multiplier les identités, lancer l'écriture dans le bariolage du bordel. Il s'agit à partir de là en effet de multiplier les histoires en créant des secrets, en s'écartant dans un premier temps de la relation temporelle ou logique, afin de s'offrir la possibilité de l'infini en multipliant les " petits je ", en se faisant caméléon, de multiplier les peaux de l'écorché.

L'écriture structure le bariolage, le permet, en particulier grâce à l'invention d'une certaine image des femmes ; Aragon les crée proies, parce que changeantes, à l'image donc de la multiplicité de soi et par-là construisant, par leur inaccessibilité radicale, une sortie de la confusion mortifère, de l'errance. Aragon trace, en les inventant inaccessibles, un chemin hors de la déréliction.

Aragon construit ainsi une recherche de ce point limite où il pourra dire " je " ; ce peut être aussi par le travail du vers, dont la rime marque l'instabilité du blanc ; ce peut être aux moments des phrases incipit, moments de création forts. Le miroir résume aussi ce regard vers soi enfin possible parce que la tache sur le miroir, comme une rime fautive, dit et la présence et la radicale absence. Le texte construit des blancs qui sont intrusion du temps il joue aussi sur le présent comme construction de l'instant.

Est, alors, possible d'atteindre l'instant d'un instant la plénitude du dépassement du temps ; l'écriture gagne le sommet, la limite extrême qui dit le rejet de la dissolution et de soi et de l'univers. Le projet d'écriture de gagner une expansion du je par la maîtrise du temps est victorieux.

La terre menaçante, la terre fondrières et marais se fait alors faluns,

Par là le décor est en effet maîtrisé, ainsi que la hantise de l'accident ; l'accident devient créateur. Aragon se dit maître des mots dans un élan très fort, il s'agit d'être président des jeux/je. Aragon est dieu en ce qu'il se crée. La déré-

liction est dépassée. La victoire totale est victoire en château de sable à reconstruire en permanence, mais victoire tout de même et marquée d'un désir de maîtrise absolu. Cette maîtrise totale, il l'atteint à de rares moments ; le moment repère en est celui de l'écoute du *Carnaval* de Schumann joué par Richter, ce qui nous ramène aux faisans.

Elsa, pour construire par le paradoxisme, un travail sur la limite

Dans ce contexte, l'arrivée d'Elsa dans le poème doit être située et analysée. C'est dès *Persécuté Persécuteur* que le texte installe Elsa. Elle est alors dite " endormie ", et son existence fait se révéler une forme de paradoxe sur le thème de la concomitance du bonheur et du malheur. Mais c'est bien sûr dans *Le Crève-cœur* et *Les Yeux d'Elsa* que se met réellement en place l'écriture/Elsa. Elle se fait dans le contexte de l'amour courtois et dans la révélation de l'absence malgré la présence. C'est l'écriture/Elsa qui accompagnera à nouveau le retour en grand de l'écriture poétique avec *Le Roman Inachevé* et *Les Poètes.* Sa place dans ces deux textes est stratégique et ne peut pas être sous estimée. Aragon la situe clairement au cœur de la possibilité de l'écriture poétique. Elle en est le ferment. Dans le cadre de la motivation profonde de toute écriture chez Aragon, motivation mise à jour dans la première partie, j'ai donc examiné comment exactement cette écriture fonctionnait pour avoir autant d'importance. J'ai analysé plus particulièrement *Elsa, Les Chambres* et, plus rapidement *Le Fou d'Elsa.*

Les trois textes sont articulés, avec des particularités, autour de la figuration centrale de la présente/absente ; c'est elle qui permet aux textes de se lancer et à la maîtrise d'Aragon de se mettre en place. Nous en avons la mise en jeu la plus claire dans *Elsa.* Le poème est la sublimation exaltée du paradoxe ; il dit une ivresse d'écrire. Par son inaccessibilité radicale dynamisée par sa présence permanente, il se crée proie et chasseur, maître des faluns, maître du labyrinthe. Le texte dit aussi, dans le même temps, la menace de la béance en soi. Il est la haute note gagnée par le paradoxe.

Le Fou d'Elsa joue aussi de la présente/absente, mais, s'installant peu à peu hors du paradoxisme par la construction d'une réellement absente, il met en place une fausse Elsa, ce qui provoque le déraillement du texte et la reprise en main de ce texte par une forme qui se veut la plus proche possible d'un je de l'auteur.

Dans *Les Chambres,* la menace de l'absence totale fait à nouveau bouger le paradoxisme. Le poème se fait l'essai de l'absence totale, mais réinstalle régulièrement la présence d'Elsa pour poursuivre l'écriture. J'ai attaché, dans ce cadre, une particulière importance au texte " IV ", " Ce jour percé que je t'avais perdue et j'en parle ailleurs ". Le poème se crée dans cette tension entre l'ancienne invention de la présente/absente et la mort, autre consternation du temps.

J'ai alors voulu établir dans quelle mesure l'Elsa du texte était l'Elsa réelle ou simple personnage.

Elsa réelle ou inventée ?

L'examen des textes et des déclarations d'Elsa Triolet et d'Aragon ont conduit à repérer un ensemble de faits qui ont pour fonction d'installer une présence indéniable d'Elsa Triolet dans le texte ; ce peuvent être des attitudes physiques, des paroles, des références à l'écrivain. Dans ce cadre, les allusions plus ou moins directes à la péritonite subie par Elsa Triolet en 1937, jouent un rôle important ; la péritonite a, il est vrai, peut-être joué le rôle d'une révélation de l'absence définitive possible. Globalement, toutes ces références ont nettement la fonction d'installer une certaine présence d'Elsa Triolet. C'est parce qu'il y a formes de présence, que la tension de la présente/absente peut réellement jouer et innerver les textes. Sous-estimer la présence serait commettre l'erreur de croire que l'écriture d'Aragon est simple reprise de l'écriture courtoise.

Le paradoxisme de la présente/absente est donc la figuration d'Elsa. C'est en inventant sa figuration sous cette forme-là qu'Aragon se donne l'élan lyrique créateur qui lui permet en poésie de se rendre maître du jeu/je.

La grammaire d'Elsa

Ce paradoxisme, j' en ai repéré, en forme de recentrage, la grammaire ; il se fait autour des concessifs " pourtant ", " cependant ", " mais ", des comparants plus…plus… Le paradoxisme s'articule sur l'oxymore, la limite et s'accompagne d'un lexique marquant la fragilité d'être, traces, fuite, neige… Le paradoxisme construit, pour fonder le sujet Aragon, l'image d'une femme/reine, infigurable et qui permet à la chasse de s'installer. La déréliction menace et se trouve dite dans le texte, mais le paradoxisme permet la construction d'une consternation du temps et donc d'une nouvelle maîtrise de je. Elsa est alors Dieu en ce qu'elle lui permet de se créer[1139].

Voir dans la poésie d'Aragon, et dans ces romans, une bluette, ce serait donc oublier l'extrême violence nécessaire à la construction de cette écriture. C'est oublier ainsi que la figuration du sommeil, figuration, on l'a vu très présente, au cœur de la présente/absente, est un travail sur la mort d'Elsa et ce, dès 1942, avec l'invention du dernier regard de Rancé, c'est oublier que pour se créer cet instant d'expansion de soi, ce visage, cette signature, il a fallu construire en Elsa un Minotaure. La violence vient de ce qu'Elsa n'était pas simple construction mais aussi personne, ce que le texte rappelle, parce que cela lui est nécessaire.

Un sujet-loup

Nous avons donc découvert un homme désespéré, au-delà même du désespoir, un homme en quête d'un nom. Les illustrations des couvertures des *Poètes* et du texte de Jean Ristat aux éditions Gallimard *La découverte* sont en parfaite cohérence avec ce qui me semble l'essentiel ; derrière les masques il y a

[1139] Comme personnage romanesque, Elsa n'est pas nommée dans le corps des textes en tant que personnage principal ; elle est pourtant selon Aragon soit Fougère, soit Blanche, pour simplifier. Le fonctionnement du texte romanesque est donc différent. Dans *La Mise à mort*, Aragon invente une femme toute puissante et l'inventeur des identités du narrateur et d'elle-même. En miroir de sa propre écriture Aragon invente donc une femme créant un faux-Aragon.

les masques, chair et masque font un et sont multiples à la fois ; derrière, il y a le vide, le vide de l'identité, l'écorché démantelé ; le masque ne masque pas une réalité, il ne la révèle pas ; il est masque. Il est loup. Aragon est constitutivement masque ; le nom manque, le nom qui donne corps et qui organise, et donne le sentiment au petit d'homme d'exister. Écrire est une stratégie de survie. Ne pas écrire, c'est risquer la disparition, risquer d'être submergé par le vide de soi ; l'urgence place, l'écriture dans un élan, dans un désir de puissance. " Je " maîtrise le triangle monde mots et temps, afin de pouvoir dire " je ". De la faiblesse naît la violence du désir de survivre de se nommer.

Raconter des histoires a été chez le petit Aragon constitutif de sa vie, et nous avons vu l'importance de l'histoire du submersible ; *Quelle âme divine* pose la multiplicité des identités, le jeu du submersible fait avancer l'histoire, ouvre le chemin dans le solide et le liquide ; les accidents sont prévus et contrôlés. D'entrée est installée par ce jeu, pour que l'écriture avance, la nécessité d'un pôle Nord, d'un lieu lointain, lieu de rêverie presque inaccessible. L'écriture reproduira ce pôle Nord en le multipliant sous diverses formes et figuration dont les femmes, vierges noires. L'écriture a comme appel de conquérir les sommets du temps qui sont consternation du temps et expansion du moi, l'instant d'un instant.

Écrire Elsa c'est se situer dans la même quête d'un ailleurs permettant le double surgissement du moi et la possibilité de parcourir le monde, la sortie du trou ; la figuration Elsa n'est donc pas une bluette, un hymne béat au couple, mais un travail sur l'irréductible absence de l'autre qui se conjugue avec sa présence. Cette double polarisation de l'autre fait d'elle un autre pôle Nord, une autre possibilité d'une sublimation infinie ; par elle se fait le travail sur le paradoxisme ; ainsi peut se faire le travail sur la limite, sur le point où s'articule la présence et l'absence ; ce point de limite, quand le texte parvient à le dire et à le creuser, se fait

---

Dans *Blanche ou l'oubli,* il invente une absence totale, un creux, un oubli. Elle devient le trou du temps ; l'oubli est ce que le narrateur ressent. Le roman part en invention dans cet oubli, dans le " creux de l'absence ".

expansion de l'instant, du " moment où ", de la " minute " il se fait consternation du temps.

La caractéristique de cette écriture est d'être donc recréation permanente portée par un élan très fort. Ce dernier point ne peut être oublié ; l'acte de création est chez Aragon marqué d'une grande force, d'un souffle puissant de maîtrise de soi.

Une question de faute

Mais, pour terminer, encore nous faut-il revenir au début de tout, à la question du démarrage, celle posée par Aragon lui-même, celle de la faute.

> " Tout a commencé par une faute de français "[1140]

Aragon, nous l'avons en effet vu, en particulier dans l'introduction, joue sur les fautes comme pour trouer les mots et leur donner le trouble et les multiplicités de sens possibles. Il nous transforme en lecteurs écrivains à la recherche que nous sommes du double ou triple sens permanent ; le travail sur la paronomase[1141] rejoint partiellement cette conception des mots. La faute sur un mot n'est jamais indifférente, elle est création de l'éclat sur le verre, de la tache qui marque le mot et casse définitivement l'idée de transparence.

Or parmi ces fautes, il en est une, nous le savons, qui retient particulièrement l'attention parce qu'elle est fortement soulignée, voire encadrée, il s'agit du " tû " du *Fou d'Elsa* :

> " *tû*, français, participe passé du verbe taire dont le dictionnaire dénie l'existence au masculin.[1142] "

Nous sommes devant un problème à plusieurs strates ; la première serait de comprendre pourquoi ce mot-là est important ; pourquoi faut-il le définir ? Il est

[1140] *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, p.11.
[1141] Ainsi, lorsque Aragon explique longuement comment il a écrit *Les Cloches de Bâle*, il ne souligne pas que dans Romanet il y a roman ; seulement le mot est pourtant là comme est là une des raisons possibles de ce roman à partir du père interdit.

entouré de mots arabes dont les définitions peuvent se justifier ; ici le verbe taire, verbe simple ne pose aucun problème de compréhension. S'il est là, c'est donc comme indice d'autre chose. Aragon met en exergue discrètement la question du silence de soi, de l'arrêt des paroles.

Il avait déjà lié l'absence de paroles à la mort dans *Les Poètes* tout en lui donnant alors une coloration biographique précise *:*

> "Ce qui me tue
> Ce sont Maman les choses tues *"*[1143]

Très naturellement, le lecteur se reporte aussi en pensée à la dédicace des *Cloches de Bâle*. On s'en souvient, il avait écrit :

> "À Elsa Triolet
> Sans qui je me serais tu "[1144]

Aragon avait commenté cette dédicace en 1964, donnant la paronomase implicite entre tu et tué, en doublant d'une certaine manière le " participe passé ", par l'intermédiaire d'un interlocuteur polonais. Aragon établit dans les mêmes lignes un rapprochement entre *Le Fou d'Elsa* et *Les Cloches de Bâle* :

> " Le *mauvais goût* qui me caractérise éclatait sans doute dans la dédicace : *A Elsa Triolet sans* qui je *me serais tu...* On sait assez qu'en ce domaine je fais figure de récidiviste, et j'écris ceci peu de temps après *Le Fou d'Elsa,* dont toute la chair est l'enfant de cette minute entre nous, à la fin de *Diane*, quand Elsa m'a dit *Et tu vas continuer longtemps comme ça ?* Ce n'est pas manière de parler, je n'ai pas été le seul à remarquer que *Le Fou,* c'est la promesse tenue, qui fut faite aux dernières lignes des *Cloches. "*[1145]

Aragon lie idéologiquement les deux textes, mais cette liaison se fait aussi par le mot " tu " ; le " tu "/Elsa aurait évité, par son injonction interrogative, le

---

[1142] *Le Fou d'Elsa*, " Lexique et notes ", Gallimard, p.450.
[1143] *Les Poètes,* "Ce que dit le troisième*"*, Gallimard, p. 152.
[1144] *Les Cloches de Bâle,* folio, p.45.
[1145] *Les Cloches de Bâle,* " C'est là que tout a commencé ", folio, p.18.

silence mortel le tu de se taire et celui de la mort. Cette révolution se trouve marquée par le temps, “ cette minute entre nous ”. Cet événement a des caractéristiques dans sa narration, d’une consternation du temps.

La seconde strate du problème est que le participe passé se trouve chapeauté de manière fautive ; la dédicace des *Cloches de Bâle* ne comportait naturellement pas de faute, pas plus que n’en comportent les reprises dans la préface des *Œuvres croisées*. Cet accent circonflexe est une invention délibérée, un soulignement du mot. Le “ tû ” est caché dans les profondeurs du lexique et souligné par l’accent circonflexe incongru.

La troisième strate est que cette faute lexicale volontaire se double d’une autre faute : péremptoirement, Aragon nie l’existence du participe passé au masculin alors même qu’il vient d’en donner un succédané en entrée de lexique. Il aurait pu prendre le verbe taire comme entrée. Il pourrait y avoir “ confusion ” avec le féminin, mais le participe passé de taire existe aux deux genres. Si l’on cherche par approximation l’origine de cette fausse règle de grammaire, on peut la trouver dans le verbe plaire en particulier dans sa forme pronominale ; le participe féminin est là impossible, mais c’est aussi le cas du pluriel ; le masculin semble exister mais n’est en fait que la forme d’un invariable ; le participe passé est invariable par le caractère pronominal de plaire. Le pronom désigne en effet un complément indirect. Le rapprochement serait d’autant plus étrange qu’Aragon, en bonne compagnie d’ailleurs, ne tient pas compte de cet interdit ; dans *Le Paysan de Paris,* il écrit en effet :

> “ Presque jamais les hommes ne s’étaient *complus* à un aspect aussi barbare de la destinée et de la force ”[1146]

Aragon invente donc une faute, il le fait consciemment ; il indique par là que la question du silence de soi est au cœur de ce qu’il vient d’écrire, au cœur de

[1146] Exemple donné par Maurice Grevisse, *Le Bon usage*, huitième édition § 796, p. 735. Souligné par Maurice Grevisse.

lui ; que se taire au participe passé masculin lui est interdit. Il s'invente une grammaire, une langue, une liberté. Il dit une nécessité.

La faute est le trou dans le mot, le trouble, les doubles sens. Écrire, c'est se jouer des fautes, c'est, à partir des fautes possibles, lancer la tapisserie ; les fautes, ce sont les mots troués. Le trou est dans le mot en miroir de moi ; le mot permet d'écrire, car rien n'est " cimenté "[1147] quand l'interdit du silence est sur soi.

C'est là, c'est cet interdit de se taire, ce qui installe Aragon dans l'écriture lyrique ; c'est ce qui en fait une voix authentique et qui permet ainsi, peut-être, de mieux saisir à rebours les enjeux du lyrisme.

Le sujet est d'actualité en France, à la suite de l'essai de Käte Hamburger[1148], bien que trente ans après sa publication. Il se décline selon plusieurs sous parties dont je retiendrai la question de l'autobiographie, celle de l'autre, et celle bien sûr du sujet.

Il me paraît intéressant pour éclairer la question du sujet dit lyrique de tenter de saisir en effet ce qu'il en est chez Aragon. Je m'appuie, pour tenter d'y voir plus clair, sur *Figures du sujet lyrique*[1149] qui rassemble, sous la direction de Dominique Rabaté, huit contributions fondamentales. Mon idée est de voir quelle est la spécificité d'Aragon.

Il est souvent question, dans les différentes réflexions[1150] menées, de l'*expression* du sujet, comme si ce sujet préexistait, était dans une forme d'immanence, et que le sujet par le texte *s'exprimait*, se matérialisait :

> " N'appartenant ni à l'autobiographie, ni à une fiction qui mettrait en scène un personnage imaginaire, le " je " lyrique qui *s'exprime* ainsi est à définir comme *mythique* (…) "[1151]

> " Le sujet lyrique *exprime* le poète dans son authenticité. "[1152]

[1147] (…)il paraît que nous en sommes déjà à n'avoir droit qu'à ce mot cimenté *entrouvrir*, ce mot fermé qui n'exprime plus ce qu'il disait, cet écartement labial, (…) " *Théâtre/Roman*, Gallimard, p. 422.
[1148] Die Logik der Dichtung 1956, traduction française, *La logique des genres*, Seuil 1986.
[1149] *Figures du sujet lyrique*, PUF, Perspectives littéraires, 1996.
[1150] Mais pas chez Dominique Rabaté.
[1151] " L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique ", Yves Vadé, in *Figures du sujet lyrique*, PUF, Perspectives littéraires, 1996, p. 28. Exprime souligné par nous.

> “ Parler de la poésie lyrique - celle où le locuteur *s'exprime* à la première personne, pour s'en tenir initialement à la définition la plus rudimentaire- (…) ”[1153]

Ces formulations nous semblent sous entendre qu'il y a un “ sujet ” ailleurs, un sujet qui peut s'exprimer, qu'il y a donc un sujet préexistant ; cette hypothèse peut être opérante pour d'autres poètes lyriques ; elle ne convient pas à ce qui est en jeu dans l'écriture d'Aragon.

Le groupe nominal “ sujet lyrique ” pose aussi question ; il y aurait un sujet qualifié de lyrique. La qualification du groupe nominal donne la sensation qu'on ne se pose pas la question du sujet mais du “ sujet lyrique ”. Seul est objet de réflexion un “ sujet lyrique ”.

Si l'on rejoint les deux formules, cela nous donne “ expression d'un sujet lyrique ” ou “ figures d'un sujet lyrique ” ; est admise d'emblée l'idée qu'il peut y avoir plusieurs figures, mais nous sommes fondamentalement dans cette idée de figuration ; l'ensemble donne l'idée que le sujet immanent s'exprime dans les caractéristiques du lyrisme, au mieux qu'il se crée dans les caractérisations du lyrisme.

La plupart des interventions abordent en effet dans le même temps cette question de la création du sujet, mais jamais sans l'adjectif ; Dominique Combe en fait le final de son analyse :

> “ (…)sans doute vaudrait-il mieux parler d'une *ipséité* du sujet lyrique, qui lui assure malgré tout, sous ses multiples masques, une certaine unité comme *Ichpol* (Husserl). Mais cette unité du Moi dans la multiplicité des actes intentionnels, essentiellement dynamique, est en perpétuel devenir ; le “ sujet lyrique ” n'existe pas, il se crée. ”[1154]

Nous sommes habituée avec Aragon à l'idée de masques, mais par cela même nous voyons toute la différence de ce qui se joue : chez Aragon il n'y a pas

---

[1152] “ La référence dédoublée ”, Dominique Combe, in *Figures du sujet lyrique*, PUF, Perspectives littéraires, 1996, p. 41. Exprime souligné par nous.
[1153] “ L'adresse lyrique ”, Joëlle de Sermet, in *Figures du sujet lyrique*, PUF, Perspectives littéraires, 1996, p. 81. Exprime souligné par nous.

un *dessous* des masques. En haut, à côté, ou sous, il n'y a pas un sujet qui se *révèlerait*.

Chez Aragon il n'y a pas de sujet immanent qui se placerait ainsi ; il y création par différentes stratégies d'écriture, dont la poésie, d'un sujet qui est, au moment de son placement, devant le verbe ; ce sujet à ces moments-là est le plus réel possible. Il y a donc un sujet qui se crée en particulier par la poésie. Le lyrisme serait chez Aragon une des formes de cette auto création.

Se pose aussi souvent, dans ce cadre, le problème du rapport à " l'autobiographie " :

> " Parler de la poésie lyrique (…)[1155]revient à se placer au centre d'un débat dont l'enjeu essentiel consiste à savoir si le sujet lyrique peut être crédité d'un statut autobiographique ou si, à l'opposé, il peut être considéré comme fictif. "[1156]

Le " statut autobiographique " pose question à plusieurs niveaux ; il ne s'agit pas, on le voit bien par la présence de la " graphie ", de l'histoire personnelle, mais de son écriture : dans autobiographie il y a graphie de même que dans biographie ; on peut penser que le mot autobiographie est donné, dans la suite du travail de Philippe Lejeune, comme l'équivalent d'un rapport le plus authentique possible à sa vie ; seulement, la définition de Lejeune qui est donc liée maintenant à la notion d'autobiographie, ne laisse pas de poser problème chez Aragon ; il a montré l'imposture de la posture en question. La question de l'autobiographie me semble donc déplacée chez Aragon à moins qu'elle veuille simplement dire qu'il est question de la vie de l'auteur.

Le rapport à la vie de l'auteur se pose en effet ; Aragon utilise les éléments de sa vie pour se fonder comme sujet ; il utilise les matériaux de sa vie, des lambeaux. Seulement, il prend des éléments de sa vie comme il le fait des mots. Sa vie est pré-texte. Il n'y a pas quête d'une autobiographie, il y a perpétuelle in-

---

[1154] " La référence dédoublée ", Dominique Combe, in *Figures du sujet lyrique*, PUF, Perspectives littéraires, 1996, p. 63.
[1155] Texte cité plus haut p.315.

vention et quand il y a confusion de lecture, on passe de l'image au décor, on dévalorise l'écrit :

> " L'image qu'on se fait des choses, au bout du compte les gens n'en voient que le décor. "[1157]

Le rapport au réel n'est pas dans un usage de décor, c'est un rapport à la création. Aragon se crée à partir des mots. Il le précise dans le même texte à la suite du passage précédent rappelant que si Raymond Roussel a beaucoup voyagé :

> " (il) n'a rien tiré de ses voyages, il 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 lui sont des voyages dans les mots "[1158]

Qu'est-ce que le réel dans ce cadre ? Quel est-il et quel rôle joue-t-il ? Le réel dans son sens banal est absent. Tout est objet de métaphore et la métaphore travaillée est chemin vers le dire du je.

Le réel chez Aragon est le trou ; ce n'est pas la couleur du ciel ou des murs, ni l'extase devant la résistance du monde naturel, ce n'est pas l'émotion devant la matière. Le réel est l'absence ; le réel est le trou du tissu. Quand il y a extase, ce n'est pas devant la matière, c'est par la création langagière de l'instant. L'extase est la création du sujet.

Le sujet s'installe dans le trou du réel pour tisser son existence, il est l'abeille qui se fait chevelure ; il s'installe dans la menace mortelle du silence, entre le " tu " et le " tué ". Il y a lyrisme parce qu'il y a urgence absolue de se créer ; la tension est entre se dire ou plonger dans les eaux mortelles du narcissisme primaire, se retrouver dans la confusion du soi et de l'origine ; le sujet lyrique chez Aragon n'existe pas, c'est **le** sujet. Ce sujet n'est jamais installé défi-

---

[1156] " L'adresse lyrique ", Joëlle de Sermet, in *Figures du sujet lyrique,* PUF, Perspectives littéraires, 1996, p. 81.

[1157] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Champs Flammarion, p. 132. Texte écrit en imitation d'écriture manuelle comme en légende d'un dessin de Raymond Roussel, *Décor pour la poussière de soleil.*

[1158] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit,* Champs Flammarion, p. 138.

nitivement ; il est à conquérir en permanence ; l'écriture dans la tension, dans les stratégies que nous avons mises à jour permet l'instant d'un instant de dire je.

Comment se crée-t-il ? En poésie, en travaillant sur la limite. Elle est ce trait fin qui est seule possibilité d'existence. Elle est la tache sur le miroir qui permet de fonder l'identité. Le vers est le vecteur privilégié de ce travail, en ce qu'il est constitutivement travail sur la limite entre le noir et le blanc, et peu importe qu'il y ait des rimes ou non[1159] ; s'il y en a, le travail est redoublé par un placement différent des blancs, en particulier dans la rime dite aragonienne.

Il serait ridicule, et surtout présomptueux, d'extrapoler à partir d'Aragon sur le sujet dit lyrique en général. Reste que cette question du blanc est peut-être bien la question fondamentale de la poésie lyrique et de son statut par rapport à la prose. Cultiver le texte dans son rapport noir/blanc, c'est travailler sur la limite ; il est alors possible que le sujet dit lyrique soit celui qui se place là, à cette limite.

Mais si personne ne conteste a priori qu'Aragon soit un poète lyrique, sans pour autant en tirer toujours les conséquences, on ne se pose pas la question du roman, considérant que seule la forme poétique peut être l'expression du lyrisme, comme modulation chantée. Il est vrai que, nous venons de le voir, elle est son expression privilégiée chez lui pour ce mur qu'elle instaure comme image en miroir de l'existence.

Reste que se fonder comme sujet n'est pas l'acte seul de la poésie chez Aragon, et la fameuse opposition entre le roman et la poésie a été remise en cause par lui, sans que l'on comprenne toujours pourquoi.

Risquons l'hypothèse que la quête qui se joue dans les deux types de textes, et il y a incontestablement deux types de texte, est toujours celle de se créer comme sujet. La différence se fait sur les stratégies d'écriture. Écrire en poésie, c'est installer par le travail des mots et, à partir de 1940 surtout, de la présente absente qui est en miroir exact et de ce qu'il est et de ce qu'il cherche, le point de

[1159] " Le blanc poétique fonde une possibilité d'interruption du discours qui lui donne sa marque propre, et cela que l'on soit dans un système versifié ou non. ", Dominique Rabaté, " Énonciation poétique, énonciation lyrique ", in *Figures du sujet lyrique*, PUF, Perspectives littéraires, 1996, p. 79.

limite qui lui permet l'extension de l'instant et donc l'extension du je ; écrire un roman, c'est s'installer dans le vide du réel, dans le trou qu'il sait être son réel et remplir, remplir. C'est ainsi que la femme qui, dans la poésie, est la présente/absente est souvent dans le roman l'absence. Elle est celle qui est partie. C'est, bien sûr, particulièrement net dans *Blanche ou l'oubli* mais la broderie, le remplissage, dans *Théâtre/Roman,* part de la même absence. L'absence est d'elle et de lui :

> " Quoi ? Tout m'est absence. Ah, j'ai trouvé le mot de ma vie, et moins que seule voilà bien ce qu'elle m'est : absente. "[1160]

A partir du trou en miroir de lui, il peut tisser à l'infini une écriture du remplissage. Est-ce à dire alors que le je du roman est moins " authentique " que celui du poème ? La question s'avère sans intérêt. Se fonder comme sujet est une activité angoissante et à plein temps qui prend des modalités différentes ; il y a dans le roman un apparent éloignement fictionnel, mais qui s'engage dans le même rapport au " réel " d'Aragon. La question n'est donc pas : ce " je " d'*Elsa* est-il plus authentique que le " petit je " Gaffier ? mais comment par ces " petits je " Aragon continue-t-il à pouvoir signer sur la couverture ? À s'installer précairement comme auteur, en auteur. À se créer, s'engendrer, s'échapper de la confusion mortelle du silence qui joint " tu " et " tué " :

> " J'invente, donc je suis. "[1161]

Stéphane Hirschi a analysé le rapport du lyrisme au silence. Il a montré comment la prétérition est une figure majeure du lyrisme qui permet de dire " la tension entre le silence originel toujours menaçant et ce Verbe à créer au commencement de chaque nouvel univers poétique. "[1162] Il me semble avoir montré qu'il y a là un jeu existentiel que l'on retrouve chez Aragon ; il répond à cette même exigence d'auto-création :

[1160] *Théâtre/Roman,* Gallimard, p.427.
[1161] *Théâtre/Roman* ,Gallimard, p. 431.
[1162] Id. p.5.

> “ Il s’exhibe ainsi dégoulinant de sang, son cordon ombilical coupé, et ce au moment même où il exprime le désir irrépressible du retour à la matrice : lyrisme surgi d’une naissance déchirure restituée par la douleur de chaque création. ”[1163]

Le choix de se taire, de se tuer, de tomber dans le Rhin, de revenir à la “ matrice ” première, d’être Narcisse ou de se créer, voilà la tension permanente de l’œuvre d’Aragon, tension qui lui a fait mobiliser tous les mots et figures, qui l’en a rendu maître, maître du temps en faluns, président des jeux, mais comme “*a mockery King of Snow* ”[1164].

Et nous lecteurs, qui sommes-nous dans ce jeu d’auto création permanente d’un sujet ; pourquoi lisons-nous Aragon ? Il n’est pas le vecteur vers la Nature, ni, on le voit bien, vers une douce romance. Seuls quelques vers, produits fugitifs de la respiration en limite et hauteur, peuvent donner ce sentiment de beauté passagère du monde, comme sont toujours passagers, ce qui le figure le plus souvent chez lui à savoir les oiseaux[1165]. L’enjeu est ailleurs. C’est parce que, sans l’avoir voulu peut-être, Aragon touche au plus intime de chacun en ce siècle, à la difficulté d’être, au statut menteur du “ je ”. Aragon n’est pas un romantique ; il est le prolongement absolu du romantisme dans le vingtième siècle ; l’éclatement du sujet, fondement du romantisme, est porté à son extrême chez Aragon. Il est notre contemporain.

Les mots nous sont troublés, troués par les fautes, nous sommes troués par le vide du réel. Lire Aragon c’est l’instant d’un instant se créer comme sujet.

L’écriture d’Aragon est donc bien écriture lyrique ; elle n’est pas fermée sur elle-même mais, dans un jeu de miroirs, elle va de la création d’un sujet à la

---

[1163] “ Regardez Mon Silence : Lyrisme et Prétérition de Catulle à Brel ”, Stéphane Hirschi, in p.28.
[1164] *Théâtre/Roman* ,Gallimard, p. 328.
[1165]“ (…)je veux, j’entends dire qu’il y a de longues laisses du ciel maintenant qu’obscurcissent des passages d’oiseaux, l’ombre soudain d’un vol tournant, plongeant, le gris glissant des ailes sur *moi, jouant la joue(…) Théâtre/Roman* ,Gallimard, p. 421.
Nous avons vu qu’Aragon se souvenait avoir appris à dessiner des oiseaux ce qui signifiait passer à un certain symbolisme ; il revient sur ce point dans *Théâtre/Roman* : “ (…) se recopier comme un écolier qui

nôtre ; le chant n'est pas bercement mais tension extrême et création de l'instant ; tout cela se fait par les mots de l'homme, par les métaphores, les " images ",[1166] par le langage qui doit être déplacé joué maîtrisé pour être au service de la création. Le travail d'Aragon ne se fait pas dans la raréfaction mais dans le trou des mots.

Mais c'est dans un acte de ressassement permanent que cet acte de création, le nôtre, peut se faire ; nous sommes à l'image de Roussel et de sa mère lisant Jules Verne, dans une lecture cyclique.

Ce ressassement, ce recommencement est au cœur de l'œuvre d'Aragon, recommencement pour survivre, dépôt une à une des roses sur le tombeau de l'absente.

tire la langue à refaire les oiseaux ainsi qu'on le lui a appris, les êtres comme des lettres… ", Gallimard, p. 393.

[1166] Voir plus haut p.315.

Bibliographie, sources et iconographie

Instruments bibliographiques

Geoghegan (Crispin), *Louis Aragon, essai de bibliographie*, volume I, *Œuvres*. Tome I, 1918-1959. Tome II, 1960-1977, London, éd. Grant and Cutler L^{td} 1979 (Research bibliographies and checklists, 25), 282 p.

Babilas (Wolfgang), *A propos d'une bibliographie des publications d'Aragon : addenda et corrections*, Romanische Forschungen, Vierteljahresschrib für romanische Sprache und Literaturen, herausgegeben von Wido Hempel, 93, Band, Heft ½, 1981, p. 148-166, Vittorio Klostermann, Frankfurt-am-Main.

Ruiz (Edouard), « *Repères bibliographiques* » in Aragon, *L'Œuvre poétique*, vol. 7, Éd. Messidor. Livre club Diderot 1990, p. 749-818.

Sadoul (Georges), *Aragon.* Paris, Seghers 1988 En fin de volume, Georges Sadoul propose une bibliographie essentiellement poétique. Elle est suivie d'une « chansonnographie ».

Ravis (Suzanne). A la suite de sa thèse, « *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon* », Suzanne Ravis propose une bibliographie très complète pp. 687-733.

L'œuvre

L'œuvre d'Aragon ne se prête pas facilement, par son caractère multiforme, à un rangement bibliographique. Il en existe un qui fonctionne actuellement c'est celui instauré par Wolfgang Babilas pour le site Internet qu'il a créé. Nous le lui empruntons partiellement sans en garder, par contre, les ruptures temporelles ni l'exhaustivité, et renvoyons sur son site pour une bibliographie de l'œuvre plus complète ; M. Babilas liste, ainsi, l'ensemble des lettres disponibles ainsi que l'ensemble des articles et études, écrits sur la littérature, sur l'art, sur la politique, l'histoire, préfaces et interventions diverses … :

http//www.uni.muenster.de/Romanistik/Aragon/htm

Ce site renvoie aux autres sites existant.

Nous nous limiterons pour notre part aux textes d'Aragon qui ont compté, peu ou prou, dans notre travail.

Œuvres complètes

Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et d'Aragon, 42 volumes, Robert Laffont, 1964-1974.
Les ORC comptent d'importantes préfaces ou postfaces.
L'Œuvre poétique, 15 volumes, Livre Club Diderot, 1974-1981
L'O P mêle aux textes poétiques témoignages à rebours, commentaires et hors d'œuvre.

L'Œuvre poétique, 7 volumes, Messidor –Livre Club Diderot, 1989-1990
L'Œuvre romanesque complète, publication en cours ; trois volumes publiés à ce jour :
- Tome 1 publié sous la direction de Daniel Bougnoux avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Forest, Paris, Gallimard, « La Pléiade »1997.
- Tome 2 publié sous la direction de Daniel Bougnoux avec pour ce volume la collaboration de Raphaël Lafhail-Molino, Paris, Gallimard, « La Pléiade »2000.
- Tome 3 publié sous la direction de Daniel Bougnoux avec pour ce volume la collaboration de Bernard Leuillot, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2003.
Pour *Le Libertinage et La Défense de l'infini* nous nous sommes appuyée sur cette édition ainsi que sur les notices et notes de Daniel Bougnoux et Philippe Forest.
En ce qui concerne *Les Aventures de Télémaque, Anicet et Le Paysan de Paris* nous avons travaillé sur l'Œuvre Poétique, les éditions de poche et l'édition de « La Pléiade » en particulier pour ses notes et notices.

Chroniques I, 1918-1932. Édition établie et annotée par Bernard Leuillot, Paris, Stock, 1998.

Œuvres poétiques

Feu de joie, Paris, Au Sans-pareil, 1920 (impression déc. 1919).
Le Mouvement perpétuel, Paris, Gallimard, 1926.
Voyageur, La Chapelle-Réanville (Eure), The Hour Press, 1928.
La Grande Gaîté, Paris, Gallimard, 1929.
Persécuté Persécuteur, Paris, Éditions surréalistes, 1931.
Aux Enfants rouges, éclairez votre religion, Paris, pour la Libre pensée révolutionnaire de France, par le Bureau d'éditions, 1932.
Hourra l'Oural, Paris, Éditions Denoël et Stock, 1934.
Le Crève-cœur, Paris, Gallimard, 1941.
Cantique à Elsa, Alger, Éditions de la revue Fontaine, 1942.
Les Yeux d'Elsa, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1942.
Cantique à Elsa, Alger, Éditions de la revue Fontaine, 1942
Brocéliande, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1942.
En Français dans le texte, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1943.
François-la-Colère : Le musée Grévin, Paris, les Éditions de Minuit, 1943.
La Diane française, Paris, Seghers, 1943.

En Étrange pays dans mon pays lui-même, Monaco, À la Voile latine, 1945, suivi de *En Français dans le texte*, et de *Brocéliande* et précédés de *De l'Exactitude en poésie.*
Le Nouveau Crève-cœur, Paris, Gallimard, 1948.
Mes Caravanes et autres poèmes, Paris, Seghers, 1954.
Le Roman Inachevé, Paris, Gallimard, 1956
Elsa, Poème, Paris, Gallimard, 1959.
Les Poètes, Paris, Gallimard, 1960.
Le Fou d'Elsa, Paris, Gallimard, 1963.
Le Voyage de Hollande, Paris, Seghers, 1964.
Le Voyage de Hollande et autres poèmes, Paris, Seghers, 1965.
Élégie à Pablo Neruda, Paris, Gallimard, 1966.
Les Chambres – Poème du temps qui ne passe pas Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1969.
Les Adieux, Paris, Temps actuels, 1981.
Les Adieux et autres poèmes, Paris, Temps Actuels 1982.

Textes narratifs

Anicet ou le Panorama, roman, Paris, Gallimard, 1922.
Les Aventures de Télémaque, Paris, Gallimard, 1922.
Le Libertinage, Paris, Gallimard, 1924.
Le Paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1926.
Les Aventures de Jean-Foutre La Bite, Paris, Gallimard, 1986.
La Défense de l'infini, Paris, Gallimard 1986, édition augmentée 1997.

Textes romanesques

Les Cloches de Bâle, Paris, Denoël et Steele, 1934.
Les Beaux Quartiers, Paris, Denoël et Steele, 1936.
Les Voyageurs de l'impériale, Paris, Gallimard, 1942 ; édition définitive, Gallimard 1947.
Aurélien, Paris, Gallimard, 1944.
Les Communistes, cinq tomes échelonnés de 1949 à 1951, Paris, La Bibliothèque française, Éditeurs Français Réunis. Aragon a repris l'ensemble pour les ORC en 1966 ; il en a principalement modifié les temps. Le texte paru en poche en 1967 reprend cette réécriture. Les éditions Stock ont réédité la version originale en 1998. Introduction et dossier de Bernard Leuilliot.
La Semaine Sainte, Paris, Gallimard, 1958.
La Mise à mort, Paris, Gallimard, 1965.
Blanche ou l'oubli, Paris, Gallimard ,1967.
Henri Matisse, roman, Paris, Gallimard, 1971.
Théâtre/Roman, Paris, Gallimard, 1974.

Contes et nouvelles

Servitude et Grandeur des Français, Paris, La Bibliothèque Française, 1945
Le Mentir-vrai, Paris, Gallimard, 1980

Traductions

La Chasse au Snark, de Lewis Carroll, avec une préface, The Hours Press Chapelle-Réanville 1928.
Cinq sonnets de Pétrarque, avec une préface, À la fontaine de Vaucluse, 1947.
Djamilia, de Tchinghiz Aïtmatov, (traduit avec l'aide de A. Dmitriev), avec une préface, Éditeurs Français Réunis Paris, 1959.

Sélection d'essais, préfaces ou entretiens d'Aragon

Une vague de rêves, Tirage à part de la revue *Commerce*, Paris, 1924.
Traité du style, Paris, Gallimard, 1928.
Pour un Réalisme socialiste, Denoël et Steele, 1934.
La Rime en 1940, article paru d'abord le 20 avril 1940, dans la revue *Poètes casqués* 40, et publié ensuite, avec les poèmes du *Crève-cœur,* dans toutes les éditions à partir de 1946.
La Leçon de Ribérac ou l'Europe française, article paru dans *Fontaine*, n° 14, juin 1941.
Sur une définition de la poésie, dialogue épistolaire paru dans Poésie 41, n° 4, mai-juin 1941
Arma virumque cano, préface à *Les Yeux d'Elsa,* 1942.
Saint-Pol Roux ou l'espoir, Seghers, 1945.
Les Poissons noirs, préface à *Le Musée Grévin*, 1946.
Chronique du Bel canto, Genève, Skira, 1947.
Avez-vous lu Victor Hugo ? Anthologie poétique commentée, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1952.
Hugo poète réaliste, Paris, Éditions Sociales, 1952
Journal d'une poésie nationale, Lyon, Les Écrivains Réunis, 1954.
Littératures soviétiques, Paris, Denoël, 1955.
Introduction aux littératures soviétiques, Paris,, N.R.F., 1956.
Entretiens sur le Musée de Dresde, avec Jean Cocteau, Le Cercle d'Art, Paris 1957.
J'abats mon jeu, Paris, Éditeurs Français réunis, 1959.
Entretiens avec Francis Crémieux, Paris ,N.R.F., 1964.
Shakespeare, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1965.
Notes marginales au livre de J. Sur, *Aragon le réalisme de l'amour,* Ed. Le Centurion, 1966, (ces notes figurent imprimées dans le livre de J.Sur).
Aragon parle avec Dominique Alban, Paris, Seghers, 1968.
Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit, Genève, Skira, 1969.

Entretiens avec F. Seguin, *Aragon le sel de la semaine*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1969.
Pour expliquer ce que j'étais, Paris, Gallimard, 1989, (présenté et annoté par Michel Apel-Muller).
Lautréamont et nous, Pin-Balma, Sables, 1994.
Projet d'histoire littéraire contemporaine, travail effectué pour le mécène Jacques Doucet ; édition établie annotée et préfacée par Marc Dachy 1994, Paris, Mercure de France, collection Digraphe, Gallimard.
Écrits sur l'art moderne, ce volume, publié sous la direction de Jean Ristat, rassemble des textes qu'Aragon a consacrés à l'art moderne à l'exception de *Henri Matisse, roman.* Flammarion, Paris 1981.
Chroniques 1918 1932, édition établie par Bernard Leuillot Stock, Paris, 1998

Entretiens sur Henri Matisse (Entretiens de Jean Ristat avec Aragon 1971), Paris, Stock, 1999
De Dada au surréalisme, Papiers inédits 1917-1931, édition établie et annotée par Lionel Follet et Édouard Ruiz, Gallimard, Paris, 2000

Études critiques

Ouvrages

BARBARANT O, *Les Yeux d'Elsa,* Aragon, Nathan, Paris, 1995.
BARBARANT O, *Aragon, La mémoire et l'excès,* Champ Vallon 1997.
BERNARD J , *Aragon, la permanence du surréalisme dans le cycle du monde réel*, José Corti,1984.
BIBROWSKA S, *Une mise à mort*, Denoël, Paris, 1972.
BOUGNOUX D, *Le Vocabulaire d'Aragon,* Ellipses, Paris, 2002.
BOUGNOUX D, *Blanche ou l'oubli d'Aragon,* Hachette, Paris, 1973.
BUSSAC G., *Les Yeux d'Elsa*, Louis Aragon, Paris, Bréal, 1995.
CHEVALLIER-SPIRE C, *Aragon, Aurélien*, Ellipses, Paris, 1999.
CHIASSAI M., *Aragon, peinture, écriture : la peinture dans l'écriture des* Cloches de Bâle *à* La Semaine sainte, Kimé, Paris, 1999.
COLLINET-WALLER R., *Aragon et le père, romans.* Presses universitaire de Strasbourg, Strasbourg, 2001.
DECOTTIGNIES J, *L'Invention de la poésie, Breton Aragon Duchamp,* Presses Universitaires de Lille, 1994.
DESANTI D., *Elsa/Aragon, Le couple ambigu*, Paris, Belfond, 1994.
HAROCHE Ch., *L'Idée de l'amour dans «* Le Fou d'Elsa *» et l'œuvre d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1966.
JUIN H., *Aragon,* Gallimard, 1960.
LABRY S., *Aragon, poète d'Elsa*, Paris, CERN, 1969.
LECHERBONNIER B., *Le Cycle d'Elsa*, Paris, Hatier, 1974.
LECHERBONNIER B. , *Aragon,* Bordas, 1971.
MERCOYROL Y., *Premières Leçons sur Les Yeux d'Elsa d'Aragon*, PUF, Paris, 1996.
MEYER M, *Michel Meyer commente* Le Paysan de Paris, Foliothèque, Gallimard, Paris, 2001.
NARJOUX C., *Le mythe ou la représentation de l'Autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon,*L'Harmattan, Paris 2001.
NARJOUX C.,*Étude sur Aragon :*Le Paysan de Paris, Ellipses, Paris, 2002.
PIEGAY-GROS N., *L'esthétique d'Aragon,* Sedes, Paris1997.
RABEUX J.L., *Aragon ou les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1977.
RAVIS S, *Les Voyageurs de l'impériale* de Louis Aragon, Foliothèque Gallimard, Paris, 2001.
RAY L, *Louis Aragon,* « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, Paris, 2003.
SMILEY A., *L'écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon,* Champion, Paris, 1994.
STARASELSKI V., *Aragon l'inclassable*, L'Harmattan, Paris, 1997.
STARASELSKI V., *Aragon la liaison délibérée,* L'Harmattan, Paris, 1995.
SUR J. , *Aragon, le réalismedet l'amour,* Paris, Le Centurion, 1966.
TAILLANDIER F., *Aragon 1897-1982, « Quel est celui qu'on prend pour moi ? »* Paris, Fayard, 1997.

TROUVÉ A., *Le lecteur et le livre fantôme/Essai sur* La défense de l'infini *de Louis Aragon*, Kimé, Paris, 2000.
VASSEVIERE M. *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger,* L'Harmattan, Paris, 1998.
VAUGEOIS D., *L'épreuve du livre*-Henri Matisse, roman,*d'Aragon,*Septentrion,Paris, 2002.
VILLANI P et J, *Aragon : Les Yeux d'Elsa* , Ellipses, Paris, 1995.

Articles et préfaces

APEL-MULLER M. , « Sens et portée d'un geste aragonien », *La Pensée*, n° 260, nov.-déc. 1987, p. 71-77.
APEL-MULLER M. , Dans les marges d'un sonnet d'Aragon, La Nouvelle critique, n° 78, nov. 1974.
APEL-MULLER M. , Hommage à Aragon, La Pensée, n° 232, mars-avril 1983, p. 7-13.
APEL-MULLER M. , Introduction à Aragon, Choix de poèmes, Ed. Messidor, 1983.
BABILAS W. , *Pour un chant national* , Text-Etymologie, Untersuchungen zu Textcörper und Textinhalt, Festschrift für Heinrich Lausberg zum 1975. Geburtstag, Herausgegeben von Arnold Arens, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1987, p. 298-314.
BABILAS W., Sur un poème poétologique d'Aragon : *Richard Cœur-de-Lion* », *Revue des sciences humaines*, t. LXXV, n° 204, oct-déc. 1986, p. 133-146.
BABILAS W. , Aragon und Hölderlin, Hölderlin Jahrbuch, 1967-1968, J-C. Mohr, Tübingen, p. 209-239.
BABILAS W. , Le Collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon, *Revue des sciences humaines*, n°151, juillet-septembre 1973, p. 329-354.
BOSQUET A. , *La Mémoire ou l'oubli*, Grasset, 1990 un chapitre. sur Aragon .
BOUGNOUX D, Aragon/peinture, Les Miroirs croisés, Lisible-Visible », *Mélusine* n° 12 1991
BOUGNOUX D, La Langue ardente de l'orage , *Pleine-Marge n°12 1990*
BOUGNOUX D, Dans le ventre de dieu, *Faites entrer l'infini* n°24 1997
BOUGNOUX D, Rendre justice à Aragon, *Le Monde* du 18 février 2000
DANG TRAN J. , Usages et fonctions de l'intratextualité dans l'œuvre d'Aragon, *Revue des sciences humaines*, tome XXXXI, L'Œuvre texte, n° 215, juillet-septembre 1989, pp. 179-200
GARDY Ph. , Aragon, lecteur des troubadours : emprunt et déplacement d'un mythe, comparée, Limoges, 1977 , Limoges, 1981.
GIUSTO J-P., « Le dernier Aragon, une pensée du chaos », in *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman,* édition Aleksander Ablamowicz, Prace Naukowe, universytetu slaskiego n° 1892 pp. 152-165. Katowice 2000
HIRSCHI S., Aragon, les bulles du souffleur de vers , *Rétroviseur* n°72, avril 98.
JAKOBSON R., Le Métalangage d'Aragon, *l'Arc* n° 53, mai 1973.
LASSALE R. , La Poésie médiévale dans l'œuvre poétique d'Aragon, *La Licorne*, n° 6, t.1, Publications de la Faculté des lettres et des langues de Poitiers, 1982, p. 195-211.

LEENHARDT J. , La Pensée archaïsante et les conditions d'une mythologie moderne. A propos de G. de Chirico et L. Aragon, Elseneur, n° 3, *Actes du colloque L'Archaïsme*

NARJOUX C., « Un certain ton d'humour ». Pour une poétique de l'ironie dans *Les Voyageurs de l'impériale,* Poétique n° 132 nov. 2002 pp. 458-488.

PRÉVOST Cl., *Aragon, Gracq, Simon, l'écriture du désastre,* Paris, La Pensée, 1991.

Ouvrages collectifs et actes de colloques

***Une tornade d'énigmes,* Le Paysan de Paris *de Louis Aragon,* L'improviste, Paris, 2003.**

Actes de la journée de Reims sous la direction de Anne-Elisabeth Halpern et Alain Trouvé.

RAVIS S., L'instantané et le temps.

NARJOUX C., Le sujet lyrique.

PIÉGAY-GROS N. « Cristallisations poétiques » et « châteaux en Espagne » : Poésie et instabilité.

HALPERN A-E., Le dadaïsme, « j'en sors ».

Limat-Letellier N., Hypothèses sur « le goût insensé de la mystification et du désespoir ».

BOUGNOUX D., Sous le signe de l'infini.

MERGER F., L' « oubli de la rhétorique ».

RUBIO E., Le mythe de Moedler.

TROUVÉ A. Présence de l'allégorie.

Les Voyageurs de l'infini

Le dernier Aragon un réalisme de l'irréel, JP Giusto

A(i)R/AGON(ie) : Des Voyageurs de l'Impériale à Théâtre/Roman, Stéphane Hirschi

Presses universitaires de Valenciennes, 2002

***Lectures d'Aragon* – Les Voyageurs de l'impériale.** Rennes **:** Presses Universitaires de Rennes, Collection Didactique du Français, 2001. Sous la direction Luc Vigier**.**

VIGIER L, Avant-propos

HISTOIRE D'UNE ÉDITION

APEL MULLER M, L'édition de 1942 des *Voyageurs de l'impériale* : une entreprise « diabolique ».

POLITIQUE DU ROMAN

BÉGUIN É, Le réalisme socialiste d'Aragon : une poétique politique du roman, l'exemple *Les Voyageurs de l'impériale.*

MERGER F. « Ah non, Léon, tu veux rire : l'individu ! » Énoncés individuels, discours social et critique de l'individualisme dans *Les Voyageurs de l'impériale.*

RAVIS S., Responsabilité et démission des intellectuels, 1897-1939.

VIGIER L. « Ici, ce n'est plus le temps des hommes seuls livrés à la rêverie ».

INTERTEXTES

TROUVÉ A., De *Maldoror* aux *Voyageurs de l'impériale* : résonances scripturales.

VASSEVIÈRE M. « Il n'y a plus de solution de continuité dans mon œuvre ». Réalisme /surréalisme des *Voyageurs de l'impériale* ou l'étrange balcon de la réalité.

VAUGEOIS D. L'illustration des *Voyageurs* : la leçon des images.

GRENOUILLET C., Le vertige du jeu dans *Les Voyageurs de l'impériale.*

MISE EN FICTION

BISMUTH H., Sur l' « exposition » des *Voyageurs de l'impériale.*

BABILAS W. Entre le réel et l'imaginaire : le thème de la « mise en mots » dans *Les Voyageurs de l'impériale.*

RICHARD-PRINCIPALLI P., Law : l'impossible biographie d'un homme double.

POÉTIQUE DE L'ÊTRE

COLLINET-WALTER R., Pierre Mercadier ou les troubles de la paternité.

NARJOUX C , Le personnage féminin dans *Les Voyageurs de l'impériale.*

Autour des Voyageurs de l'impériale, annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet n° 3, 2001.

Nous ne donnons que les titres des articles portant sur *Les Voyageurs de L'impériale.*

- EYCHART F, Pour introduire…
- BOUGNOUX *D,* Étoile-Roman.
- ALBERTINI *L,* Quelques considérations (hors-concours) sur *Les Voyageurs*
- BERNARD *J,* Mots, monde et morts.
- BARBARANT O, Un déballez-moi ça dans le bleu ébloui **:** l'exposition romanesque des *Voyageurs de l'impériale.*
- WALIER RN La représentation de la famille dans Les *Voyageurs de l'impériale :* « Vertige de désintégration »
- REY A, « Deux mesures pour rien » ou la métaphore de La vie de Pierre Mercadier
- VAUGEOIS D, Un perpétuel mourir à Venise.
- FOREST P**,** Un Tombeau de John Law théorie économique et esthétique romanesque dans Les *Voyageurs de l'impériale.*
- JUQUIN P Remarque sur l'affaire Dreyfus dans *Les Voyageurs de l'impériale*
- LAFLHAII-MOLINO R, Chambres interdites
- MASSONNAUD D, Pourquoi les « Hirondelles » annoncent le printemps ou le bordel des *Voyageurs de l'impériale* comme seuil tragique.
- DEDET A, Du surréalisme au réalisme : quelques traits du style d'Aragon.
- GIRARDIN C, Un type qui regarde de cet œil-là, qui espionne le vocabulaire.

Colloque de Columbia

Les interventions qui ont eu lieu lors du colloque de Columbia des 13 et 14 octobre 2000 sont disponibles sur l'Internet à l'adresse suivante :

http://www.columbia.edu/cu/french/maison/conferences/aragon

Le sujet en était : « Aragon-Elsa Triolet : l'amour et la politique au temps de la guerre froide" »

Je donne ici les auteurs et titres des interventions que nous avons pu nous procurer ainsi. À notre connaissance, les actes n'ont pas paru.

- ALBERTINI J , Les deux Amériques d'Aragon.
- BOUGNOUX D, L'amour, la politique : terrible loi de vivre double.

- CONDÉ M, Fous-t-en depestre ; laisse dire Aragon.
- DAIX P, Picasso et Aragon, incompréhensions et censures.
- DESANTI D, Couple royal.
- EYCHART M-T, Du *Cheval roux* au *Rendez-vous des étrangers*, vision de l'Amérique au temps de la guerre froide chez Elsa Triolet.
- GAVRONSKY S, Aragon : politics and Picasso.
- KAUFMANN V, Les infortune de l'appartenance.
- LEWIS H, The Jewish question in the work of Elsa Triolet.
- LIMAT-LETELLIER N, Aragon défenseur du réalisme à l'époque de la déstalinisation.
- MITTERAND H, *La Semaine sainte* : la chevauchée du peintre.
- MURAT M, La rime et la nation.
- RAVIS S, l'artiste dans la tourmente de l'histoire : *Le Monument* d'Elsa Triolet et *La Semaine sainte* d'Aragon.
- RISTAT J, Notice biographique.
- SPURLING H, Matisse through the looking glass.
- SULEIMAN S, Aragon *Le Mentir-vrai* : reflections on truth and self-knowledge in autobiography.
- VASSEVIERE M, Aragon et ses modèles ou le chemin des fables.
- VAUGEOIS D, (Nous n'avons pu nous procurer que le texte en anglais) Polemics, politics and poetics : « luxe, feinte et vérité… », Aragon's Matisse (1946-1969).
- WALL I W, The PCF, stalinism and the cold war 1947 1975.

Le colloque a été publié dans *The Romanic review,* janvier-mai 2001, volume 92.

Qui vraiment parle et d'où vient la chanson : **Les Poètes *d'Aragon***, Centre aixois de recherches sur Aragon ; ouvrage coordonné par Hervé Bismuth, Élodie Burle et Suzanne Ravis, Publication de l'Université de Provence, 1999

- RAVIS S, Des poèmes au poème.
- BELLATORE A, Ponge-Aragon, poétiques croisées.
- LIGIER Ch, Une poétique de la déprise : éléments de structure dans *les Poètes.*
- BISMUTH H, Théâtre et théâtralité dans *Les Poètes.*
- JAUER A, Cette vie avait-elle un sens on n'était-elle qu'une danse ? Le tragique des *Poètes* à la lumière de trois textes : le « prologue »,l' « épilogue », et l' « épilogue » du prologue ».
- ROBEL L, « …le calembour ou la poésie ».SURACE E, Fragments d'une rhétorique décadente dans le « Prométhée » d'Aragon.
- BISMUTH H, Voyages en Italie.
- BURLE E, « Complainte de Robert le Diable », un hommage à Desnos.
- RAVIS S, L'entrée d'Elsa dans le poème.
- BARBARANT O, La mort à l'œuvre dans *Les Poètes.*
- BAQUEY S, Le poète et ses légataires.

Aragon Lisant in Digraphe 82-83

- La Revue rend compte des actes du colloque de Manchester qui s'est tenu les 16 17 et 18 mai 1997 ; des dessins d'un album qu'Aragon a offert à Jean Ristat en 1975 sont intercalés.

- BOWD G, « La valse des adieux » texte, mensonge et politique.
- FOREST P, Aragon et l'avant-garde romanesque des années 60.
- HILSUM M, Le roman de Catherine ou la « grande songerie ».
- JOUFFROY A, Un Aragon, des Aragon.
- KIMYONGÜR A, La femme des temps modernes ? La représentation de la femme dans "Le Monde réel de Louis Aragon.
  Traduction de Gérard Augustin.
- LAGORGETTE D, Elsa Triolet épouse Aragon.
- O'REILLY J, Le Groupe Manouchian et le manuscrit du *Roman inachevé.*
- STARASELSKI V, L'imaginaire dans les romans post-réalistes ou l'invention contre l'utopie.
- STUBBS J, Aragon et Musidora : souris d'hôtel et Grande Guerre.
- WETHERILL M, *La Semaine sainte*" thématique du voyage.
- LANCE-OTTERBEIN R, Jeanne**,** France**.** Harry et la guerre de 40.
  Dans les cahiers d'écoliers d'Aragon proses romanesques connues, « petites formes" négligées et un inédit oublié, souvenir de Brecht.
- AUGUSTIN G, La haine et la méthode.
- BISMUTH D, L'homme qui regardait passer les faisans.
- FAUCHEREAU S, Cinq paragraphes pour Aragon à remettre à Jean Ristat.
- GUÉNIN P Deux échos au C*on d'Irène.*
- KERBELLE P, De l'art agonal.
- MACLOS É, Je n'irai jamais à Saint-Arnoult-en-Yvelines.
- SCHOPP C, Immémorial.
- THOMAS, J B, Transmission impossible.

Lire Aragon : actes du colloque *Lire Aragon,* colloque du centenaire de la naissance de l'auteur qui s'est tenu les 3, 4, 5 et 6 décembre 1997 à L'Université de Paris 7 et à la fondation Elsa Triolet/ Aragon ; ouvrage coordonné par Mireille Hilsum, Carine Trévisan et Maryse Vassevière.

- MURAT M : *La Grande Gaîté* : une poésie du temps de manque.
- BABILAS W., Aragon, théoricien du surréalisme.
- BARBARANT O, Poétique des Poètes : un lyrisme contemporain.
- RAVIS S, Le temps revisité.
- BÉGUIN É, Poésie et roman dans le discours critique d'Aragon (étude de deux exemples).
- VASSEVIÈRE M, La théorie des incipit à la lumière des manuscrits.
- LEUILLIOT B, Rites de passage ou des Communistes à La Semaine sainte (et retour).
- PLOUVIER P, *La Mise à mort* : du sujet multiple au sujet ouvert.
- PIÉGAY-GROS N, L'écriture de l'oubli : les citations dans les derniers romans d'Aragon.
- LIMAT-LETELLIER N, Le « mentir- vrai » : une poétique de la fiction.
- TREVISAN C, On entend un enfant.
- BOUGNOUX D, L'Amour, la politique.
- HILSUM M, «Armand, inutile Armand», ou la défaite du héros po.
- BENREKASSA G, Monde rêvé, monde réel :les «Holzwege» du Voyageur de l'impériale.
- WOLF N, L'écriture communiste.

- BENNETT J, Aragon et les surréalistes de Londres.. et d'ailleurs pendant la Seconde Guerre mondiale.
- LAHANQUE R Aragon lecteur de Barrès.
- EYCHART M-T, Jean-Richard Bloch, sous le regard d'Aragon : itinéraire d'un intellectuel.
- TARTAKOWSKY D La «manif» au regard d'Aragon.
- VIGIER L, Dunkerque ou le témoignage lacéré.
- MARTIN J-P, Aragon ,mythographe de la littérature.
- PÉRU J-M, Position littéraire et prise de position politique : les surréalistes, Aragon et la «littérature prolétarienne».
- SAPIRO G, La politique littéraire nationale d'Aragon : de la «contrebande» poétique au CNES.
- GRENOUILLET C, Aragon, historien de la littérature: Les Lettres françaises (1953-1972).
- OLIVERA P, La mise en scène du grand écrivain dans *Les Lettres françaises*
- (1956-1972).
- PRINCIPALLI P, Les illustrations de *La Semaine sainte* dans Les Œuvres Romanesques Croisées.

Aragon le mouvement perpétuel, Dix écrivains livrent leur regard sur dix livres d'Aragon. Ces textes, inédits alors, étaient les fils conducteurs de l'exposition *Aragon Mouvement perpétuel,* présentée à l'occasion de sa naissance et créée *en* septembre 97 pour La Fête de l'Humanité. Il s'agit de François Bon, Philippe Sollers, Eduardo Manet, Jacques Roubaud, Marie NDiaye, Bernard Noël, Alain Nadaud, Jamel Eddine Bencheikh, Michel Chaillou, Bernard Chambaz. Coordonnateurs, Alain Nicolas et Henriette Zougheby, Stock, Paris, 1997

Le Rêve de grenade : Aragon et le Fou d'Elsa : actes du colloque de Grenade, avril 1994, organisé par le Groupe de recherche sur Aragon et E. Triolet, CNRS, l'Université de Grenade et l'université de Provence : ouvrage coordonné par S. Ravis ; Publications de l'Université de Provence, 1996

- LEONI A, Le poème des trois cultures.
- RAVIS S, La « Grande Songerie » de Grenade : genèse du *Fou d'Elsa.*
- ARIÉ R, Boabdil, sultan nasride de Grenade : le personnage historique et la figure littéraire.
- BENCHEIKH J E, Le chant arabe profond d'Al Andalus ; la forme *zadjal* dans *Le Fou d'Elsa.*
- BENCHEIKH J E , Madjnun Layla aux Amandiers. -
- HURÉ J, Grenade et l'Iran dans *Le Fou d'Elsa.*
- ROBEL L, Les éléments russes du *Fou d'Elsa.*
- BISMUTH H, *Mélibée* ou les Conversos : les origines d'un nouveau monde.
- SOLÀ P, Sous le ciel almoravide de Federico et de Medjnoûn.
- VASSEVIÈRE M, La métaphore de Grenade ou l'inscription du temps dans *Le Fou d'Elsa.*
- BÉGUIN É, L'art du vannier.
- VICTOR L , Formes poétiques dans *Le Fou d'Elsa.*
- GASTON ELDUAYEN L, *Le Fou dElsa* ou *Pour un seul nom:* ancrage discursif et langage.
- SUSO-LOPEZ J. Les voix / voies du narrateur dans *Le Fou d'Elsa.*
- HILSUM M, La figure de Zaïd.
- FOULADVLND H, Il "nuage" sur mon cœur.

- WUCHER M-N, Sagesse et folie : l'exergue du *Fou d'Elsa.*
- ARROUYE J, Du voir au dire : poétique du paysage.
- PLOUVIER P, L'impossible immanence de l'amour dans *Le Fou d'Elsa.*
- LABRY S, Dialogue du poète et du mystique : Jean de la Croix dans *Le Fou d'Elsa.*
- BABILAS W, Dieu dans *Le Fou d'Elsa.*

Au Miroir de l'autre : les lieux de l'hétérogénéité dans Le Fou d'Elsa, Centre aixois de recherches sur Aragon ; ouvrage coordonné par Hervé Bismuth et Suzanne Ravis, Publication de l'Université de Provence, 1997

- SHAHNAEI N, « Une voix sans regard psalmodiant des mots de Perse ».
- BISMUT D D,L'Autre du roman historique : *Le Fou d'Elsa* au miroir de l'écriture historienne.
- RAMZI N, Alhambra/al-Kassaba, les coulisses d'un palais.
- BISMUTH H**,** Discours poétique et discours des philosophes, une lecture des « falâssifa » dans *Le Fou d'Elsa.*
- BURLE E, Une mise en scène théâtrale du je lyrique' entre fiction et réalité : la Parabole du montreur de ballet dans *Le Fou d'Elsa.*
- GULKASEHIAN F, « Les Chants du Medjnoûn » : le camouflage révélé d'un rendez-vous manqué.
- GASTÔN EWUAYEN L, Le Démon d'analogie ou le langage de la « semblance".
- RAVIS S**,** L'autre du manuscrit. Bifurcations génétiques et reformulations des figures de l'auteur.

Contribution à l'élucidation des textes du recueil Les Yeux d'Elsa d'Aragon, notes recueillies par C Griot lors d'une rencontre entre enseignants et chercheurs. Participation de M Apel-Muller, S Ravis, M Vassevière, M Delranc-Gaudric. Paris, Adapt-SNES, , 1996.

Les Yeux d'Elsa Aragon, Collectif (S. Ravis, A. Béguin, M. Delranc-Gaudric, P. Richard -Principalli, M. Vassevière, L. Victor.) Profil d'une Œuvre, Paris, Hatier, 1995.

Analyses et réflexions sur Aragon Les Yeux d'Elsa,
Collectif (G. Bafaro, O. Barbarant, P. Bardet, P. Bénard, C. Bétis, D. Canet, S. Fricaud, S. Howlet, C Lefouin, F Liassine, M. Loude, J-F Mathey, D. Odier, J. Ricot, Tanh-Van Ton-That), Paris, Ellipses, ,1995.

Aragon 1956 : actes de colloque d'Aix-en-Provence, 5-8 septembre 1991 organisé par le Groupe de recherche sur Aragon et E. Triolet et le Centre aixois de recherches sur Aragon, coordonné par Suzanne Ravis,
Publications de l'Université de Provence, 1992

Écrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels, volume coordonné par le C.A.R.A., Centre aixois de recherche sur Aragon, Université de Provence, 1991.

Aurélien ou l'écriture indirecte : études recueillies par Suzanne Ravis, Champion Paris 1988

Le Souvenir dans le Roman Inachevé, Benoît Le Roux, Jacques Pechenart, Yves Stalloni, Denis Prevot-Seize, Michel Blain, René Nallet, Gontran Princet, Paris, Ellipses, 1978

Numéros spéciaux

Europe, octobre-novembre 1947.

Nouvelle critique **(***La*)n°8 juillet-août 1949.

Messidor, janvier-février 1958.

Biblio, n°1, janvier 1961.

Le Magazine littéraire n° 10, 1964, *Le Siècle d'Aragon.*

Europe, février mars 1967.

Arc(L') **n° 53,** mai 1973.
- MARCENAC B, Aragon aux miroirs.
- RAPAEl ALBERTI / PABLO NERUDA/YANNIS RITSOS, Poèmes pour Aragon.
- LECHERBONNIER B, Le masque et le miroir.
- JEAN R, Prélude au libertinage.
- RAVIS S, Un personnage nommé le temps.
- BOUGNOUX D, Petit index irraisonné.
- CLEMENT C, L'âme pupilline.
- SIMON D, Pygmalion nyctalope.
- VITEZ A, Phèdre.
- RAY L, Aragon et ses doubles.
- BERQUE J, Zadjal pour une Grenade possible.
- ARAGON, La grande actrice.
- JAKOBSON R, Le métalangage d'Aragon.
- MICHA R, La folie-Aragon.
- RISTAT J, Lord B.
- MASSON A, Salut.

Magazine littéraire *n° 89* juin 1974.

Silex, n° 8/9 sous la direction de D Bougnoux, Grenoble, octobre 1978.

Poésie *88*, juillet octobre 1988

***Poésie* « 88 »** n° 24, *A chacun sa mémoire,* Aragon, juillet-octobre 1988.

Lettres françaises (***Les***) septembre 1992

Europe, Aragon romancier, n° 717-718, jan-fév. 1989.

Europe, Aragon poète, mai 1991 :
- DOBZYNSKI C , Aragon, une poétique de la totalité.
- RAY L, Prose pour un portrait.
- GAUCHERON J , L'Homme par son chant traversé.
- BÉHAR H , La Parenthèse dada.
- APEL-MULLER M , Elsa dans le texte.
- DELVAILLE B , Arrachez-moi le cœur, vous y verrez Paris.
- MARTINE N , Contradiction et unité dans la poétique d'Aragon.
- MESCHONNIC H , Tradéridéra comme personne.
- RAVIS S et VICTOR L , Sur les trois « proses » du *Roman inachevé.*
- WUCHER M-N , De l'Influence d'une légende.
- HAROCHE C Langage et styles dans *Le Fou d'Elsa.*
- BABILAS W , D'une enclave.
- BORDIER R , L'Inévitable rendez-vous.
- SCHELER L , L'Hôte du quatrième hiver.
- RISTÍC M , Le Miroir d'Aragon.
- RUIZ É , Repères chronologiques.

In'Hui, *Reprendre Aragon,* n° 45 Bruxelles, 1995.
- GRANDMONT D, La Logique du parquet.
- ADELEN C, Aragon ou parler d'autre chose.
- BUISSET D, « Leçon de Ténèbres ».
- DARRAS J., Aragon tout de suite après la pluie.
- DOBZINSKI Ch, Les poètes dans le feu des métamorphoses.
- RAY L, En Marge du fou.
- MOUNOT M, Aragon ou la religion catastrophique du temps.
- KRAL P.Lyrisme et déception, l'Aragon-poète des premières années.
- BORDES X, Autour de la leçon de Ribérac.

Action Poétique n° 148-149, Automne-hiver 1997 : « Aragon : cent ans ».

Revues spécialisées

Faites entrer l'infini, revue éditée par la *Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*. 1986 - 2002 : 31 livraisons assurées. Cette revue propose des comptes-rendus, articles, témoignages, inédits de et sur Louis Aragon et Elsa Triolet. La société publie par ailleurs une lettre aux sociétaires qui assure une information régulière sur l'actualité aragonienne et sur l'activité de l'association.

Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet n° 1-2-3,4,5,6,7 8
- Groupe de recherche sur Aragon et Elsa Triolet (CNRS)
- Fonds Elsa Triolet-Aragon (CNRS, Paris)
- GRELIS Besançon au CNRS

Annales littéraires de l'Université de Besançon, série « Linguistique et sémiotiques », diffusion Les Belles lettres, Paris
Huit volumes ont paru de 1988 à 2002.

Le dernier est de novembre 2002. Ce dernier numéro a paru aux Presses Universitaires de Strasbourg.

Évocation poétique

RISTAT J., *Tombeau de monsieur Aragon*, Paris, Gallimard, 1983.

Biographies (et témoignages)

DAIX P, *Aragon, une vie à changer,* Le Seuil, 1975. Réédition en 1994, Flammarion, Paris, avec les modifications dues en partie aux annotations d'Aragon.
LARTIGUE P , *Un soir, Aragon*, Paris, Belles Lettres, 1995.
RISTAT J., *Album Aragon* n° 36 , La Pléiade, Paris 1997.
Aragon « Commencez par me lire » Découvertes Gallimard, Paris, 1997.
RISTAT J., CRÉMIEUX F.,.*Avec Aragon,* (entretiens entre), Gallimard, Paris 2003.
ROY Cl, *Aragon,* Paris, Seghers, 1945 et 1962. Poètes d'aujourd'hui.
RUIZ Ed, *Repères chronologiques,* in Europe n° 475, *Aragon poète,* mai 1991, p. 132 à 150.
SADOUL G. , *Aragon,* Paris, Seghers, 1988, Poètes d'aujourd'hui.
STILL A. et Lebrun J. CL. , *Une vie à écrire*, Paris, Grasset, 1993.
WALLARD D. , *Aragon, un portrait*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1979.

Dans chaque tome de La Pléiade Daniel Bougnoux présente une « Chronologie »détaillée pages XXXIII à LXIII pour le premier tome et XXXIII à LXX pour le second.

Thèses

2002 : *Aux confins de la nostalgie et du devenir : l'Allemagne d'Aragon* (Annick Jauer, dir. Ravis S., Université d'Aix Marseille)
2002 : *Le réalisme socialiste en France (1934-1954)*(Reynald Lahanque, dir Borelli G. Université de Nancy 2)
2002 : *Faire œuvre : le problème de l'invention dans l'œuvre d'Aragon (*Edouard Béguin, dir. Debreuille J-Y. , Université Lyon-Lumière)
2002 : Le Fou d'Elsa *de Louis Aragon : une sensibilité arabe recréée (*Marie-Nassif Debs, dir. Ravis S., Université d'Aix Marseille)
2002 : *Les pouvoirs de la littérature. La prose narrative de Louis Aragon de* La Défense de l'infini *aux* Cloches de Bâle (*1923-1934) (*Franck Merger, dir. Godard H.)
2001 : *Les figures du sujet dans les dernières œuvres poétiques d'Aragon :* Les Poètes, Le Fou d'Elsa (Élodie Burle, dir. Ravis S., Université d'Aix Marseille)
2000 : *L'épreuve du livre. Présentation et représentation : l'expérience du lisible et du visible dans* Henri Matisse, Roman, *roman d'Aragon* (Dominique Vaugeois, dir. Dugast F., Université de Rennes 2)
2000 *: La voix du témoin dans les œuvres en prose de Louis Aragon*. (Luc Vigier, dir. Ravis S., Université d'Aix Marseille)
2000 : *Construction d'un discours multiple et singulier :* Le Fou d'Elsa *de Louis Aragon* (Hervé Bismuth, dir. Ravis S., Université d'Aix Marseille)

2000 : *Aragon et la littérature persane : introduction à la traduction du* Fou d'Elsa (Najine Shahnaei, dir. Ravis S., Université d'Aix Marseille)
1999 : *Le malheur d'aimer ou l'origine d'une poétique du songe dans* Aurélien *et les derniers romans d'Aragon* (Marie-Catherine Thiétard, dir. Lévi-Valensi J., Université de Picardie)
1997 : *Contribution aux problèmes de la traduction littéraire : (cohérence, plurivalence discursives et traduction) français-arabe appliquée à l'œuvre d'Aragon.* (Mahmoud Al Dabbagh, dir. Guillume J-P., Université de Paris 3)
1997 : *Stendhal Roman. Aragon, Barrès, Zola, Balzac, Gracq, Valéry : Stendhal et ses écrivains-lecteurs*. (Thierry Grouin, dir. Michel P. Université de Lyon 2)
1997 *: La figure du père dans l'œuvre romanesque d'Aragon*. (Roselyne Collinet-Waller, dir. Ravis S. Université d'Aix Marseille)
1997 : *Le texte du temps dans* Blanche ou l'oubli *d'Aragon* (Najihab Chenaf, dir Levaillant J., Université de Paris 8)
1997 : *Littérature et peinture dans* Henri Matisse, roman *d'Aragon (*Christine Lorrente, dir. Ravis S., Université d'Aix Marseille)
1996 *: Images de la femme, images de la patrie dans la poésie résistante de Louis Aragon et Paul Eluard.* (Abderrahmane Achour, dir. Gaubert S., Université de Lyon 2)
1996 : *Écriture imaginaire et idéologie dans* La Mise à mort et Théâtre/Roman *de Louis Aragon.* (Valère Staraselski, dir. Levaillant J. , Université de Paris 8)
1996 : *Aragon et la nation*. (Rémi Soulié, dir. Cantaloube L ; Université de Toulouse)
1995 : *La Semaine sainte* d'Aragon : un roman du passage. (Patricia Principalli, dir Levaillant J., Université de Paris 8)
1995 : *Génies des lieux. Recherches sur la description dans* Les Beaux quartiers *d'Aragon.* (Raphaël Laphail Molino, dir. Gardes-Tamine J. Université d'Aix Marseille)
1994 *: Enjeux de la citation dans les romans/Œuvres d'Aragon* (Nathalie Piégay Gros, dir. Dumas M-Cl, Université de Paris 7)
1994 : *Livres, lecteurs et lectures dans l'œuvre romanesque de Louis Aragon*. (Jacques Geoffroy, dir. Bercot M., Université de Dijon)
1994 : Le Fou d'Elsa, *miroir de l'œuvre d'Aragon : le miroir et l'invisible.* (Marie-Noëlle Wucher, dir. Dezalay A,. Université de Strasbourg 2)
1994 : *La création poétique de Louis Aragon et de Yannis Ritsos devant le fascisme pendant la deuxième guerre mondiale.* (Hélène Skarentzou, dir. De Grève Cl. Université de Paris 10)
1994 : *L'Opéra de la personne, le sujet, la voix et l'histoire dans l'œuvre poétique d'Aragon, de* Les Yeux et la mémoire *(1954) à* Les Poètes*(1960).* (O. Barbarant, dir. Dumas M-Cl, Université de Paris 7)
1993 ; *« Les pas de l'étranger dans les couloirs de la maison » ou les pratiques intertextuelles dans les derniers romans d'Aragon.* (Maryse Vassevière-Magnaldi, dir. Béhar H., Université de Paris 3)
1993 ; *La dépersonnalisation dans* Aurélien *d'Aragon : un nouveau "mal du siècle*". (Carine Trévisan, dir. Kristeva J., Université de Paris 7)
1993 : *Aragon peinture. La peinture dans les romans d'Aragon depuis* Les Cloches de Bâle *jusqu'à* La Semaine sainte. (Marc Chiassai, dir. Barbéris P. Université de Caen)

1992 : *Lecteurs, Lectures et réception du texte romanesque. Étude sémiologique d'un cas :* Les Communistes *d'Aragon. (*Corinne Grenouillet, dir. Peytard J.,Université de Besançon)
1992 ; *La société parisienne dans les romans du «* Monde réel *» de Louis Aragon* (Anne Chomette, dir. Garguilo R., Université de Paris 3)
1992 : *Aragon ou le roman des préfaces croisées*. (Mireille Hilsum, dir. Dumas M-Cl, Université de Paris 7)
1991 : *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*. (Suzanne Ravis-Francon, dir. Mitterand H., Université de Paris 3)
1991 : *Le mentir-vrai dans les derniers romans de Louis Aragon,* La Mise à mort, Blanche ou l'oubli, Théâtre/Roman. (Maha Bayari, dir. Dumas M-Cl., Université de Paris 7)
1990 : *Le vertige de la fiction dans les derniers romans d'Aragon ; vers une théorie de l'écriture*. (Nathalie Limat Letellier, dir. Dumas M-Cl., Université de Paris 7)
1990: *Le jardin entre songe et mensonge dans l'œuvre romanesque d'Aragon (vers une poétique du jardin).* (Amy SmiIey, dir. Gendron J., Université de Paris 7)
1990: *Le jardin d'*Aurélien *ou l'apport d'Aragon à la modernité romanesque***.** (Gwenola Leroux, dir. Henry A., Université de Montpellier 3)
1988 : *L'espace romanesque dans* Aurélien *de Louis Aragon*. (Adélaïde Da Silva Valente Da Mot, Université de Paris 3)
1988 : *Le plaisir dans l'œuvre de Louis Aragon (192O-1932).* (Hussein Cheikh, dir. Debon C., Université de Paris 3)
1987 : *La ville dans l'œuvre romanesque d'Aragon et de Tsirkas*., *Application au* Monde réel *aux* Cités à la dérive et *au* Printemps perdu, (Maria Papadima, dir. Jouanny R., Université de Paris 12)
1987: *Idéologies et discours subversifs dans 1e roman français de 1930 à 1945. Les exemples de Drieu La Rochelle et de Louis Aragon* (Ibra Diene, dir.Jouanny R., Université de Paris 12)
1986 : *Le rythme de l'alexandrin dans* Le Crève-cœur *d'Aragon*. (Claude-Marie Beaujeu Baranger, dir. Malazeyrat J, Université de Paris 4.)
1985: *L'espace romanesque dans* Les Cloches de Bâle *de Louis Aragon*. (Apollina Bpa Nguessan, dir. Mitterand H., Université de Paris 3)
1984 : *Le thème du miroir dans l'œuvre d'Aragon*. (Marie-Noëlle Wucher, dir. Mansuy M., Université de Strasbourg 2)
1984 : *Aragon journaliste communiste. Les années d'apprentissage 1933-1953*. (Yves Lavoinne, dir.Mansuy M., Université de Strasbourg 2)
1984 : *L'affrontement des cultures dans* Le Fou d'Elsa *de Louis Aragon, Étude de genèse et de réception.* (Dhia Youssif Yacoub, dir. Rousseau A., Université d'Aix Marseille)
1982 : *Aragon Une écriture plurielle*. (Bahadir Gulmez, dir. Raymond J., Université d'Aix Marseille)
1981 : *Tentative de sémiologie politique du narratif à partir des premières œuvres romanesques d'Aragon*. (Fabienne Dinh Cusin Berche, dir.Dumas M-Cl., Université de Paris 7)
1980*: Le rayonnement de Louis Aragon parmi les écrivains arabes du Moyen-Orient.* (Dhia Yacoub, dir. Daspre A ; Université de Nice.)

1980: *Conceptions de l'histoire et structures romanesques dans l'œuvre d'Aragon*. (lvan Grullon, dir. Rousseau A., Université d'Aix Marseille).
1980 : *Aragon romancier*. (Fouad Bou Mansour, dir. Anglès A., Université de Paris 4)
1979 : *Les éléments autobiographiques et leur transposition romanesque dans les romans d'Aragon.* (Mohamed Bougatef, dir. Mansuy M., Université de Strasbourg)
1979 : *Consciences et paroles romanesques. Sémiotique littéraire : La dimension cognitive dans* La Semaine sainte *d'Aragon*. (Jacques Fontanille, dir. Greimas A.,EHESS)
1979 : *Structures stylistiques et textuelles au service du réalisme et de la vision personnelle dans "*le Monde réel*" de Louis Aragon*. (Bungande Dhedya)
1978 : *Le traitement du thème politique dans le* Monde réel *d'Aragon*. (Fouad Bou Mansour, dir. Anglès A., Université de Paris 4)
1978 : *Le développement d'une poésie nationale chez Aragon* (1918-1945). (Michael Howarth, dir. Raymond J., Université d'Aix Marseille)
1978 : *Poésie et histoire chez Aragon et Neruda, deux poètes de la résistance*. (Robert Villanua, dir. Rousseau A., Université d'Aix Marseille 1)
1977 : *Rôle des noms de lieux et de personnes dans quelques recueils poétiques d'Aragon*. (Jacqueline Niemtzow, dir.Weber H , Université de Montpellier 3)
1972 : La Mise à mort *: l'itinéraire romanesque d'Aragon*. (Sophie Bibrowska, dir. Decaudin M. ; Université de Paris.10)

Textes critiques de référence

ARISTOTE, *Poétique* , texte, traduction et commentaire établis par J. Lallot et R. Dupont-Roc, Seuil, 1980.
BACHELARD G., *La Poétique de l'espace* , Paris, 1957.
BAKTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, traduction française, Gallimard, Paris, 1978.
BAKTINE M., *Esthétique de la création verbale, traduction française,* Gallimard, Paris, 1984.
BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Le Seuil, 1953.
BARTHES R., *S/Z* , Seuil, Paris, 1970
BELLEMIN-NOËL J., *Le Texte et l'avant-texte* , Larousse, Paris, 1972
BENVENISTE E., «Catégories de pensée et catégories de langue», in *Problèmes de linguistique générale*, pp. 63-74, Gallimard, Paris, 1966.
BERNARD S., *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours* , Nizet, Paris, 1959
BLANCHOT M., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
BONNEFOY Y., « La Poésie française et le principe d'identité », in *Un rêve fait à Mantoue* , Mercure de France, Paris, 1967
BOUGNOUX D., *Vices et vertus des cercles* , La Découverte, Paris, 1989.
BREMOND C., *Logique du récit* , Seuil, 1973.
CLAUDEL P., « Positions et propositions sur le vers français », in *Œuvres en prose* , Pléiade, Paris, 1965.
COHEN J., *Structures du langage poétique* , Flammarion, Paris, 1966.
COLLOT M., *La Poésie moderne et la structure d'horizon* , P.U.F., Paris, 1989
COLLOT M., *La Matière émotion* PUF Paris 1997.
COMBE D., *Poésie et récit, une rhétorique des genres* , Corti, Paris, 1989.
CORNULIER B DE, *Théorie du vers*, Seuil, Paris, 1982.
DARRAZ J.), *Largeur du pied dans le soleil,* in *Arpentage de la poésie contemporaine,* Amiens, Les Trois cailloux, 1987, coll. « In'hui ».
DE SAUSSURE F, *Cours de linguistique générale* , Payot, Lausanne, 1916.
DEGUY M., *Du bon usage de la métaphore* in *Arpentage de la poésie contemporaine,* Amiens, Les Trois cailloux, 1987, coll. « In'hui ».
DEGUY M., *La poésie n'est pas seule* , *ibid.* , 1987.
DERRIDA J. *Espace et Poésie* , PE.N.S., Paris, 1987.
DURAND G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* , introd. à l'archétypologie générale, P.U.F., Paris, 1960.
DURRY M-J, *Guillaume Apollinaire,*Alcools, SEDÉS,3Volumes, Paris, édition 1979.
FONTANIER R., *Les Figures du discours,* Flammarion, Paris, édition de 1968.
GENETTE G., *Figures III* , Seuil, 1972.
GENETTE G., *Mimologiques* , Seuil, 1976.
GENETTE G. , *Introduction à l'architexte,* Seuil poétique, Paris, 1979.
GENETTE G., *Palimpsestes,* Paris, Le Seuil, 1982.
GIUSTO J-P., *Rimbaud créateur, PUF Paris 1980.*
GLEIZE J-M., *Poésie et figuration,* Paris, Le Seuil, 1975.
GOODMAN N., *Langages de l'art* 1968), Chambon, Nîmes, 1990.
GREIMAS G., *Sémantique structurale* , P.U.F., Paris, 1966.

GROUPE «MU», *Rhétorique générale* , Larousse, 1970.
GUERN Le M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* Paris, Larousse, 1973.
GUIRAUD P), *La Stylistique* , coll. Que sais-je ?, P.U.F., 1954, rééd. 1975; *Essais de stylistique* , Klincksieck, 1970.
HAMBURGER K., *Logique des genres littéraires*, traduction française, Seuil, « Poétique », Paris 1986.
HENRY A, *Métonymie et métaphore,* Paris, Klincksieck, 1971.
HIRSCHI S, *Jacques Brel : chant contre silence,* Nizet, Paris 1995.
JAKOBSON R, *Essais de linguistique générale,* trad. N. Ruwet, 2 vol., éd. de Minuit, Paris, 1965-1977; *Huit Questions de poétique*, Seuil, 1973.
JAKOBSON R., *Questions de poétique,* Paris, Le Seuil, 1982.
JENNY L., *La Parole singulière,* Belin, 1990.
KRISTÉVA J. *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996.
KUENTZ P, «Le Rhétorique, ou la Mise à l'écart», in *Communications* , nº 16, Seuil, 1970.
LEJEUNE Ph., *Le Pacte autobiographique,* Seuil, Paris, 1975.
MARTINET A, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris, 1960
MAULPOIX J-M., *La Voix d'Orphée,* Corti, 1989.
MAURON Ch., *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963.
MESCHONIC H., *Critique du rythme,* Paris, Verdun, 1982.
MESCHONIC H., *Pour la poétique,* I, II, III, 3 volumes, Paris, Gallimard, 1970-73.
MEYER M., *Langage et littérature. Essai sur le sens* , P.U.F., 1992.
MOREAU F., *L'Image en littérature,* Paris, SÉDES, 1982.
MORIER H., Dictionnaire de poétique et de rhétorique, édition de 1988 P.U.F.
MOUNIN G., *La Communication poétique,* Paris, Gallimard, 1980.
MULLER C., *Initiation à la statistique linguistique* , Larousse, 1968.
NOGACKI E., *René Char : Orion pigmente d'infini ou de l'écriture à la peinture : enluminures, illustrations poèmes-objets,* Presse Universitaire de Valenciennes, 1992.
POULETG., *Études sur le temps humain,* Plon, 1968.
et *La poésie éclatée,* P.U.F, 1980.
RABATÉ D., *Vers une littérature de l'épuisement,* Paris, Corti, 1991.
RABATÉ D., sous la direction de, Ouvrage collectif, *Figures du sujet lyrique,* P.U.F., Perspectives littéraires, Paris,1996.
RICHARD J-P., *Onze études sur la poésie moderne*, Le Seuil, 1975.
RICOEUR P., *La Métaphore vive,* Paris, Le Seuil, 1975.
RIFFATERRE M., *Essais de stylistique structurale* , trad. D.Delas, Flammarion, 1971.
RIFFATERRE M, *La Production du texte,* Paris, Le Seuil, 1979.
RIFFATERRE M., *Sémiotique de la poésie,* Paris, Le Seuil, 1983.
ROUSSEL R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, Paris, 1935.
ROUSSET J., *La Littérature de l 'âge baroque en France, Corti, Paris,* 1953.
ROUSSET J., *Narcisse romancier,* Corti¸Paris, 1972.
RUWET N, *Langage, musique, poésie* , Seuil, 1972.
SARTRE J.-P., « Qu'est-ce qu'écrire? », in *Qu'est-ce que la littérature?* , Gallimard, Paris, 1948.
SPITZER L., *Études de style* , trad. E. Kaufholz et al., Gallimard, 1970.
STAROBINSKI J., *Les Mots sous les mots,* Paris, Gallimard, 1971.
TODOROV T., *Poétique de la prose , ibid.* , 1971.

TODOROV T., *Les Genres du discours* , Seuil, 1978.
TODOROV T. et alii, *Sémantique de la poésie*, Paris, le Seuil, 1979.
TODOROV T., *Les Genres du discours* , Seuil, 1978.
WEINRICH H., *Conscience linguistique et lectures littéraires* , Maison des sciences de l'homme, Paris, 1989.
ZINK M. , *La Subjectivité littéraire* , P.U.F., 1985.

Articles sur le lyrisme

HIRSCHI S., « Regardez mon silence : Lyrisme et prétérition de Catulle à Brel » Sendai (Japon), Presses de l'université du Tohoku, *The annual reports of the faculty of Arts and Letters*, vol. 41, 1991, pp.83-114.
RABATÉ, D., « Réalisme et ironie : les voies de la parole dans *Dubliners*, in *Littérature* n°94, Larousse, mai 1994.
STIERLE K., « Identité du discours et transgression lyrique, *Poétique, n°32*, novembre 1977.

Sur le lyrisme courtois

BEC P, La Lyrique française au Moyen Âge XIIe-XIIIe s.) , 2 vol., Paris, 1977-1978.
Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age, textes avec traduction, introduction et notes, Aubanel, Avignon 1970.
BELPERRON, P. *La Joie d'amour* , Paris, 1948.
BEZZOLA R., *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident* , 5 vol., Paris, 1944-1963, rééd. Slatkine, 1984.
CAMPROUX C. , *Le Joy d'Amor des troubadours* , Montpellier, 1966.
CHAILLEY J. , *Histoire musicale du Moyen Âge* , P.U.F., 1984.
CHAMPION P. , *Histoire poétique du XVe siècle* , Paris, 1923.
DE ROUGEMONT D. , *L'Amour et l'Occident* , Paris, 1989.
DRAGONETTI R. , *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise* , Bruges, 1960, rééd. Genève, 1979; La Musique et les lettres , Genève, 1986.
DRONCKE P. , The Medieval Lyric , Londres, 1968.
ERRANTE G. , *Sulla lirica romanza delle origini* , New York, 1942.
FARAL E. , *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle* , Paris, 1924.
FRAPPIER J. , *Amour courtois et Table ronde* , Genève, 1973.
FRAPPIER J. , *La Poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles* , Paris, 1949.
JEANROY A. , *La Poésie lyrique des troubadours* , Toulouse, 1934, rééd. Genève, 1973; *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge* , Paris, 1925, rééd. 1969.
KÖHLER E. , *L'Aventure chevaleresque* , Paris, 1974; Esprit und arkadische Freiheit , Francfort, 1966.
LAZAR M. , *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle* , Paris, 1964.
LEJEUNE R., «Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille», in Cultura neolatina , 14, 1954.
MUHLETHALER, J.-C. *Poétiques du quinzième siècle* , Nizet, Paris, 1983.
NELLI R., *L'Érotisme des troubadours* , Toulouse, 1963.
POIRION D, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans* , Paris, 1965, rééd. Slatkine, 1978.

SPITZER L., *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in Studies in Romance Languages and Cit. , Chapel Hill N.C., 1944.
STRONSKY S., *La Poésie et la réalité au temps des troubadours* , Oxford, 1943.
STRUBEL A *Le Roman de la Rose*, Étude littéraire, PUF Paris, 1984.
ZINK M., *La Pastourelle* , S.E.R.G., Paris, 1971.
ZUMTHOR P. , *Langue et technique poétiques à l'époque romane* , *XIe-XIIIe siècle* , Paris, 1963; *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs* , Paris, 1978; *Introduction à la poésie orale* , Seuil, 1983; *La Lettre et la voix* , *Seuil.* , 1987.

Courte sélection sur le surréalisme

Archives du surréalisme, Paris, Gallimard, 1988.
BRETON André. La beauté convulsive , catal. expos., Centre Georges-Pompidou, Paris, 1991.
ABASTADO Cl., *Introduction au Surréalisme*, Paris, Bordas, 1971.
ALEXANDRE M., *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968.
ALQUIÉ F, *Philosophie du surréalisme* , Flammarion, Paris, 1955.
AUDOUIN P, *André Breton* , Gallimard, 1970.
BÉDOUIN J.-L., *André Breton* , Seghers, Paris, 1950.
BENAYOUN R, *Érotique du Surréalisme*, Paris, J.J. Pauvert, 1965.
BIRO A. &. PASSERON R dir, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* , P.U.F., Office du livre, Paris-Fribourg, 1982.
BONNET M, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste* , José Corti, 1975.
CARROUGES M , *La Mystique du surhomme* , Gallimard, 1948; *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* , Gallimard, 1950.
DUPLESSIS Y, *Le Surréalisme* , coll. Que sais-je?, Paris, 1950, rééd. 1991.
DUROZOI G et LECHERBONNIER B, *Le Surréalisme, théorie, thème et textes*, Paris, Larousse, 1971.
GAUTHIER X., *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard 1971.
JOUFFROY A., *La Fin des alternances*, Paris, Gallimard, 1970.
LECHERBONNIER B , *La Chair du verbe. Histoire et poétique des surréalismes de langue française* , Publisud, Paris, 1992.
NADEAU M, *Histoire du surréalisme* , Seuil, Paris, 1945, rééd. 1970.
NAVILLE P , *La Révolution et les intellectuels* , Gallimard, 1927.

Études portant sur des points particuliers

Sur le labyrinthe

CAILLOIS R., *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.
ECO U, *Apostille au Nom de la Rose*, Poche/Essais, 1987.
ELIADE M. *L'Épreuve du labyrinthe,* Paris, Belfond, 1978.
GRAVES R, *Les Mythes grecs,* Paris, Fayard, 1967.
GRIMAL P., Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, PUF, 1951.
HOMÈRE, *L'Iliade et l'Odyssée*.
VIRGILE, *L'Énéide*.

Sur le furor

DUPONT F., *Le Théâtre latin,* Paris, Colin, 1988.
DUPONT F., *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995.

Sur les mythes

GRAVES R., *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.
VERNANT JP. *les Origines de la pensée grecque,* Paris PUF, coll. Mythes *et* religions,1962.
VERNANT JP., *L'Univers des dieux et des hommes,* Paris, Seuil, 1999.

Sur l'accident dans le métro

BINDI A. et LEFEVRE D., *Le Métro de Paris, Histoire d'hier et d'aujourd'hui,* Ouest-France, 1990.
GUERRAND R.H., *L'Aventure du Métropolitain*, Paris, La Découverte, 1986.

Sur l'incendie du bazar de la charité

WINOCK M., *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France,* chapitre « Un avant-goût d'apocalypse : l'incendie du Bazar de la Charité », pp. 83-116, Paris, Seuil, 1990.

Sur la mystique

BÉGUIN A, « Sur la mystique de Maurice Scève » in *Poésie de la présence de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, Paris, Seuil, 1957 pp 67 à 95.
JOSSUA J. P., *Qu'est-ce que la mystique* ? Paris, Gallimard, Découvertes, 1996.
SAINT JEAN DE LA CROIX, *Le Cantique spirituel*.

Sur le dandysme

BARTHES R, *Le Dandysme et la mode, Dandies et dandyism,* U S A 1962.

Sur la vierge noire

CHELINI -J. & BRANTHOMME H. dir., *Les Chemins de Dieu : histoire des pèlerinages chrétiens des origines à nos jours* , Paris, Hachette, 1982; *Histoire des pèlerinages non chrétiens* , *ibid.* , 1987.
DUPONT A, *Du sacré*, rec. de textes, Paris, Gallimard, 1987.
SIGAL P. A, *Les Marcheurs de Dieu, pèlerinages et pèlerins au Moyen Âge* , Paris, Armand Colin, 1974.
Les Pèlerinages de l'Antiquité biblique et classique à l'Occident médiéval ., ouvrage collectif, Paris, Geuthner, 1973.

Article de l'encyclopédie Universalis (édition 1999) de Alphonse Dupont, « Pèlerinage et lieux sacrés »

De et sur Gœthe

Écrits

GŒTHE, *Gœthes Werke* , éd. E. Trunz, Hambourg, 1949-1960 rééd. en livre de poche, 14 vol., Munich, 1988.
Théâtre complet , rééd. 1988, Bibl. de la Pléiade, Gallimard.
Voyage en Italie , Slatkine, Genève, 1990.

Études

CITATI-P. , *Gœthe* , Adelphi, Milan, 1990; trad. franç., L'Arpenteur, 1992
MOSSÉ F. , ZINK G. et al., *Histoire de la littérature allemande* , 1959; nouv; éd., Aubier-Montaigne, 1970.
BÉGUIN A,

De et sur Lacan

Œuvres de Jacques Lacan

De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité , 1932, rééd. Seuil, Paris, 1975
Écrits , Seuil, Paris, 1966.
Le Séminaire
livre I: *Les Écrits techniques de Freud* , 1975.
livre II: *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* , 1978.
livre III: *Les Psychoses* , 1981.
livre IV: *L'Éthique de la psychanalyse* , 1986.
livre VIII: *Le Transfert* , 1991.
livre XI: *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* , 1973.
livre XVII: *L'Envers de la psychanalyse* , 1991.
livre XX: *Encore* , 1975.

Présentation et étude

ASSOUM Paul-Laurent, *Lacan*, Paris, Que sais-je ?, 2003.
ROUDINESCO E. , *Jacques Lacan* , Paris, Fayard, , 1993.

Sur le narcissisme

GRUNBERGER B, *Le Narcissisme*, Paris, Payot, 1971

De et sur Mishima

Écrits
Confession d'un masque, trad. R. Villoteau, Paris, Gallimard, 1972.

Études

MAGAZINE LITTÉRAIRE, nº 169, févr. 1981
NATHAN J. , *La Vie de Mishima* , trad. T. Kenec'hdu, Paris, 1980
TAKEMOTO T., *Mishima pour ou contre Bataille* , N.R.F., nº 256, avr. 1974
YOURCENAR M. , *Mishima, ou la Vision du vide* , Paris, 1980, rééd. 1993.

Sur Saint Sébastien et la peste

Le saint

DE VORAGINE La Légende dorée, traduit par J B Rose, Paris, Garnier Flammarion, 1967

Essais sur Saint Sébastien

DARRIULAT J, *Sébastien le Renaissant,* Paris, Lagune, 1998.
FORRESTIER S, *Saint Sébastien Rituels et figures*, Musée National des arts et traditions populaires, exposition du 25 novembre 1983 au 16 avril 1984, Catalogue d'exposition, Éditions de la Réunion des musées nationaux 1983.
MEISS M., La Peinture à Florence et à Sienne après la peste noire, Paris, Hazan, 1994.
RESSOUMI-DEMIGNEUX, K *Saint Sébastien,* Paris, Édition du Regard, 2000.

Essais sur la peste

BIRABEN J.N, *Les Hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens,* Paris, Mouton, 1976.

BROSSOLET J et MOLLARET H, *Pourquoi la peste, Le rat la puce et le bubon*, Gallimard, Paris *1994.*
VOVELLE M, *La Mort en Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1981.

Sur l'image de la femme

BACHELARD G. , *L'Eau et les rêves* , Paris, 1942.
BLANCHOT- M. , *L'Espace littéraire* , Paris, 1955.
Le Corps de la femme, du blason à la dissection mentale , colloque, Faculté des lettres et civilisations, Lyon, 1990.
DE GOURMONT R. , *Dante* , *Béatrice et la poésie amoureuse* . *Essai sur l'idéal féminin en Italie à la fin du XIII*e *siècle,* Paris, 1922.
KEMPF R. , *Sur le corps romanesque* , Paris, 1968.
LECOQ P. , «Sur les femmes», in *Europe* , nº spéc., Diderot, janv.-fév. 1963.
POULET G. , *Trois Essais de mythologie romantique*, Paris, 1966.
DE ROUGEMONT D. , *Les Mythes de l'amour* , Paris, 1961.

Sur le faisan

PERIQUET J CL, *Faisans et paons* Paris, Éditions Rustica, , 1996.

Sur le jeu

DUFLO C, *Jouer et philosopher,* PUF, Paris, 1997.

Sur Schumann

MASSIN B et J, *Histoire de la Musique occidentale* Paris, Temps actuels, 1983.

Iconographie

La liste n'est pas exhaustive ; elle ne comprend pas en particulier les représentations populaires.
Le dialogue entre Cocteau et Aragon dans Les Entretiens sur le Musée de Dresde *ne porte pas sur le tableau de Antonello de Messine mais il est reproduit page 173.*

Altdorfer Albrecht, *Retable de saint Sébastien, Le Martyr de Saint Sébastien, Monastère de saint Florian*.
Bellini Giovanni, *Polyptyque de Saint Vincent Ferrier, Saint Sébastien* Basilique SS Giovanni e Paolo, Venise.

Biondo Giovanni, *Polyptyque du Martyre de Saint Sébastien,* Museo del Duomo, Florence.
Boltraffio Giovanni Antonio, *La Vierge à l'enfant, les saints Jean Baptiste et Sébastien entre deux donateurs,* Musée du Louvre, Paris.
Botticelli Sandro, *Saint Sébastien,* Staatliche Museen, Berlin.
Botticini Francesco, *Saint Sébastien,* Metropolitan Museum of Art, New York.
Bronzino Agnolo, *Saint Sébastien,* Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid.
Conegliano Cima da, *Saint Sébastien*, Musée de la ville de Strasbourg.
Crivelli Carlo *Retable Odoni, Martyre de Saint Sébastien,* National Gallery, Londres.
Dürer école de), *Martyre de Saint Sébastien,* Gravure sur bois, Musée de Dresde.
Dürer Albrecht, *Saint Sébastien attaché à un arbre,* gravure.
Dürer Albrecht, *Saint Sébastien attaché à une colonne,* gravure.
Fabriano, Da, Gentile, *Saint Sébastien,*Galleria Nazionale, Perugia.
Fiorenzo, Di, Lorenzo, *Saint Sébastien,* Palazzo Pitti, Florence.
Francesca, Piero della, *Polyptyque de la miséricorde, Saint Sébastien,* Museo Civico, Sansepolcro.
Genga Girolamo, *Le Martyre de Saint Sébastien,* Galerie des Offices, Florence.
Greco Le, *Saint Sébastien,* Cathédrale de Palencia.
Grünewald Mathias*, Retable d'Issenheim, Saint Sébastien,* volet gauche du retable fermé, musée d'Unterlinden, Colmar.
Guido Reni, *Saint Sébastien,* Musée du Louvre, Paris.
Holbein Hans dit l'Ancien, *Martyre de Saint Sébastien,* Alte Pinakothek, Munich.
La Tour De, Georges, *Saint Sébastien soigné par sainte Irène,* Musée du Louvre, Paris.
Le Titien, 1488-1576, Musée du Vatican.
Lotto Lorenzo Saint Christophe entouré par saint Roch et saint *Sébastien, Palazzo Apostolico, Loreto.*
Mantagna Bartolomeo (attribué à) *Saint Sébastien,* Accademia Carrara, Bergamo.
Mantegna Andréa, *Saint Sébastien,* Ca'd'Oro, Venise.
Mantegna Andréa, *Saint Sébastien,* Kunsthistoriches Museum, Vienne.
Mantegna Andréa, *Saint Sébastien,* Musée du Louvre, Paris.
Memling Hans *Le Martyre de Saint Sébastien,* Musée Royaux des Beaux Arts de Bruxelles.
Memling Hans, Triptyque de la Résurrection, La Résurrection, *Le Martyre de Saint Sébastien*, volet gauche, musée du Louvre Paris.
Memling, 1430-1494, Musée royal de Bruxelles.
Messine De Antonello, *Saint Sébastien,* Staatliche Gemäldegalerie, Dresde.
Moreau Gustave, *Saint Sébastien,* Musée Gustave Moreau, Paris.
Pérugin, 1448-1523, fresque de S. Maria à Cerqueto, Les Offices Florence), Le Louvre.
Pérugin, Le, *Pietà,* Musée des Offices, Florence.
Pérugin, Le, *Saint Sébastien,* Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
Pérugin, Le, *Saint Sébastien,* Musée du Louvre, Paris.
Pollaiolo, Antonio et Piero, *Le Martyre de Saint Sébastien,* National Gallery, Londres.
Reni Guido, *Martyre de Saint Sébastien,* Musée du Louvre, Paris.
Ribera De, José, *Saint Sébastien soigné par sainte Irène,* Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.
Rubens Pierre-Paul, *Saint Sébastien,* Staatliche Museen, Berlin.
Signorelli Luca, *Le Martyre de Saint Sébastien,* Pinacothèque Municipale, Città di Castello.

Sodoma, Il, *Saint Sébastien* Galerie Palatine, Palazzo Pitti, Florence.
Tura Cosmè, *Saint Sébastien,* Staatliche Museen, Berlin.
Van Dyck Antoine, *Saint Sébastien,* Alte Pinakothek, Munich.
Van Dyck, *Saint Sébastien*, Musée d'Edimbourg.
Verona,Liberale da, *Le Martyre de Saint Sébastien,* Pinacoteca de la Brera, Milan.
Voinquel Raymond, *Martyre de Saint Sébastien*, (photographie 1946*).*
Weyden Rogier Van der, *Polyptyque du Jugement dernier*, *Saint Sébastien* Musée Hôtel Dieu, Beaune.

Filmographie

Film d'Agnès Varda ; il a été produit pour l'émission *Dim Dam Dom* de Daisy Galard, ORTF, 23 octobre 1966.

Bibliographie sources et iconographie