



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA
(Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet /
Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne effectuée par J. Pintueles

Date : 21 août 2019

**Pour citer ce document : Jacob Ladyga, « L'intimité entre corps et livre : la lecture
comme antidote à l'impuissance de l'amant-poète dans *Elsa* », août 2019.**

Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article779>

L'intimité entre corps et livre : la lecture comme antidote à l'impuissance de l'amant-poète dans *Elsa*

S'inscrivant dans la tradition pétrarquiste et dantesque de la femme mise à distance par sa nature quasi-divine, Louis Aragon présente le sujet lyrique de son ouvrage *Elsa* sous forme d'un amant désespéré par l'énigme profonde de sa bien-aimée qu'il désire parvenir à connaître. La connaissance va de pair avec une plus grande intimité, comme le montrent les moments où Elsa apparaît. Le recueil réaffirme sans cesse à la fois la volonté d'Aragon d'exprimer clairement son expérience affective et l'échec réitéré de cet effort : les mots écrits sont impuissants à décrire et risquent de gêner la force incantatoire de l'énonciation poétique, laquelle vise à rendre présent l'objet auquel l'amant consacre son attention. Il s'ensuit que, dans *Elsa*, chaque poème semble s'évanouir sans jamais capturer pour de vrai une image fidèle d'Elsa Triolet. Le lecteur en conclurait qu'Aragon cherche à subvertir par ses propres efforts l'efficacité de son écriture, à la manière dont il affirme son impuissance dans le court-métrage d'Agnès Varda, en répondant à une question sur Elsa Triolet :

« C'est-à-dire que je crois tout le temps que je la connais bien mais qu'Elsa elle-même change l'idée que je me fais d'elle. Pour quoi je pense toujours qu'Elsa m'échappe »¹.

Elsa serait-il enfin un simple manifeste de l'échec articulatoire de l'amant-poète ? À la différence d'un Ronsard qui construit une femme idéale dont la valeur et l'être émanent de la force rhétorique de la plume de l'auteur², Aragon emploie des *topoi* similaires de la femme aimée tout en affirmant ne pas la connaître tout à fait. Aussi séduisante cette affirmation de l'échec soit-elle, il est possible de faire d'autres interprétations et de reconnaître l'insistance d'Aragon sur une sorte de défaut lyrique sans pour autant lui dénier un pouvoir en tant que poète.

Si Elsa reste dans la vie quotidienne réelle un être insaisissable, le livre fonctionne comme un lien, un médium : la distance entre le poète et la femme aimée est réduite par la valorisation de l'intimité de la lecture. Autrement dit, le livre, dans *Elsa*, devient le symbole d'un rapprochement entre les deux amants. Celui-ci s'articule en une pluralité de figures qui semblent, paradoxalement, fixer à jamais l'écart entre les amants.

Cet article tentera d'évaluer de quelle manière le sujet lyrique³, tout en présentant une dynamique lyrique pétrarquiste d'adoration et de mise à distance, s'insère néanmoins dans l'espace privé d'Elsa par des mots et des figures qui mettent l'accent sur la centralité du livre.⁴ Notre analyse se composera de deux volets : d'abord la remise en question d'une hiérarchie sémiotique pétrarquiste et, dans un deuxième temps, l'évocation de l'acte de lecture par Elsa

¹ Voir *Elsa la rose*, Agnès Varda (réal.), Pathé, 1966.

² Le lecteur se rappellera l'auto-inscription du nom de Ronsard sur l'édifice textuel au début de ses *Amours* : « RONSARD, AFIN QUE LE SIECLE À VENIR / DU PERE EN FILS SE PUISSE SOUVENIR / D'UNE BEAUTE... ». Voir Pierre de Ronsard, *Les Amours*, André Gendre (éd.), Livre de Poche, 1993, p. 81.

³ Dans la présente étude, Aragon et le sujet lyrique seront considérés comme un seul et unique individu.

⁴ Hervé Bismuth consacre une étude au rapport entre le public, le privé et l'intime en ce qui concerne la représentation de la vie du couple dans *Elsa* : Hervé Bismuth, « Aragon et le discours amoureux d'*Elsa* (1959) : ce que vaut l'intime », dans S. Crinquand et P. Bravo (dir.), *L'Intime à ses frontières*, EME, « Proximités », 2012, p. 215-26. Dans une étude sur Aragon et la tradition pétrarquiste, Franck Merger écrit que, grâce à l'adoption de certaines tendances du poète italien, Aragon « [d]e manière indirecte... se fait nouveau Pétrarque et fait d'Elsa une nouvelle Laure ». Voir Franck Merger, « La réception de Pétrarque en France au XX^e siècle. L'exemple d'Aragon », dans *Les Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 10, 2008, p. 120. À la différence de Pétrarque, il ne s'agit pas chez Aragon de sublimer le monde mais plutôt d'investir le texte et l'acte de lecture avec une plénitude venant de la présence de la bien-aimée Elsa.

dans le recueil. Dans *Elsa*, le domaine du livresque devient un champ d'intimité stable pour l'amant-poète, fournissant un remède à sa prétendue impuissance rhétorique.

Il n'est pas original d'avancer le rôle divin qu'Aragon accorde à Elsa Triolet, qui apparaît comme seule raison de sa passion, la source primaire d'un « désir interminablement insatisfait » pour un amour « hors de portée »⁵. La crainte d'insuffisance qui sous-tend une telle description de la femme a ses échos dans l'histoire littéraire, particulièrement dans la tradition pétrarquiste du seizième siècle français⁶. Une brève comparaison avec un sonnet des *Amours* de Pierre de Ronsard nous servira d'exemple :

Ce beau corail, ce marbre qui soupire,
Et cet ébène, ornement d'un sourci,
Et cet albâtre en voûte raccourci [...]
Et ces œillets, & ces roses aussi,
Et ce fin or, où l'or même se mire :
Me sont au cœur en si profond esmoi,
Qu'un autre objet ne se présente à moi,
Si non le beau de leur beau que j'adore...⁷

Ronsard construit dans ces vers une image artisanale-littéraire de la femme qu'il loue. Il s'agit d'une image faite à partir d'une pluralité de matériaux qu'il réunit sous l'étiquette esthétique du « beau », le « beau de leur beau » qui est le résultat même de l'intervention du poète. Ronsard se présente donc en auteur *actif* dont la force d'imagination émane d'une position de puissance scripturale, quoi qu'il ne possède toutefois pas tout à fait cette femme-texte, comme l'indique l'emploi du verbe « adorer ». Chez le chef de la Pléiade, l'embellissement serait donc une méthode insuffisante pour parvenir à l'intimité. Ce défi se retrouve chez Aragon, et il est intrigant de voir à quel point les figures choisies par ce dernier rappellent celles de son prédécesseur :

Et pour me passer de t'aimer ils substituent
A ta réalité de chair une statue⁸
Un symbole drapé de pierre une Patrie⁸

Mon amour mets un peu *la nacre noire à ton oreille*⁹

Qu'as-tu fait de *ta bouche rouge*
Des baisers pour le jour qu'il pleut¹⁰

⁵ Ces expressions paraissent dans le premier poème d'*Elsa*, au moment où Aragon dit désirer révéler « un grand secret ». Le désir dont il est question est accompagné d'une « soif de l'œil » qui évoque sa passion pour Elsa et la difficulté d'arriver jusqu'à elle, ce qui explique la qualification de son amour comme « hors de portée ». Sa passion et la distance implicite de la femme rappellent une dynamique pétrarquiste. Voir Aragon, *Elsa*, Gallimard, 2008, p. 9.

⁶ Quand nous indiquons « l'insuffisance » en ce qui concerne le pétrarquisme, nous entendons insister sur la divinisation de la bien-aimée, qui caractérise ce style d'écriture, et la distance de nature insurmontable entre la femme aimée et l'amant.

⁷ Ronsard, *op. cit.*, p. 96-97.

⁸ Aragon, *op. cit.*, p. 16, nous soulignons.

⁹ *Ibid.*, p. 27, nous soulignons.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32, nous soulignons.

Aragon fabrique également son « Elsa » à partir de matériaux à foison : la nacre, le rouge à lèvres ou encore le marbre, le tout rappelant « l'ébène », « le corail » et « l'albâtre » de Ronsard¹¹. Or, Aragon dans sa fonction d'amant n'est pas le seul à participer à la fabrication de la bien-aimée Elsa. Les vers « Et pour me passer de t'aimer ils substituent/ A ta réalité de chair une statue » nous montrent qu'il s'agit d'un sujet à la troisième personne du pluriel qui construit la « statue ». Au lieu d'une puissance lyrique au singulier qui saurait chanter la « réalité » du corps de sa bien-aimée, nous nous trouvons en face d'une structure impersonnelle et réifiée qui est le résultat d'un remaniement de la figure d'Elsa *par les lecteurs*, ceux représentés par le pronom « ils ». Ce serait l'échec artistique et technique du poète qui mènerait à cette réification publique collective d'Elsa. Le poète souligne qu'il n'arrive pas à édifier une image unique d'Elsa, qu'il n'en contrôle pas les interprétations publiques, ces « substitutions » qui font de la bien-aimée une allégorie trop immobile pour être vraie.

En revanche, Aragon brouille la netteté de la division entre l'amante imagée et celle de chair. Quelques vers avant la pétrification de la femme en marbre par la foule des lecteurs, la voix du poète déclare : « [t]out ce qui est noir disent-ils n'est pas d'ombre ». Ce constat nous interpelle par son reniement du désespoir face à l'inconnu de l'ombre. Même le noir peut être source de connaissance, d'intimité. Autrement dit, les apparences ne méritent point une confiance inconditionnelle et aucun défaut n'est sans remède. La voix plurielle transmet une leçon à l'amant-poète, à savoir que le corps d'Elsa occupe un statut de polyvalence *abordable*. Comment donc l'aborder ? Dans un premier temps, nous pouvons noter qu'à la multiplicité de matériaux de son portrait s'ajoute une palette qui privilégie un trio de couleurs : le blanc, le noir et le rouge. Elles se manifestent dans des sphères diverses qui incluent le corps, le monde naturel et le domaine du livre. Paradoxalement, cette étendue de significations ne renforce pas toujours la distance et la fragmentation auxquelles le lecteur pourrait s'attendre. Ce trio nous permet, enfin, de passer à un rapprochement entre les deux protagonistes d'*Elsa*, l'amant-poète et la bien-aimée désirée.

Il sera d'abord question de voir comment les trois couleurs interagissent au niveau corporel. Le blanc figure avant toute autre chose l'œil de la bien-aimée. Il n'est pas nécessairement question d'une description explicite du blanc des yeux, mais plutôt de leur présence *implicite* en raison de leur évocation répétée :

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 [...]
 Tu m'as regardé de *tes yeux* d'oubli bleu¹²

Malgré le manque de mention explicite du blanc, le lecteur n'hésitera pas à imaginer l'œil tout entier et non pas simplement l'iris bleu mis en valeur par la fin de l'extrait. D'ailleurs, la description des yeux « lavés » et la qualification d'« oubli pur » mettent en avant une

¹¹ D'autres critiques ont souligné les différences entre les poètes comme Ronsard et les surréalistes en ce qui concerne la focalisation sur des traits physiologiques individuels. Par exemple, Katharine Conley écrit que « [*p]oets from Louise Labé and Pierre de Ronsard in the sixteenth century to Charles Baudelaire in the nineteenth century have focused their desire on the inspirational quality of the lover's physical attributes, on her or his curly hair and shining eyes...Unlike these predecessors, surrealist poets of desire tend to focus initially on the dream-like vision of the beloved, from which the lover's physical appearance must be imagined ». Voir Katharine Conley, « Anamorphic Love: The Surrealist Poetry of Desire », dans Jennifer Mundy (éd.), *Surrealism: desire unbound*, Princeton University Press, 2001, p. 111. À notre sens, la présentation d'Elsa par Aragon dans le recueil éponyme suit un modèle matérialiste comme celui de Ronsard.*

¹² Aragon, *op. cit.*, p. 29, nous soulignons.

transparence et une clarté qui évoquent la blancheur¹³. De même, l'adjectif « déserts » et l'absence de la mémoire (« lavés du souvenir ») semblent vider le regard de la dame. De plus, l'anaphore du vocable « yeux » suggère une série de tentatives de se saisir de l'objet évoqué. Contrairement aux *Blasons anatomiques du corps féminin* du seizième siècle où l'anaphore signale la maîtrise¹⁴, les répétitions dans *Elsa* soulignent les efforts du poète, qui s'avèrent vains.

Pour sa part, le rouge a plusieurs manifestations corporelles. Il est associé aux lèvres et à la bouche d'Elsa, mais il rappelle également le sang qui coule, celui de la femme aimée ou celui de son amant :

Ils ne voient pas que je saigne de ton sang¹⁵

Et ce mouvement de ta main
Pour mettre à tes lèvres du rouge¹⁶

Qu'as-tu fait de ta bouche rouge
Des baisers pour le jour qu'il pleut¹⁷

Bien que cette teinte soit reconnue comme couleur de la passion amoureuse et que le rouge en tant que manière d'embellir les lèvres soit une banalité à l'époque moderne, sa place comme attribut de la femme idéalisée mérite d'être soulignée. En particulier, nous verrons que malgré la sensualité de l'image des lèvres, le sujet lyrique paraît se désespérer par moments d'un manque d'intimité réelle et permanente dans le recueil. Ce souci de tangibilité revient en particulier dans la « Chanson du miroir déserté » où Aragon effectue une véritable mise en abyme par son choix du miroir. Objet évocateur à la fois du désir et de la représentation, le miroir devient une figure efficace de l'amant-poète : c'est-à-dire que la « volonté » du miroir *comme outil de désir et de représentation* dans ce poème est celle même de notre auteur. La relation entre désir et langage spéculaire se manifeste clairement dans les vers suivants :

Approche-toi plus près plus près
Pour occuper toute mon ombre [...]
Envahis-moi comme une armée [...]
Reviens visage à mon visage
Mets droit tes grands yeux dans tes yeux¹⁸

Quand l'amante s'arrête devant le miroir pour se maquiller, sa présence est brève. L'emploi de l'impératif souligne l'envie d'Aragon d'être « envahi », aussi bien que de trouver sa dame en face de lui comme le suggère le troisième extrait ci-dessus (« Reviens visage à mon visage »). Avec son effort incantatoire, il espère parvenir jusqu'à l'imitation fidèle des yeux mythiques de la femme adorée. Or, il faut remarquer que si le visage reste celui de l'amant (« mon visage »), les yeux sont au contraire ceux d'Elsa (« tes yeux »).

¹³ Nous remercions la professeure Margaret Gray de ce commentaire enrichissant.

¹⁴ Par exemple, nous pourrions citer le *Blason de l'œil* d'Antoine Héroët :
Œil, non pas œil, mais un soleil doré.
Œil, comme Dieu, de mes yeux honoré...

Voir Julien Gœury (ed.), *Blasons anatomiques du corps féminin*, Flammarion, 2016, p. 50.

¹⁵ Aragon, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

En effet, dans la « Chanson », le mystère de la femme adorée l'emporte. Avec les vers « Et ce mouvement de ta main/ Pour mettre à tes lèvres du rouge », la représentation spéculaire d'Elsa trace les contours de sa bouche, ce qui paraît à nos yeux comme un acte presque moqueur du désir d'écrire le corps de l'amante et ainsi de la capter. De surcroît, le rouge qui embellit ses lèvres accentue l'encadrement de sa bouche ouverte lorsqu'elle est en face de l'amant-miroir (« Mieux que la bouche formant l'o », p. 25). Une fois l'application de son maquillage terminée, Elsa ferme sa bouche, rendant impossible la connaissance de son sombre intérieur¹⁹. Témoin du manque de pouvoir du poète, de son incapacité de s'emparer d'Elsa, le lecteur se trouve devant un échec de la parole descriptive lyrique.

Le noir fait à son tour son apparition sur le corps d'Elsa par la figure notable de la pupille :

Tes yeux tout à coup de plomb tournés dans l'orbite de la nuit²⁰

Ici Aragon rejette la blancheur et l'iris bleu en faveur d'un assombrissement de la sphère oculaire, devenue grisâtre (« de plomb »). L'expression adverbiale « tout à coup » évoque plus qu'une simple métamorphose, tant cette transformation est soudaine. Ces yeux sont loin de la clarté qu'a suggérée l'emphase sur « l'oubli » et « la pureté » plus tôt dans le recueil. Il est également à noter que dans ces vers les yeux livresques de l'amante font preuve d'une nouvelle liberté. Ils sont « dans l'orbite », subissant une circulation de nature planétaire. La figuration d'Elsa prend donc une ampleur d'universalité qui trouve sa base philosophique dans la déclaration d'Aragon qu'Elsa est son « univers »²¹. Le lecteur comprend alors que le domaine du naturel dans *Elsa* – qu'il s'agisse du planétaire-cosmique ou du terrestre – sert comme extension de l'être de la bien-aimée, laquelle est devenue la Création même.

Dans ce monde qui est aussi un corps, le blanc se matérialise par le sel et la neige. À travers ces formes granuleuses, la figure prédominante de cette teinte éblouissante reste néanmoins la lumière solaire. C'est-à-dire que même les instances des deux premières figures laissent imaginer le reflet du soleil, amplifiant sa présence dans *Elsa* et, par là, la puissance de la bien-aimée. En voici quelques exemples :

Chaque goutte d'eau de ma vie a pris *le sel* de ton immensité
Ton soleil a dissipé mon folklore [...]

Je ne dors plus que dans *tes neiges*²²

Et les mers n'auront plus laissé derrière elles que *la blancheur aveuglante du sel*
 Si bien que *le soleil* ait soif et la lumière sur ce parquet de trémies *oscille*²³

Un printemps qui n'a point tout à fait oublié *la neige*
 Un bonheur divisé par *toutes les heures du jour*²⁴

¹⁹ L'analyse proposée ici s'appuie sur un essai critique de Charles Grivel sur l'œuvre d'Aragon : « L'hypothèse serait que le texte s'engouffre par un point de focalisation – *une bouche*, un système creux; au fond du texte, une fenêtre bée; au-dessus du texte, une main fait courir la plume – ou plutôt, car Aragon ne se trouve décidément bien que devant son appareil enregistreur, *des lèvres* s'ouvrent pour laisser passer le flux ». Voir Charles Grivel, « Aragon blanc-béton », dans Jean Arrouye (dir.), *Écrire et voir : Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 156. Nous soulignons.

²⁰ Aragon, *op. cit.*, p. 82.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 22, nous soulignons.

²³ *Ibid.*, p. 48, nous soulignons.

²⁴ *Ibid.*, p. 84, nous soulignons.

Quoique cela ne soit qu'un échantillon des expressions où figure le blanc, leur fréquence dans le recueil prouve qu'il est question d'un thème essentiel. D'ailleurs, les fonctions du soleil d'après ces citations démontrent que, même quand il est censé représenter la bien-aimée, l'orbe solaire n'est pas toujours une source d'illumination qui signale un triomphe de l'amant en tant qu'auteur. Dans le premier extrait, le soleil « dissipe » le « folklore » de l'amant, un folklore qui peut être assimilé métaphoriquement à toute tentative de description définitive, le *mythos* insuffisant face à l'étendue de la femme. En effet, l'« immensité » de la bien-aimée mène l'amant jusqu'à la noyade ou au sommeil; il est vaincu par la pureté céleste des flocons qui tombent du ciel. L'insuffisance hante toujours Aragon, mais comme nous l'avons affirmé au début de cet article, cette richesse d'images laisse entrevoir des possibilités de rectification pour l'amant pitoyable.

Notamment, ces figures sont reprises plus loin en donnant l'impression d'une *inversion* des rôles. Le soleil est parvenu à évaporer totalement la mer, laissant la matière concentrée du sel, lequel est si intimement associé à la dame dans le premier extrait. Le sel reflète tout comme un miroir du soleil (« les mers n'auront plus laissé derrière elles que *la blancheur aveuglante* du sel »). Dans cette deuxième citation, la « soif » suggérée n'a pas l'air de s'accorder avec l'image d'Elsa fournie jusqu'ici : quelle raison aurait-elle d'« osciller » devant son amant ? Si ce dernier est à identifier avec le soleil dans cette dernière instance, il aurait fini par tirer d'une solution aquatique l'essentiel de ce qu'il voulait exprimer : la richesse et la « saveur » de l'objet de son ouvrage poétique. Il s'agirait, à première vue, d'une image de la réussite de l'écriture. En même temps, ce soleil assoiffé illumine sans imposer sa vision. Son oscillation se prête en fait à une lecture qui valorise toujours la distance entre les deux amants, et sa soif paraît encore souligner le manque, cet élément caractéristique de la *persona* de l'amant-poète dans *Elsa*.

De toute manière, le dédoublement des signifiés en ce qui concerne l'image du soleil fait surgir un *problème d'identification*. Ce serait une impasse, s'il fallait ancrer les deux amants dans des figures immuables. Heureusement, Aragon ne nous oblige pas à nous contenter d'une imagerie aussi réductrice. Tandis que l'instabilité de la lumière oscillante est plutôt évocatrice, à notre sens, du doute de l'amant, cette même lumière est aussi un *lien* métaphorique entre la bien-aimée et son serviteur : l'ambiguïté du signe du soleil s'accorde avec un désir d'intimité chez le poète, ce qui se voit par le refus d'exclure l'un ou l'autre amant de la brillance solaire. Aragon et Elsa s'y manifestent tous les deux, mais à des titres distincts : ils appartiennent l'un et l'autre au texte. L'intimité peut donc s'établir au sein d'*Elsa*, et nous verrons à quel point ce texte sert de point de contact entre eux. Car le soleil n'est pas la seule figure qui relie le couple : il y a également l'ombre, le noir du trio aragonien. Le langage de notre poète assume pleinement cette rhétorique dédoublée et antithétique.

À ce propos, le lecteur nous permettra de faire un petit détour avant de passer à une analyse des manifestations cosmiques du noir. Le noir serait avant tout cette ombre dans laquelle figure, malgré les associations possibles avec le soleil, l'amant qui poursuit un état d'intimité avec sa bien-aimée. Un exemple incontournable de cette association se trouve vers le début du recueil dans le poème « Voilà trente ans » :

Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds [qui] [...]
Au filé des lampes t'enveloppe et croît à mesure qu'elles sont basses
Comme tu aimes pour lire au soir dans les chambres selon ton cœur
C'est alors seulement que je monte jusqu'au plafond
Et m'y perds à répéter ta main tournant les pages
Voilà trente ans que ma pensée est l'ombre de ta pensée²⁵

²⁵ Aragon, *op. cit.*, p. 16.

L'ombre est singulière ; or, il est possible de permettre une double interprétation : l'une charnelle et l'autre qui souligne l'intimité intellectuelle naissant déjà entre les personnages Elsa et Aragon²⁶. Si le lecteur s'arrête sur la première, il semble clair que le sujet lyrique ne s'est pas accordé une présence aussi réelle que celle de sa bien-aimée. Son existence n'est qu'un faible reflet de celle d'Elsa : une présence diminuée²⁷, comme l'écho marin d'un coquillage abandonné sur la plage.

L'amant est tout à fait incapable de se séparer de la femme ; son infériorité fait qu'il est condamné, paraît-il, à suivre perpétuellement sa muse sans jamais accéder à l'intimité désirée. Il serait également logique de voir dans cet état sombre de la chambre une illustration de l'ignorance et de la faiblesse d'expression de l'amant-poète. Malgré cette faiblesse, il garde le désir d'atteindre le même niveau de réalité que sa dame. L'imitation de ses mains et la prise de leur forme font preuve de ce désir, dont la réalisation permettrait un contact réel avec l'objet aimé. Dans cette scène touchante, le livre sert d'incarnation de l'envie de contact. Les deux paires de mains se tendent vers le livre, et ainsi il devient un point de liaison entre la femme et l'amant-ombre. Sans doute, le livre comme symbole est particulièrement puissant chez un couple littéraire tel celui d'Aragon et Elsa Triolet. Eu égard à cette utilisation particulière du livre, l'échec d'Aragon serait-il après tout total ?

Pour y répondre, considérons le jeu entre le blanc et le noir, entre la lumière et l'ombre, qui surgit grâce à une symbolique cyclique forte dans *Elsa*. Nous avons déjà évoqué la métaphore-clé du soleil, image pétrarquiste par excellence. Aragon subvertit cette tradition par un refus du maintien permanent de sa condition inférieure à l'aide de l'image cyclique de l'éclipse²⁸. Celle-ci propose un moment de conjonction qui remet en question la ligne de démarcation supposément ferme entre l'amant et l'aimée²⁹ :

Si je rendais mon corps à ses lueurs humaines
Ses éclipses de chair ses reines de hasard
Et si je dérivais comme font les idées
Ces bateaux démantés de domaine en domaine [...]

Si moi j'étais assis dans mes ombres maîtresses
Et qui je fais gémir m'attendant à son tour
Qu'aurais-tu dit qu'aurais-tu dit mon adorée³⁰

Ces vers sont révélateurs en ce qui concerne le problème de l'identification du sujet lyrique ou de la bien-aimée à une seule figure. Le début présente l'amante comme source de lumière, dont la chair répand ses « lueurs », bien qu'elle devienne aussi source d'ombre par les

²⁶ Cette deuxième interprétation sera discutée plus bas.

²⁷ Dans son analyse de Paul Eluard, Marcella Munson souligne une idée similaire quand elle écrit: «*Displaced from his own physical body, he [the man] is only manifest and made visible thanks to the presence of the Other (the woman), as a shadow can never exist without a body* ». Voir « *Eclipsing Desire: Masculine Anxiety and the Surrealist Muse* », *French Forum*, vol. 29, n° 2, 2004, p. 27. Elsa la muse est pourtant aussi Elsa la lectrice, l'écrivaine. Ce deuxième aspect porte une autre signification qui réduit l'abîme entre les deux amants.

²⁸ En parlant du surréaliste, Lucille Becker et Alba della Frazia notent que dans son *Traité du style* « *Aragon explained that surrealist poetry reflected the desire of the poet for complete liberty from traditional poetic forms and from the customary usage of language* ». Voir Lucille Becker and Alba della Frazia, « *The Versification techniques of Louis Aragon* », *The French Review*, vol. 38, n°6, 1965, p. 734.

²⁹ Nous avons déjà établi ce fait par rapport au soleil. Munson parle aussi de l'image de l'éclipse dans le contexte général de la confusion de l'auteur et son rapport avec sa « *female muse* ». *Op. cit.*, p. 25-29. Nos analyses se rejoignent sur certains points, mais dans notre étude le soleil contient particulièrement une mise en cause de l'affirmation d'une impuissance sans réserve d'Aragon vis-à-vis d'Elsa.

³⁰ Aragon, *op. cit.*, p. 80.

interruptions résultant du rapprochement requis par l'acte amoureux, faisant naître des creux sombres, comme le suggère le mot « éclipse ». La femme vénérée réclame, elle aussi, cette double identité, à la fois celle des « ombres maîtresses » d'Aragon, mais également celle de la femme-soleil par l'épithète « mon adorée ». Nous revenons alors à la fragmentation, mais au lieu d'une « statue » se placent des ombres et des lueurs. La complexité est augmentée par le fait que la pluralité des « ombres » se heurte à la singularité de « l'adorée ». L'obscurité de celles-là pourrait se prêter à une affirmation de leur manque face à la lumière unie de la femme aimée. Ce mystère de représentation, qui est aussi une déstabilisation, apporte un nouvel élan à l'interrogation de la puissance de l'amant dans sa capacité d'auteur.

Sans doute Aragon parle-t-il souvent d'Elsa comme d'une force éclairante dans sa vie :

Ton soleil a dissipé mon folklore³¹

Mon beau soleil d'hiver³²

Et pourtant, les moments d'éclipse seraient plus que de simples obscurcissements de la femme-soleil. Pour preuve, une déclaration d'Aragon à la fin de « Voilà trente ans », là où il nomme Elsa pour la première fois : « Mon univers Elsa ma vie »³³. Cette qualification ne permet pas la limitation de la représentation d'Elsa à un simple globe doré. Nous proposons en effet qu'Elsa se manifeste par moments et par le noir de l'espace, et par le noir qui résulte de la lune qui se met entre le soleil et la terre³⁴. Il n'est pourtant pas nécessaire que cette métaphore exclue l'image d'Elsa comme soleil. Ce serait falsifier une partie importante de l'expression lyrique d'Aragon. L'univers d'Aragon, nous pouvons l'affirmer sans trop d'hésitation, est suffisamment énigmatique pour héberger de telles nuances. Quelle serait, donc, la conséquence d'une attribution du noir de l'espace à Elsa ? Il faut s'arrêter sur la richesse de la figure de l'éclipse pour aborder cette question.

Une éclipse fait en sorte que toute lumière soit anéantie sauf un cercle d'or qui entoure le corps obstruant, en l'occurrence la lune chez Aragon. La lune, réceptrice de la lumière solaire, devient par ce processus une source d'obscurité du côté de la terre, de l'observateur humain. Rappelons qu'Aragon ne refuse pas à Elsa un rapprochement avec le disque argenté :

Connaissez-vous la *rose-lune*

Aragon fait en sorte dans ce vers qu'Elsa signifie, par son hybridité, le terrestre et le céleste. Autrement dit, elle réclame le statut de *l'entre-deux* qui défie toute limitation. De surcroît, son intime association avec la rondeur écarlate de la rose n'est pas non plus à ignorer :

Connaissez-vous la *rose-temps* [...]

Connaissez-vous la *rose-crainte*

Connaissez-vous la *rose-nuit*³⁵

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 78.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ Munson discute de la figuration de la femme comme lune qui « comes between the poet and the physical world itself... Here the woman blocks the poet's view, cutting him off from the world of sight », *op. cit.*, p. 28. Nous allons donc plus loin que Munson en assimilant Elsa au noir tout court.

³⁵ Aragon, *op. cit.*, p. 94, nous soulignons.

Ces expressions prises ensemble sont provocatrices, car nous y retrouvons le mariage des trois couleurs propres au recueil : le blanc, le noir, et le rouge. En outre, l'emblème rougeâtre de la rose est mis en rapport non seulement avec la lune, mais avec la nuit toute entière, ce qui problématise encore une fois le rapport de la bien-aimée avec le soleil à titre exclusif, car elle est désormais devenue une source de noirceur bouleversante. Mais il est aussi intrigant que, en raison de la rondeur partagée par ces deux figures, la « rose-nuit » soit la nuit devenue *arrondie*. Cet encadrement rappelle non seulement la bouche en forme d'« o » de la « Chanson du miroir déserté », mais l'éclipse même, avec le résultat que la lune et la rose font partie désormais de la sphère cosmique de « l'univers » insaisissable qu'est Elsa Triolet. Effectivement, chez Aragon, Elsa est source de tout et lui inspire tout (« Mon univers Elsa ma vie »).

Une fois acceptée l'association d'Elsa avec le noir expansif de l'univers et l'ombre de la lune, le cercle doré du soleil caché s'impose comme symbole de l'amant et reprend ainsi une connotation d'éclaircissement. Le texte paraîtrait nous suggérer cette éventualité plus tôt dans le recueil :

Mes bras d'or mes faibles merveilles
 Renaissent ma soif et ma faim
 Collier collier des soirs sans fin
 Où le cœur veille³⁶

C'est *l'amour* de l'amant-poète qui se manifeste par le « bras d'or », avec cette « soif » qui nous rappelle le soleil qui brille sur le sel « aveuglant ». Comment voir autrement les « bras d'or » de l'étreinte tendre de l'amant sinon que comme le cercle lumineux du soleil éclipsé qui entoure une infime partie du vaste noir « des soirs sans fin » ? La figure de l'éclipse caractérise l'insuffisance dont Aragon se sent coupable : la profondeur noire de l'espace lui échappe toujours, et l'étendue de son pouvoir descriptif ne serait que celle d'un soleil, d'une piqure d'épingle dans la fabrique de l'univers³⁷.

Néanmoins, assimiler l'amant au soleil reste un changement foncier par rapport à la tendance pétrarquiste d'une femme-soleil désespérément hors de portée qui hante d'autres poèmes d'*Elsa*. Par ce renversement, le sujet lyrique se transforme en source– aussi petite soit-elle –de lumière. Le cercle doré du soleil derrière la lune signale *une rupture* dans le noir autrement total : le cadre solaire de l'éclipse sert comme représentation de l'expression poétique d'Aragon. Elle, cette expression poétique, est un moment d'encadrement du noir omniprésent, une prise momentanée de la profondeur obscure qu'est Elsa Triolet³⁸. Même si *l'amant* souffre d'une connaissance insuffisante de la bien-aimée, en tant que *poète* il fabrique

³⁶ Aragon, *op. cit.*, p. 41.

³⁷ Cette même atténuation du pouvoir de l'auteur comme force descriptive représentée par le soleil est mentionnée par Munson dans son analyse d'Éluard quand elle parle des risques de la multiplicité solaire pour l'auteur masculin : « [T]he plural suns, on the other hand, are troubling, striking the reader instantly as an "impossible" fragmentation of a traditional—and overtly masculine—oneness...the sun and its long list of perceived attributes...lose their singular claim to authority ». *Op. cit.*, p. 29.

³⁸ Elsa effectue ce que Munson voit dans l'obscurcissement du poète-soleil par la femme-lune : « But if the muse takes from him his visual access to the world, she nevertheless succeeds in encasing him in a new world of shadows and dreams, a textual space conducive to the act of creation (both textual and biological, one suspects) ». *Op. cit.*, p. 28. Notre lecture prend pour sujet une image choisie par Aragon pour mettre en valeur la tentative de la description, de la mise en vers de son amour pour Elsa. Il en est l'agent, bien que ce va-et-vient de son univers lyrique ne fournisse ni un lyrisme stable, ni une description accomplie. L'image de l'éclipse chez Aragon semble plutôt un symbole d'activité que de « passivity » comme le veut Munson dans le cas de l'« *Eluardian muse* » (p. 29).

de perle en perle le « collier des soirs sans fin »³⁹. Sa poursuite devient sa réussite. Autrement conçue, la possibilité de voir la figure de l'auteur dans la puissance lumineuse du soleil renvoie à l'association apollonienne de cette sphère, affirmant l'existence d'une force créatrice qui ne bouleverse pourtant pas complètement l'emprise de la bien-aimée, car cette force n'engendre que de « faibles merveilles ». C'est par la *tentative* d'une description— bien qu'elle soit d'une efficacité éphémère —qu'Aragon cultive une intimité possible à travers l'écriture. Il s'agit d'une éclipse qui passe de la chair aux étoiles, et qui revient après à terre, au livre.

Nous voudrions reprendre la conception de l'encadrement du noir offert dans la section précédente en revenant aux couleurs et leurs rapports au livre en particulier, qui n'échappe jamais tout à fait aux influences de la corporalité dans *Elsa*. La capacité d'Aragon de parvenir à une sorte de contact avec les « éclipses de chair » de son amante— ainsi défaisant la dynamique pétrarquiste —dépend de sa présence dans un monde où il peut « dériv[er] comme font les idées ». Cette expression fait forcément penser à l'action d'écrire, car le propos de l'auteur est de se laisser « dériver » par des abstractions comme celle de « l'idée » afin d'aboutir à une production littéraire. Il s'ensuit donc que l'accès à la chair lumineuse de la bien-aimée et sa mise en parallèle avec « les idées » nécessitent un engagement dans l'écriture, et par conséquent dans le livre.

Le recueil compte plusieurs illustrations du rapprochement entre livre et corps humain:

Et pour me passer de t'aimer *ils substituent*
A ta réalité de chair une statue
Un symbole drapé de pierre une Patrie
Et quand ils mettent le coupe-papier à l'aisselle tendre de mes livres
Ils ne comprennent pas du tout pourquoi *je crie*
Ils ne voient pas que *je saigne de ton sang*⁴⁰

Et nous pouvons y ajouter sans être exhaustif :

On ne veut pas me croire J'ai beau
L'écrire avec mon sang mes violons mes rimes⁴¹

Prenez ces livres de mon âme...⁴²

Coupez d'un doigt brutal les pages⁴³

La figure de l'auteur devient tellement associée à son travail qu'il ne peut plus séparer son écriture de son existence physique. Le vers le plus provocateur à ce propos est peut-être : « Ils ne voient pas que je saigne de ton sang », qui présente au lecteur l'image d'un corps qui saigne

³⁹ Marianne Delranc-Gaudric affirme qu'Elsa a employé la nacre pour certains colliers, ce qui enrichit le sens de leur présence dans les poèmes d'Aragon. Il n'est pas non plus sans importance que dans le vers d'Aragon que nous venons de citer, c'est Aragon lui-même qui en est le fabricant, ce qui crée un parallèle entre lui et sa bien-aimée en tant qu'artisans. Voir Marianne Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'Opéra », dans Jean Arrouye (dir.), *Écrire et voir : Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, p. 135-138. Voir aussi « Des mots et des bijoux : épisode méconnu de la vie d'Elsa Triolet et Louis Aragon », *Saint-Etienne-du-Rouvray*, La Ville de Saint-Etienne-du-Rouvray, 2018, url : <https://www.ville-saintetiennedurouvray.fr/pages/des-mots-et-des-bijoux-les-colliers-d-elsa-triolet>, consulté le 11 janvier 2018.

⁴⁰ Aragon, *op. cit.*, p. 16-17, nous soulignons.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14, nous soulignons.

⁴² *Ibid.*, p. 19, nous soulignons.

⁴³ *Ibid.*, nous soulignons.

l'essence d'un autre être, ouvert par la violence du « coupe-papier ». Transposé au livre, le « sang » dont Aragon parle nous paraît indubitablement l'encre qui lui permet cette effusion lyrique : le rouge se confond avec le noir, l'essence physiologique avec une autre, intellectuelle. Ainsi, nous en venons à la deuxième interprétation possible du noir, une question abordée plus haut.

L'affirmation qu'il saigne, à la première personne, est de première importance car elle suggère que le poète est présent *par le livre même*. Néanmoins, l'encre-sang garde une qualité d'altérité, car l'essence du corps-livre prend Elsa comme inspiration. En d'autres termes, l'encre-sang devient celui de la bien-aimée une fois qu'il prend les formes multiples des lettres qui tentent de la décrire. Ces lettres, d'ailleurs, ne sont pleinement compréhensibles que pour Elsa : les autres n'en comprennent rien (« *Ils ne voient pas...* »). Alors, sa participation à *la lecture* du texte devient nécessaire, incontournable, car c'est elle qui peut proprement reconnaître les parallélismes qui figurent le rapport troublé entre Aragon, son texte, et le sujet de celui-ci. La lecture d'Elsa est l'acte par lequel l'intimité entre Aragon et sa lectrice de préférence, suggérée déjà par le contact textuel de leurs corps, s'affirme.

Cette affirmation n'est pas limitée par la disposition du livre, car nous la trouvons dès les premiers poèmes du recueil :

Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds [qui] [...]
Au filé des lampes t'enveloppe et croît à mesure qu'elles sont basses
Comme tu aimes pour lire au soir dans les chambres selon ton cœur
C'est alors seulement que je monte jusqu'au plafond
Et m'y perds à répéter ta main tournant les pages
Voilà trente ans que ma pensée est l'ombre de ta pensée⁴⁴

À l'intérieur de ce poème, l'amant est présenté comme l'ombre de la femme, mais il faut également tenir compte de l'action qui se répète : ce sont les doigts de la bien-aimée, Elsa, qui *tournent les pages d'un livre*. De quel livre s'agit-il, en effet ? À quel point est-il possible que cela soit le livre entre nos propres mains ? Il est intéressant qu'Aragon recoure à cette image livresque ailleurs :

Et tu m'en veux de tarder tant avec toi *de tourner la page*
D'un roman qu'inégalement ensemble au lit nous aurions lu⁴⁵

Intimité du lit et de la lecture, mais avec une distance retenue par l'insistance sur « l'inégalité ». Cette plainte de l'amant-poète au lit est-elle forcément un simple cliché quasi-pétrarquiste chez Aragon ? Nous dirions que non.

Compte tenu du lien établi entre « sang » et « encre », il nous paraît possible au contraire d'affirmer qu'il s'agit d'une modification de la dynamique pétrarquiste par la puissance du livre comme symbole de partage. Dans la chambre illuminée par ces lampes, Aragon présente une scène qui est presque celle d'une mère qui berce son enfant, le résultat d'une conjonction de forces équivalentes masculine et féminine, du sujet des poèmes et de celui qui les a écrits.

⁴⁴ Aragon, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 114, nous soulignons. La classification du texte comme « roman » dans cette dernière instance peut faire hésiter à assimiler le livre dans cette scène au recueil *poétique* d'Aragon. Pourtant, nous proposons l'ouverture du terme « roman » à ses acceptions historiques. C'est à dire que la classification de « roman » peut renvoyer au genre médiéval du même nom, lequel n'exclut pas l'emploi du vers. Le chevauchement du moderne avec une littérature d'autrefois se produit, comme nous l'avons vu, déjà par les figures employées par Aragon. En outre, nous n'avons qu'à rappeler qu'Aragon donne à son *Roman inachevé* le sous-titre « Poème », et que dans celui-ci il fait un rapprochement entre les deux genres : « Et le roman s'achève de lui-même/ J'ai déchiré ma vie et mon poème... ». Aragon, *Le Roman inachevé*, Gallimard, 1956, p. 201.

Cette image signale une intimité intellectuelle, aussi bien qu'émotionnelle, nourrie par la présence de textes et de leur lecture au sein du couple. Si Vincent Gille affirme : « *[i]n surrealist writings love casts aside its literary, psychological, religious and moral masks so as to be reinstated in its social context and restored to full possession of its spiritual and carnal, conscious and unconscious components* »⁴⁶, nous y ajouterions que dans cette instance l'aspect « spirituel/intellectuel » l'emporte par la focalisation sur le livre comme point de contact, bien que ce dernier soit également une extension du corps d'Aragon.

Il est aussi à noter que la centralité de la lecture dans « Voilà trente ans » indique une instance d'où peuvent venir des commentaires critiques de la main d'Elsa, assise avec le texte de son amant à la main. Ainsi, la lecture s'avère une manière par laquelle l'amant-auteur peut s'insinuer dans la pensée de son amante. Il lui devient possible d'être présent par l'écrit tout en étant absent de fait. Par conséquent, cette chambre qu'Elsa occupe la nuit n'est en rien « un espace pétrifié »⁴⁷ mais plutôt l'illustration d'une intimité qui prospère grâce à un échange intellectuel et littéraire au cœur de cet univers lyrique.

Si nous revenons au tout début de cet article, à la plainte d'Aragon sur la nature évasive d'Elsa, ce moment de lecture tranquille dans une chambre se révèle un antidote au manque qui caractérise et terrorise l'amant-poète ailleurs dans le recueil. Il est vrai qu'Aragon note qu'Elsa a l'habitude de « lire au soir dans les chambres *selon [s]on cœur* », et en particulier l'expression « selon son cœur » évoque une multiplicité de chambres qui augmente la possibilité de se fourvoyer dans une sorte de labyrinthe qui empêche l'accès de l'amant à l'espace privé de sa bien-aimée. Heureusement, le livre accompagne sa lectrice. Quelle que soit la chambre qu'elle sélectionne, Elsa apporte le livre avec elle, et l'amant, dans sa capacité de poète, est assuré d'une place dans l'intimité de la chambre et de l'esprit. C'est une chambre où la lumière et l'ombre se confondent, où le noir du lieu et le blanc de la page se mêlent. Aragon écrit que c'est uniquement à ce moment crépusculaire « qu' [il] monte jusqu'au plafond/ Et [s]'y [perd] à répéter ta main tournant les pages ». Mais son livre est devenu lui aussi un soleil, une source de lumière créative et intellectuelle qui illumine l'esprit d'Elsa. Au fur et à mesure qu'elle feuillette le texte, l'amant-ombre se fortifie, résultat de la lumière des lampes qui s'abaissent (« Au filé des lampes [l'ombre] t'enveloppe et croît à mesure qu'elles sont/ basses »).

L'amant-poète est donc partout autour de son amante, comme elle est tout ce qui existe autour de lui. Elle s'engage avec l'homme qui la chante dès qu'elle entreprend la lecture et, peut-être, l'acte critique. Bien que ce dernier fait ne soit pas explicitement inscrit dans le texte, il n'est pas illogique de supposer qu'une lectrice comme Elsa Triolet lise avec une attention à la hauteur de son métier. *Elsa* est un texte énigmatique, et le portrait à première vue irrémédiablement pétrarquiste – en blanc, noir et rouge – esquissé par l'amant-poète se révèle un champ de significations qui met en contact les corps textuels des deux amants. Passant des draps du lit jusqu'à l'éclipse avant de revenir au livre, *Elsa* fait valoir une puissance d'auteur cachée et néanmoins présente chez dès les premières pages du recueil. Ainsi, d'une impuissance à capter complètement en vers la bien-aimée, Aragon fait naître une maîtrise livresque, faite de moments de parallélisme descriptif et basée sur une représentation du livre comme point de contact. Notre auteur ne fait pas de la femme de sa vie un produit de son écrit, mais une partenaire dans le domaine de la création. De cette manière, le livre se transforme en objet de partage qui relève d'une intimité inestimable.

Jacob Ladyga
Université de l'Indiana à Bloomington

⁴⁶ Vincent Gille, « *Love of Books, Love Books* », dans Jennifer Mundy (éd.), *Surrealism : desire unbound*, Princeton University Press, p. 127.

⁴⁷ Grivel, *op. cit.*, p. 164.

Bibliographie :

- Aragon, *Elsa*, Gallimard, 2008.
- *Le Roman inachevé*, Gallimard, 1956.
- Becker, Lucille and Alba della Fazio, « *The Versification Techniques of Louis Aragon* », *The French Review*, vol. 38, n° 6, 1965, p. 734-743. *JStor*, url : <http://www.jstor.org/stable/384774>, consulté le 10 avril 2016.
- Bismuth, Hervé, « Aragon et le discours amoureux d'Elsa (1959) : ce que vaut l'intime », dans S. Crinquand et P. Bravo (dir.), *L'Intime à ses frontières*, EME, «Proximités », 2012, p. 215-226.
- Conley, Katharine, « *Anamorphic Love: The Surrealist Poetry of Desire* », dans Jennifer Mundy (éd.), *Surrealism: desire unbound*, Princeton University Press, 2001, p. 101-123.
- Elsa la rose*, Agnès Varda (réal.), Pathé, 1966.
- Delranc-Gaudric, Marianne, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'Opéra », dans Jean Arrouye (dir.), *Écrire et voir : Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 122-138.
- Delranc-Gaudric, Marianne, « Des mots et des bijoux : épisode méconnu de la vie d'Elsa Triolet et Louis Aragon », *Saint-Etienne-du-Rouvray*, La Ville de Saint-Etienne-du-Rouvray, 2018, url : <https://www.ville-saintetiennedurouvray.fr/pages/des-mots-et-des-bijoux-les-colliers-d-elsa-triolet>, consulté le 11 janvier 2018.
- Vincent Gille, « *Love of Books, Love Books* », dans Jennifer Mundy (éd.), *Surrealism: desire unbound*, Princeton University Press, 2001, p. 127-69.
- Gœury, Julien (ed.), *Blasons anatomiques du corps féminin*, Flammarion, 2016.
- Grivel, Charles, « Aragon blanc-béton », dans Jean Arrouye (dir.), *Écrire et voir : Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 155-171.
- Merger, Franck, « La réception de Pétrarque en France au XXe siècle. L'exemple d'Aragon », *Les Annales de la Société de Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, n° 10, 2008, p. 108-130.
- Munson, Marcella, « *Eclipsing Desire: Masculine Anxiety and the Surrealist Muse* », *French Forum*, vol. 29, n° 2, 2004, p. 19-33. *JStor*, url : <http://www.jstor.org/stable/40552323>, consulté le 10 avril 2016.
- Ronsard, Pierre de, *Les Amours*, André Gendre (éd.), Le Livre de Poche, 1993.