

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Table des matières	iv
Introduction	2
 Chapitre 1 : L'écriture aragonienne et l'intertextualité	10
1. La réception de <i>Blanche ou l'oubli</i>	11
2. Du dialogisme à l'intertextualité	15
3. Michael Riffaterre : vers une grammaire du Texte	20
4. /soleil noir/ : intertexte obligatoire de <i>Blanche ou l'oubli</i>	25
 Chapitre 2 : /soleil noir/ dans le texte d'Aragon	27
1. Le soleil de la mélancolie	28
2. L'écriture ou l'oubli	37
3. /soleil noir/ ou Marie-Noire	41
 Chapitre 3 : Le nom Mata Hari et l'intertexte flaubertien	50
1. Marie-Noire ou ma mémoire	51
2. Mata Hari ou un incipit à <i>Salammbô</i>	55
3. L'émergence du biographique	62
4. Le nom Schahabarim	67
 Chapitre 4 : La grandeur du temps ou l'intertexte hölderlinien	74
1. <i>Hypérion</i> ou l'idéal politique	75
2. Œdipe ou le prix de la conscience	81
 Conclusion	85
 Bibliographie	91

L'AVEUGLE ÉBLOUI

**LECTURE INTERTEXTUELLE DE *BLANCHE OU*
L'OUBLI DE LOUIS ARAGON**

INTRODUCTION

*C'est de leur malheur que peut fleurir l'avenir
des hommes, et non pas de ce contentement de
soi dont nous sommes perpétuellement
assourdis.*

Louis Aragon, *La valse des adieux*.

1. Repères pour un sans-père

Naît en 1897 Louis, un enfant dont le nom n'est d'aucune famille¹. À ce fils illégitime d'un homme public et d'une jeune femme de vingt-quatre ans, on a forgé, afin d'éviter les ragots, une fiction proprement romanesque. Aux yeux du monde, la grand-mère de Louis est sa mère adoptive, sa véritable mère, Marguerite Toucas-Massillon, devenant du coup sa sœur. Aragon, du moins de la bouche de sa mère, n'apprendra la vérité qu'à vingt ans, au moment de partir pour le front.

Cette histoire étant connue, il n'est pas question pour moi de la refondre. Je ne la ressasse pas ici pour confiner cet écrit aux limites d'un exercice psychocritique. Je voudrais plutôt que mon lecteur garde derrière sa prunelle comme une ombre le voile de cette fiction. Il sera beaucoup question, dans les pages qui suivront, de réalité et d'art, de mots et de paroles, de textes et d'intertextes. J'aimerais qu'on puisse garder en tête que l'aventure textuelle de Louis Aragon commence d'abord par la redoutable forgerie de son nom,

¹ « Aragon », selon ce qu'en sait l'auteur, lui aurait été donné par son père biologique, Louis Andrieux, en souvenir d'une maîtresse espagnole (Ristat, 1997 : 17). On peut sans doute ajouter à cette raison celle de l'initiale. L'auteur signe en quelque sorte son œuvre.

exigence à laquelle je joins, en passant, cette petite coïncidence : le registre, pour son baptême, lui imagine comme mère biologique une certaine *Blanche* Moulin (Ristat, 1997 : 12 et 15).

2. Contre le discours, la parole du roman

L'homme qui publie *Blanche ou l'oubli* en 1967 a fait les deux grands conflits de son siècle sous les drapeaux à titre de médecin-auxiliaire et s'est à chaque reprise suffisamment distingué pour recevoir la croix de guerre. Le même homme, très précisément dans l'entre-deux-guerres (*Traité du style*, 1928) « conchie l'armée française dans sa totalité » (Aragon, 1991 : 236). Au sein d'un mouvement dont l'un des buts avoués est d'en finir avec la littérature, son talent et sa prolixité le donnent sans contredit plus près d'un Barrès que d'un Tzara. Il publie, écrit, et projette des romans, genre honni parmi tous par les siens en raison de son prestige bourgeois, mais aussi à cause de son rôle au sein du champ littéraire. En effet, par son importance économique et symbolique depuis la seconde moitié du XIXe siècle, le roman, *c'est* la littérature. Il est, de ce point de vue, fort intéressant qu'Aragon, tout en vouant aux gémonies les Gide, Barrès, France, Proust, représentants, ou, si l'on préfère, *signes* du roman psychologique, s'acharne à poursuivre pour lui-même l'aventure romanesque. A-t-il pour but avoué de la critiquer, c'est encore, en fin de compte, entrer en dialogue avec *la* littérature. La destinée de la *Défense de l'infini* en dit beaucoup là-dessus. Littéralement mis en accusation par le groupe sous le chef infâme

de la « tentation littéraire » (Aragon, 1986 : 19), Aragon reçoit l'ordre d'arrêter l'écriture de cet étrange anti-roman, qui se caractérise ainsi déjà par sa clandestinité :

J'étais presque assuré d'avoir réinventé le roman. Je me mis à en inventer un, décidé à la plus folle démesure. C'était tout d'abord un secret, que des poèmes masquèrent [...] Il sommeillait, repartait, prenait des proportions inquiétantes. À vrai dire, tout ce que j'écrivais, je prétendais le faire entrer dans ce roman-fantôme. Deux fragments contradictoires en parurent, l'un dans La Révolution surréaliste, l'autre, sous le nom de Cahier noir dans la Revue Européenne, qui déclencha le drame entre mes amis et moi [...] et pour la volonté de roman, et pour cette incrédulité qu'il y avait en eux de l'existence fictive, de la création de personnages, se trouvant fixés par le détail de hasard d'une phrase. (Aragon, 1997b : 35)

En rupture consommée avec le surréalisme après plusieurs années de louvoiement, Aragon, *ingénieur des âmes*², comme le veut un réalisme socialiste dans toute son inhumaine ustensilité, se fera par la suite défenseur d'une esthétique au service de l'idéologie. Ce sera avec la publication des *Cloches de Bâle* en 1934, l'entrée dans le cycle du Monde réel³, puis le début de la Seconde Guerre mondiale.

² L'expression est bien connue, mais j'en donnerai ici une citation malheureuse, qui ne sera pas sans jeter sur mon sujet un éclairage important. Le premier août 1934, lors de la conférence d'ouverture du premier congrès du Conseil National des Écrivains (inféodé, comme on le sait, au Parti Communiste Français), Jdanov, représentant, si j'ose dire, de la maison-mère, commence ainsi : « Selon la forte parole de Staline, l'écrivain est l'ingénieur des âmes ». Malraux, prenant ensuite la parole, lui répondra : « Si les écrivains sont les ingénieurs des âmes, n'oubliez pas que la plus haute fonction de l'ingénieur est d'inventer. L'art n'est pas une soumission, c'est une conquête » (Desanti, 1997 : 123). Cette rupture d'harmonie dans les chœurs peut se lire en accord avec la place du roman dans l'œuvre d'Aragon. Deux voix, deux paroles parfois discordantes : celle de l'aède politique; celle du romancier. *Blanche ou l'oubli* ne se termine-t-il pas ainsi : « Jusqu'ici, les romanciers se sont contentés de parodier le monde. Il s'agit maintenant de l'inventer » (Aragon, 1967 : 515).

³ Regroupement général effectué par Aragon lui-même et qui contient les romans *Les Cloches de Bâle*, *Les Beaux Quartiers*, *Les Voyageurs de l'impériale*, *Aurélien* ainsi que les six tomes des *Communistes*.

Il faudra attendre le milieu des années 1950 pour voir, chez Aragon, s'esquisser l'énergie d'une nouvelle période, celle, enfin, qui nous conduira aux œuvres de la maturité dont *Blanche ou l'oubli* fait partie. La critique aragonienne sur ce point se fait unanime en arrêtant son attention sur 1956, que marque la parution du *Roman inachevé*, autobiographie en vers dont le titre dit encore une fois le sens particulier que prend le roman chez Aragon. On peut certes s'amuser à lire sous l'« inachevé » un « infini », celui de la *Défense*... : sans y lire une volonté de l'auteur, on doit en tous cas souligner le retour à un imaginaire ouvert, à un parti pris du risque de l'écriture. Mais surtout, 1956, c'est d'abord l'irruption soudaine de la vérité dans le mentir du discours officiel. Avec la répression, par les chars soviétiques, de l'insurrection hongroise, le discours monologique d'un imaginaire socialiste édénique est désormais irréconciliable avec la réalité. Certes, l'horizon d'attente de tout discours politique comporte une certaine accommodation entre la fiction et la réalité qu'elle recouvre en partie. La rupture, ici, est toutefois béante, d'autant plus qu'elle se double de la levée du tabou stalinien lors du XXe congrès. Aragon entre en crise, son art en bénéficie. L'adhésion à l'idéologie ne suffit plus. Il lui faut tenir compte de la vérité, tout en préservant du tableau son point de fuite. Pour résoudre cette tension, de nouveaux signes surgissent alors dans l'œuvre de l'écrivain, qui vont insuffler à celle-là un dynamisme inattendu.

Mise en abyme de ce traumatisme et de ce renouveau, un premier ouvrage romanesque paraît en 1957 : *La Semaine sainte*. L'auteur y prend pour contexte la fatidique semaine sainte de 1815, montrant une France déchirée entre le retour avorté à la république,

la fuite d'une monarchie vacillante et le retour triomphal de Napoléon. La question de l'art et de l'engagement se trouve incarnée dans la composition et le rôle actantiel du personnage principal, le peintre Théodore Géricault, cavalier émérite et jeune dragon du roi en fuite. Géricault, dans le roman, résout l'alternative en prenant, si j'ose dire, la seule sortie possible, celle de l'art.

Véritable prodige intertextuel, *Le Fou d'Elsa* paraît en 1963. Le mentir-vrai d'Aragon, ici, charge de quelques nuages l'horizon d'attente du lecteur en lui offrant à lire sous la forme libre du *diwan*, mêlant vers et prose, courts récits et poèmes lyriques, une œuvre racontant le siège de Grenade par l'Espagne catholique en 1492, ultime étape de la *Reconquista*. Dans la préface, Aragon explique que le point de départ de cette fable réside dans l'appréciation de Maurice Barrès d'une version littéraire de cet événement, lignes dans lesquelles Boabdil, dernier émir de Grenade, est caricaturé :

[...] l'idée me vint que toujours un roi vaincu doit être lâche et traître quand ce sont les vainqueurs qui écrivent l'histoire. Lorsque, dans les années vingt, je rendis visite à Maurice Barrès, lui en faisant la remarque, il me regarda d'un air de surprise où peut-être y avait-il quelque soupçon du mauvais esprit en moi, de l'Allemagne amnistiée, de je ne sais quel prince de Hohenzollern dont j'eusse voulu prendre la défense [...] et il murmura moins pour moi que pour le masque de Pascal qui lui faisait vis-à-vis : « C'est bien la première fois que je rencontre un défenseur de Boabdil... » Ce qui n'était pas répondre. Et, à vrai dire, j'attendis quarante années pour être ce défenseur... (Aragon, 1963 : 13)

3. *Blanche ou l'oubli*

Cette défense et illustration de la figure du vaincu, *Blanche ou l'oubli* l'opère quant à lui sur le théâtre croisé de la rumeur biographique et de l'aveu, par Aragon, d'un maquillage de la vérité au seul profit de l'idéal politique. *Blanche ou l'oubli* raconte, ainsi, pour reprendre l'expression désormais canonique de Jean Ricardou, l'aventure d'une écriture plutôt que l'écriture d'une aventure. Son auteur, sur la couverture de l'édition originale, en résume ainsi la teneur :

Geoffroy Gaiffier est né le 3 octobre 1897 comme l'auteur de ce livre. À part cela, il est le fils d'un acteur célèbre dont la femme s'est enfuie avec un officier de marine, il fume la pipe, il est linguiste il a passé deux ou trois ans à Java... on n'en finirait pas d'énumérer les différences entre lui et moi (ah, *j'oubliais*, il n'est pas communiste) [...] La thèse de Gaiffier, c'est que le roman est un instrument pour la connaissance de l'homme, une véritable science de l'homme. C'est par le roman qu'il cherchera à comprendre ce qui se passait il y a trente ans dans *Blanche*, sa femme, et les raisons qu'elle a eues de le quitter après vingt ans de vie commune [...]. (Aragon, 1967)

Tant le ton que l'essentiel du contenu du roman se trouvent dans ce passage : jeu de double entre l'auteur et son personnage, manipulation du biographème, référence et critique implicite du réalisme socialiste et de l'engagement d'Aragon dans le roman présenté comme une « science de l'homme », non comme un moyen de le transformer. Ainsi, pour trouver les réponses qu'il cherche, Geoffroy Gaiffier demande à un personnage *de son invention*, Marie-Noire, une toute jeune femme, de s'imaginer ce qui a bien pu se passer avec *Blanche* il y a de cela près de vingt ans. L'écriture de Marie-Noire, les souvenirs de Gaiffier, l'arrivée impromptue de *Blanche*, variation explicite des derniers adieux de Marie Arnoux à

Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, comme l'ensemble des actions du roman sont autant de prétextes à lever le voile sur la part biographique de l'art, cette dernière étant elle-même matière à roman.

Par ailleurs, si ce roman *raconte*, ce n'est pas au sens où le roman de Balzac le fait, s'ouvrant par un commentaire sur un trait moral de l'époque où se déroulera son action, un panoramique rapide des lieux où celle-ci s'ébauchera, puis une description du personnage qui la chevauchera. La narration, me semble-t-il, y a pour fonction de rejoindre la description, quand cette dernière a pour celle-là semblable politesse dans la poétique précédente. Ne nous leurrions pas. Dans un cas comme dans l'autre, l'histoire, la société, les signes sont autant de matériaux du texte. Je dis seulement qu'Aragon est de son temps. Un temps où, après deux guerres mondiales, d'innombrables conflits coloniaux, l'Holocauste et la menace nucléaire, le désir de représentation en art, déjà fortement ébranlé dans le siècle, est désormais rongé par le doute.

Louis Aragon, cet enfant-personnage mis en scène par le théâtre hypocrite d'une bourgeoisie décadente, cet étudiant en médecine que l'on plonge en pleine boucherie, cet écrivain à qui l'on demande de ne pas écrire, sait faire avec les clairs-obscur. Son art, il le définit comme un « mentir-vrai », sorte de pratique systématisée du collage scriptural, où des éléments biographiques et historiques explicites servent, comme nous le verrons, de tessons à la mosaïque romanesque.

CHAPITRE 1

L'ÉCRITURE ARAGONIENNE ET L'INTERTEXTUALITÉ

*Personne ne peut articuler une syllabe qui ne
soit pleine de tendresses et de terreurs, qui ne
soit quelque part le nom puissant d'un dieu.
Parler, c'est tomber dans la tautologie [...] Toi,
qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue?*

J.L. Borges, *La Bibliothèque de Babel*.

1. La réception de *Blanche ou l'oubli*

Je ne parlerai ici que des principales sources qui m'ont permis de baliser ma lecture de *Blanche ou l'oubli*, mais c'est déjà, à toutes fins pratiques, dire l'essentiel : le roman a fait l'objet d'un travail rigoureux, bien qu'il ne se signale pas par son volume. Il faut d'abord parler de Daniel Bournoux qui, dans *Blanche ou l'oubli d'Aragon* en 1973, présentait un solide éventail de pistes de lectures. Attentif à déceler des récurrences avec le roman précédent d'Aragon (*La Mise à mort*) et à la mise en contexte des digressions philosophiques et linguistiques, le livre de Bournoux ne présente pas d'interprétation à proprement parler, sinon à la toute fin et sous toute réserve (« Faut-il vraiment feindre de conclure? Tirer un trait, faire les comptes, juger, moraliser? », p. 82). Son arrêt sur image présente deux ouvertures : il compare *Blanche ou l'oubli* aux procédés du Nouveau Roman établis par Françoise van Rossum-Guyon (1972), pour en déduire que le roman d'Aragon ne s'éloigne de cette avant-garde que par la prégnance d'une quête, « par le *pathos* et la valeur du témoignage dramatique dont il sature son écriture » (85); il reprend, ensuite, les éléments de l'incontournable roman familial d'Aragon, pour en venir à la quête de *Blanche* (« [...] on s'explique mieux *Blanche* et [...] le goût infini de plaire, la certitude de n'y

parvenir jamais », p. 88) et à la tragédie historique (« Cet Œdipe sans père nous ramène [...] au Parti », p. 89).

Il faut attendre un quart de siècle avant que ne paraisse le dernier tome de *Pouvoirs et limites de la psychanalyse* (1996 et 1997) de J. Kristeva, transcription en deux volumes d'une année de cours (1995-1996) à Paris-VII. L'objectif de ce « discours direct » était d'interroger la possibilité et la nature d'une « culture-révolte » à l'intérieur de l'espace médiatique contemporain à partir de trois figures de *révoltés* : Sartre, Barthes et Aragon. Le premier tome, intitulé *Sens et non-sens de la révolte*, visait à démontrer la représentation chez Aragon, à partir du *Con d'Irène*, d'une imbrication de « la jouissance sexuelle à la jouissance de la langue ». Aragon conduirait par cette pratique à une « désidentification du sexe et de la langue jusqu'à deux bords insoutenables : le plaisir du pouvoir et l'ivresse du mensonge » (Kristeva, 1996 : 30). Ce bricolage, on en trouverait, toujours selon Kristeva, mais cette fois dans le second tome (*La Révolte intime*), l'explosion (et l'exposition) dans *Blanche ou l'oubli* :

Comment maintenir le lien par-delà l'impossibilité du lien [« illusion consensuelle du couple idyllique » et « communauté enchanteresse de la société communiste »], quand l'oubli l'évide? [...] qu'est-ce qui pourrait bâtir ce lien pulvérisé, libre dans sa polyphonie et désabusé de son jeu [...] si ce n'est le roman? (Kristeva, 1997 : 286)

Enfin, il y a la thèse de Maryse Vassevière, remaniée et publiée en 1998 sous le titre de *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*. Sous ce titre aux larges

évoqueries se cache un ouvrage entièrement consacré à l'identification et à la description des intertextes de *Blanche ou l'oubli*. M. Vassevière souligne leur importance en affirmant qu'il convient de

Considérer les intertextes non seulement comme un outil pour une approche textuelle mais aussi comme un élément majeur de la poétique d'Aragon. Il suffit de feuilleter *La Mise à mort* ou *Blanche ou l'oubli* pour percevoir au signe graphique de l'italique la présence massive et violente de l'intertextualité. La lecture, naïve ou savante, révèle aussi, immédiatement, que le narrateur, les personnages et même le scripteur sont eux-mêmes des lecteurs impénitents et qu'ils pratiquent tous, à leur manière et sous des formes variables, l'art de la citation et du collage. (Vassevière, 1998 : 7)

M. Vassevière ouvrait par ailleurs la partie théorique de son ouvrage par une épigraphe tirée des *Règles de l'art* de Pierre Bourdieu, dont je ne présente ici qu'un extrait : « [...] mettre en forme, c'est aussi mettre des formes, et la dénégation qu'opère l'expression littéraire est ce qui permet la manifestation limitée d'une vérité qui, dite autrement, serait insupportable » (Bourdieu, dans Vassevière, 1998 : 7). Pour M. Vassevière, les « formes » évoquées par Bourdieu en restent à la signification générale de l'intertexte : « [...] si le mentir-vrai d'Aragon sert à masquer des secrets, il permet aussi de les dire en empruntant souvent la voix des autres » (Vassevière, 1998 : 7). Ainsi, il n'est pas étonnant que Vassevière décrive la spécificité de l'intertextualité aragonienne en percevant la *trousse* (c'est l'expression qu'elle emploie) de ses occurrences ponctuelles comme « l'adjuvant d'une sorte de psychanalyse par les livres où, comme le père d'Hamlet sur les remparts, le spectre de l'intertexte vient rappeler ce qui ne doit pas être oublié ». L'intertextualité s'imposerait comme un « moyen pour sortir de la crise idéologique ouverte par le grand

traumatisme de 56 » (Vassevière, 1998 : 356), permettant, par l'introduction d'une autre parole, de dire ce qui ne saurait être dit autrement.

Sans vouloir invalider les grandes lignes de cette proposition, il ne m'en paraît pas moins qu'on ne tient là qu'un signifié général de l'intertextualité, qui ne saurait définir exclusivement la poétique d'Aragon, et qui précise encore moins celle de *Blanche ou l'oubli*. En effet, on peut sans doute étendre cette théorie à l'ensemble des textes susceptibles d'être qualifiés d'« intertextuels » même en confinant à un statut opératoire la définition de M. Vassevière. *Blanche ou l'oubli* pousse l'intertextualité de façon outrancière, certes, mais c'est en ceci qu'il se singularise : la visée esthétique du collage y prend le pas sur la rhétorique de l'aveu (incluant le déni) dans la mesure où l'auteur lui-même est intégré au tableau, et non son seul double, Geoffroy Gaiffier, dont la quête demeure tout au long du roman une quête linguistique. Le désenchantement amoureux et politique sont autant de grimaces d'un même masque, en ce qu'il trahit et déporte l'attente du lecteur en écrivant une vie où l'on attend la fiction, la fiction où l'on attend une vie. Mais avant d'aller plus loin, il me semble nécessaire de poser quelques balises théoriques. D'où provient le concept d'« intertextualité » ?

2. Du dialogisme à l'intertextualité

Essentiellement attachée à la littérature, la théorie du Texte se développe sous l'impulsion de plusieurs influences, toutes liées de près ou de loin à la linguistique structurale. Délaissant, à l'instar du Formalisme russe avant elle, la critique transcendante du texte pour une approche immanente, centrée sur le texte comme énoncé et non en le considérant comme produit d'un auteur, la théorie littéraire française de la fin des années 1960 rencontre la même aporie que ses ancêtres héroïques, à savoir que son objet demeure difficile à saisir en dehors de toute considération extratextuelle. Comment peut-on, par exemple, travailler la littérarité⁴ et faire totalement abstraction des déterminations génériques ou biographiques dans la lecture? Question soulevée dès 1927 par Tynianov : « L'étude soi-disant "immanente" de l'œuvre en tant que système et qui ignore ses corrélations avec le système littéraire, cette étude est-elle possible? » (dans Todorov, 2001 : 126).

Puisqu'on repasse par des difficultés de nature semblable à celles éprouvées par les Formalistes, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que cette voie de sortie par le texte et sa « théorie » se constitueront avec la relecture par Julia Kristeva de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine. En effet, les travaux de Bakhtine, dès la fin des années 1920, peuvent se comprendre comme une tentative dialectique de sortir du Formalisme. Renouant avec la

⁴ « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Jakobson, dans Todorov, 2001).

traditionnelle volonté de compréhension diachronique du phénomène poétique, M. Bakhtine souhaite toutefois lui adjoindre un cadre marxiste, lequel présuppose une visée extratextuelle incompatible avec le système de ses prédécesseurs. Pour M. Bakhtine, l'intersubjectivité précède la subjectivité : sans rien devoir à Freud, il n'en conçoit pas moins le sujet comme s'élaborant dans sa relation avec l'autre dans le filet du discours. Toutefois, cette prise dans les « rêts du langage » (Lacan) s'articule autour d'un intérêt particulier, qui obligera J. Kristeva à prendre quelques précautions dans son accommodation du discours bakhtinien. Selon l'expression de T. Todorov, l'objet de recherche de M. Bakhtine est *l'énoncé humain comme produit de l'interaction entre la langue et le contexte d'énonciation*. Ce n'est donc pas à proprement parler la littérature, encore moins la littérarité :

Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions [...] : la culture est composée de discours que retient la mémoire collective (les lieux communs, les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer. (Bakhtine, dans Todorov, 1981 : 8)

Quelques décennies après, dans l'article « Théorie du texte », Roland Barthes s'amusera à parler de cette dernière comme d'une « hyphologie » (du grec *hyphos*, tissu). La « critique » (c'est-à-dire l'*ancienne*), selon lui, se trouvait obnubilée par le « tissu fini » du texte, encodage plus ou moins fidèle de la biographie de l'auteur, « voile derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens* ». Toujours pour Barthes, au contraire, « la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans

sa texture [...] au sein duquel le sujet se place et se défait » (Barthes, 1973 : 817). Bien avant lui, M. Bakhtine pense, ainsi, le discours comme une texture que l'énoncé actualise selon le contexte. Pour tenter d'isoler ces discours, M. Bakhtine les caractérise d'abord en types, lesquels types s'élaborent en teintes tour à tour dominantes plutôt qu'en divisions autonomes : discours littéraire (communication artistique), communication de production, communication d'affaire, communication familière, communication idéologique. Ces irréductibles, selon les époques, tendraient vers l'unification ou bien vers l'hétérologie⁵, et chacun des mouvements valoriserait un « genre » au détriment des autres.

Bakhtine parvient ainsi à faire le pont entre sa visée sociolinguistique diachronique (car qu'est-ce que cette typologie sinon un *patchwork* agglomérant des phénomènes de variation linguistique à des sociolectes?) et la littérature en transposant son concept d'hétérologie sur le plan diachronique. Le discours littéraire, comme tous les autres discours, respecterait cet ordre général. Mais afin de restreindre la dérive de ce frayage des possibles de la parole et de la langue telle qu'on veut bien la définir, une transposition s'impose d'ores et déjà.

Avec *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, article publié dans la revue *Critique* en 1966⁶, J. Kristeva invente l'intertextualité à partir du dialogisme. C'est en s'intéressant

⁵ « Diversité irréductible des types discursifs » (Todorov, 1981 : 88).

⁶ L'article sera ensuite repris, en 1969, dans *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Lorsque j'aurai, à l'avenir, à me référer à cet ouvrage, je le ferai en convoquant ma propre édition, qui date de 1978.

au travail de M. Bakhtine autour du statut du « mot »⁷ qu'elle parvient à restreindre le dialogue à un plan synchronique. Le roman, de par sa nature dialogique, « est le seul genre qui possède des mots ambivalents » (Kristeva, 1978 : 94), et ce serait là « la caractéristique spécifique de sa structure » (*ibid.*). C'est que le roman articule nécessairement une mosaïque de *mots (paroles)* de différentes natures. J. Kristeva en relève trois types chez M. Bakhtine (1978 : 93-94). Il y aurait d'abord le « mot direct », ou mot « dénotatif », qui peut se comprendre comme étant le discours de l'instance auctoriale. Ce *mot* « ne connaît que lui-même et son objet, auquel il s'efforce d'être adéquat » (*ibid.* : 93). Il y aurait ensuite le « mot objectal », « discours direct des "personnages" » : celui-ci, pour être un *mot* « étranger », n'en est cependant pas conscient, en ce sens qu'il n'induit aucun retour sur sa nature textuelle, discours, si on l'envisage du côté du lecteur, dont la visée repose sur l'identification. Enfin, nous en venons au *mot* ambivalent proprement dit, lequel, imitation ou transposition, se veut « le résultat de la jonction de deux systèmes de signes » : « l'auteur peut se servir du mot d'autrui pour y mettre un sens nouveau, tout en conservant le sens que le mot avait déjà » (Kristeva, 1978 : 93). Impossible, désormais, de résumer la lecture à une expérience virtuelle, ni même, plus simplement, à une adaptation du schéma canonique de la communication, d'un Sujet à un Destinataire. Cette relation « horizontale » se redouble au moins d'une relation « verticale » à multiples niveaux entre une énonciation différée et un énoncé :

⁷ Bakhtine utilise une expression plus éloquente de par sa polysémie explicite. Il emploie le russe *slovo*, qui signifie à la fois « parole », système de nature conventionnelle chez Saussure, et « mot ». Tzvetan Todorov (1981) résout quant à lui l'ambiguïté du terme de Kristeva en le traduisant par « discours ».

[...] le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (Kristeva, 1978 : 84-85)

On remarquera l'habileté, déjà soulignée par André Gervais⁸, avec laquelle Kristeva accommode la théorie bakhtinienne, corrigeant systématiquement « mot » par « texte ». Une fois engagés dans l'intertextualité, nous nous retrouvons, lecteurs, non pas hors de la sphère sociale et de l'histoire, comme on pourrait le croire à partir de principes humanistes, salutairement nuancés ici par une élation des concepts « mot » et « littérature » au profit de celui de « texte ». Nous voilà bien plutôt déportés parmi elles dans le tissu de relations sur lequel repose le discours littéraire, le Texte, en tant qu'il est nécessairement société et histoire, représentation de l'une et l'autre et conscience, à un degré ou l'autre, de cette représentation. La manifestation ponctuelle de cette conscience, c'est précisément l'ambivalence. Cette dernière, chez J. Kristeva, se définit de semblable manière : « Le terme d'« ambivalence » implique l'insertion de l'histoire (de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire; pour l'écrivain ils sont une seule et même chose » (Kristeva, 1978 : 88).

⁸ Extrait de l'entrée « Intertextualité » dans le *Petit glossaire des termes en « texte »* : « [...] J. Kristeva, utilisant *texte* là où M. Bakhtine utilise *mot*, fait naître, en quelque sorte sous nos yeux, le terme « intertextualité » » (Gervais, 1998 : sans pagination).

De ce rapide panorama théorique, il convient de garder à l'esprit que le langage poétique, comme tous les langages, est toujours « double ». Il dit le périple et le lieu tout à la fois : intertextuel *a priori*, il est croisement de deux axes dialogiques. Combinaison et concaténation de textes qui le précèdent, sélection et substitution des signifiants communs au texte et au lecteur. Nous voici parvenus à un carrefour de la théorie, où la question du référent ne se pose plus en dehors de son introduction et de son effet sur le texte. Après Kristeva, on peut sans trop s'embarrasser de nuances séparer les recherches intertextuelles en deux tendances bien typées. D'une part, on s'intéressera à l'axe horizontal de l'intertextualité, c'est-à-dire à une description en extension des relations d'un texte à un autre texte. On retrouvera la forme la plus aboutie de ce parti pris dans le *Palimpsestes* de Gérard Genette (1982). Quant à l'axe vertical du modèle kristevien, lieu de l'ambivalence, on en doit l'exploration la plus féconde à Michael Riffaterre. Ce mémoire, aussi attaché qu'il soit à s'écrire en dialogue avec la théorie et non à sa remorque, doit beaucoup à ce dernier.

3. Michael Riffaterre : vers une grammaire du Texte

Si la théorie du Texte définit en quelque sorte l'intertexte comme étant d'ordre général et propre à la constitution de tout texte, les travaux de Michael Riffaterre considèrent cette dimension de manière plus spécifique. Sophie Rabau, à ce sujet, écrit qu'avec Riffaterre, « si elle garde une fonction définitoire de la littérature, l'intertextualité

devient une notion beaucoup plus opératoire qui invite à des analyses précises et minutieuses » (2002 : 60). Cela va de soi, puisque l'intertextualité est, selon Riffaterre, « le mécanisme propre de la lecture littéraire » :

Le texte littéraire n'est donc pas simplement un ensemble de lexèmes organisés en syntagmes, mais un ensemble de présuppositions d'autres textes. Chacun des mots qui le composent n'aura de fonction littéraire que lorsqu'il sera d'abord compris, comme tous les mots, selon les règles du langage et les contraintes du contexte mais aussi, presque simultanément, en fonction de l'intertexte qu'il présuppose. (Riffaterre, 1979b : 496)

En fait, déjà en 1969, dans le texte d'une communication consacrée aux « formalistes français⁹ » (Barthes et le groupe *Tel Quel*, et de ce dernier essentiellement Sollers, Kristeva, Pleynet et Ricardou), Riffaterre marque sa distance en prétendant à plus de rigueur méthodologique. Exhibant l'hypothèse de la « fable ancienne », du vieux fonds de la « psyché humaine » que Barthes (*Sur Racine*) propose pour rapidement régler la question de l'origine des *topoi* du théâtre racinien, Riffaterre affirme qu'il s'agit là d'un cas significatif de ce qui constitue le manque de la théorie « formaliste », une sortie de l'enclos du texte :

En effet la mythologie qui organise le système mimétique du texte n'est extérieure à lui que du point de vue de la critique génétique (selon elle, cette mythologie est une

⁹ Riffaterre, l'Américain, justifie d'abord cette dénomination par un argument de filiation intellectuelle (« Les vues théoriques de ce groupe ont été profondément marquées par les formalistes russes [...] »), ensuite par opposition : le terme « structuraliste » est aussi utilisé par une « critique marxiste, comme celle de Lucien Goldmann » qui « postule une relation de cause à effet entre les facteurs extérieurs », quand le projet formaliste est celui de l'étude d'un système de fonctions totalement inclus dans le texte » (Riffaterre, 1971 : 262-263).

cause du texte ou un des éléments qui ont conditionné sa composition). Du point de vue de la forme, me semble-t-il, cette mythologie est encodée dans le style, sous forme de clichés, de clichés renouvelés, d'allusions culturelles (citations...) et, fait plus notable, sous forme de séquences associatives qui organisent les phrases aussi souvent sinon plus, à mon avis, que les structures narratives ou descriptives non lexicales examinées jusqu'ici par les formalistes. (Riffaterre, 1971 : 270)

Clichés qui sont, en fin de compte, des tropes plus ou moins lexicalisés, les objets embrassés par le regard de Riffaterre demeurent ceux du poéticien. Sans doute vacciné à cet égard contre les dérives idéologiques, il opposera à cette sorte d'*Aufhebung* des motivations extérieures des « formalistes français », spectre de l'ancienne critique ou retour du refoulé de l'illusion réaliste, une théorie exclusivement fondée sur un schéma de lecture à niveaux, ceux du texte étant saisis concurremment à ceux de l'intertexte. Cette double opération engendre la lecture littéraire, laquelle se confond au concept de « production du texte ». La « production », quant à elle, ne doit pas s'entendre comme s'opposant à la « réception ». Bien au contraire, elle englobe cette dernière, quoiqu'à une échelle plus particulière, comme le prouve cette mise au point :

Production ne désigne ici ni l'acte créateur d'un écrivain ni le fait matériel de l'écriture, et du lancement de l'œuvre. Ce mot [renvoie] exclusivement au phénomène littéraire proprement dit, à la réécriture en quoi consiste toute lecture d'art verbal, à la complexe interprétation du texte qui résulte de réactions successives, de découvertes progressives, de retours en arrière, de paradoxes résolus et même de conclusions réductives de la part du lecteur. (Riffaterre, 1983 : 23)

La présupposition de l'intertexte dans la lecture engendre au moins deux sens possibles : le sens contextuel et le sens intertextuel. Ce procès complexe de la lecture a

besoin d'un élément référentiel, susceptible de permettre à la signification de s'élaborer, mais cet élément se distingue en ce qu'il est texte *avant* de faire partie du texte lu. Un signifiant, prenant valeur de « cliché littéraire » selon l'appellation de Riffaterre, permettrait au lecteur de pratiquer simultanément les deux registres de lecture. Doté d'une signifié *fort*, dont la portée universelle assure d'une certaine manière la valeur référentielle dudit discours, ce cliché littéraire a valeur de lieu commun. Entremêlé à la langue, il est ce qui délimite à l'intérieur du texte l'espace du consensus linguistique et ce qui le dépasse, étant déplacé par l'énonciation¹⁰. En somme, parallèlement aux codes de l'expression, nous aurions un code du contenu, une grammaire d'*images*, lesquels par leur signification largement motivée, fonctionneraient comme des métaphores lexicalisées à l'intérieur du discours littéraire. Par sa redondance convenue, le cliché tient le même rôle dans le système riffaterrien que l'incipit pour Aragon. Avec l'incipit, comme on le verra, l'écrivain se trouve dans la même position que le locuteur avec le cliché. Aussi flaubertien soit-on, on ne peut certes pas y échapper, et il n'est seulement pas souhaitable qu'on y parvienne. Le cliché doit être ressenti comme tel pour des raisons de lisibilité, de *signification* (décodage ou lecture du *message*, du seul texte); il doit ensuite se trouver déjoué (c'est-à-dire, au premier niveau, manipulé, transformé, comme une coupure de journal au sein d'un tableau) pour des raisons de littérarité, de *signifiance* (décodage et encodage concurrents du texte et de l'intertexte).

¹⁰ Saussure (du moins Bally et Sechehaye, faut-il le préciser...), dans le chapitre « Immutabilité et mutabilité du signe » du *Cours de linguistique générale* (1971).

Matrice sociolectale du texte, l'intertexte, pour Riffaterre, en vient alors à opérer un peu comme s'il était l'inconscient du texte (Riffaterre, 1979b), ce qui exclut de la recherche toute définition restreinte de la théorie comme critique de sources déguisée¹¹. Selon le degré d'explicitation de l'intertexte (simple trace, allusion, référence, citation), le texte, pour s'énoncer de manière cohérente, refoule le sens intertextuel. Ce dernier fait plus loin retour, rompant le fil du texte. Riffaterre appelle cette rupture de la grammaire textuelle une « non-grammaticalité ».

Il faudrait alors, selon Riffaterre, distinguer deux formes d'intertextualité. L'une, « aléatoire », qui n'apporte, au fond, qu'un plaisir d'érudit au lecteur; l'autre, « obligatoire », qui forme la condition essentielle à la réception de l'intentionnalité de l'énoncé poétique, amenant cet entrelacs des fonctions poétique et référentielle propre au message littéraire. La non-grammaticalité révèle l'intertexte obligatoire, ce qui est l'interprétant de la lecture littéraire :

Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son décodage selon la double référence. (Riffaterre, 1980 : 5)

¹¹ C'est que le texte et l'intertexte participent d'un seul et même registre de lecture, à dominante référentielle, certes, mais toujours selon une logique linéaire. La conscience de cette logique convie à une interprétation qui s'inscrit trop souvent sous la régie d'un auteur entendu comme instance énonciatrice, et non pas comme texte lui-même construit par deux systèmes : l'illusion biographique et la notion de style.

4. /soleil noir/ : intertexte obligatoire de *Blanche ou l'oubli*

Cette « constante formelle », les analyses de Riffaterre l'identifient dans des textes brefs, souvent des sonnets. Ces derniers composent avec des règles strictes, tout en s'écrivant contre ou avec des clichés poétiques, fût-ce dans l'horizon d'attente du lecteur. Ma thèse est qu'une telle constante, le signe /soleil noir/, est également à l'œuvre dans *Blanche ou l'oubli*, garantissant la lecture littéraire et se rendant nécessaire, de ce fait, à la production du texte. Il m'apparaît sensé de poser, d'entrée de jeu, que pour générer la production d'un roman, un intertexte obligatoire doit être suffisamment fort « pour en autoriser le décodage selon la double référence », c'est-à-dire qu'il doit agir à la fois sur le sens intertextuel et le sens contextuel. Cela suppose donc : 1) que le cliché, l'intertexte obligatoire, soit un signe largement motivé dans la culture; 2) qu'il soit déjà présent de manière significative dans le texte aragonien; 3) que les sens contextuels des intertextes et du texte dans lesquels ils s'intègrent présentent suffisamment de relations de similarité au-delà des extraits cités.

Pour répondre, dans l'ordre, à ces conditions de départ, j'entends montrer que l'intertexte obligatoire de *Blanche ou l'oubli* est un signe fondamental dans la culture occidentale. Nous verrons que sa présence est évidente dans l'œuvre d'Aragon et que les intertextes dont il conditionne l'intégration au texte, « gouvern[ant] le déchiffrement du

message dans ce qu'il a de littéraire » (Riffaterre, 1980 : 5) ont tous pour visée la représentation de la désillusion. Par la suite, nous montrerons comment l'intertexte obligatoire conditionne l'intégration des greffes intertextuelles importantes de *Blanche ou l'oubli*. Celles-ci sont issues de trois sources : *Salammbô* et *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, *Hypérion* d'Hölderlin et *Luna Park* d'Elsa Triolet. Je n'ai pas retenu *Luna Park* pour deux raisons : explicites, ses greffes me paraissent circonscrites à un niveau actantiel; ensuite, intertextes aléatoires, elles n'ajoutent à la production du texte qu'un appui biographique.

Le troisième chapitre sera consacré à la lecture de l'intertexte flaubertien. À partir d'une non-grammaticalité précise, par laquelle se révèle le rôle de /soleil noir/ entre *Blanche ou l'oubli* et *Salammbô*, je tenterai de montrer que le texte de Flaubert signifie ici, avant toute chose, la compromission de l'idéal politique.

Le quatrième chapitre, enfin, s'attachera à prouver que l'intertexte hölderlinien marque un pas de plus dans la représentation de la désillusion qui travaille l'écriture aragonienne à partir de 1956. Toujours structurée par l'intertexte obligatoire, c'est alors les mots d'un écrivain allemand, publiés aux lendemains de la bataille de Valmy, qui font du roman d'Aragon une synthèse critique de cette *désespérance* (Musset).

CHAPITRE 2

/SOLEIL NOIR/ DANS LE TEXTE D'ARAGON

*Plus les rapports des deux réalités rapprochées
seront lointains et justes, plus l'image sera
forte, plus elle aura de puissance émotive et de
réalité poétique.*

P. Reverdy, « L'Image ».

1. Le soleil de la mélancolie

Ce chapitre sera consacré à commenter, d'abord, la première trace explicite de /soleil noir/ en français, pour ensuite montrer son importance dans le texte d'Aragon. Mentionnons d'entrée de jeu que cet intertexte obligatoire s'associe à la figure poétique de l'oxymore. L'oxymore, on le sait, est un trope dont la particularité est de concilier des opposés : l'« *obscur clarté* qui tombe des étoiles » de Corneille, le parti canadien *Progressiste-Conservateur* en sont des exemples. Figure, comme nous le verrons, qui s'inscrit à la croisée des axes du langage comme au seuil des discours, l'oxymore paraît de fait extrêmement fécond. N'y a-t-il pas au cœur même du projet de la modernité politique un oxymore, celui qui nous commande d'être *libres* et *égaux*? L'espace du trope schizoïde s'ouvre ainsi paradoxalement sur la conjonction, peut-être parce qu'il s'inscrit comme le symbole universel de l'irrémissible divorce entre l'individu et la cité, entre l'idée et l'écrire. En ce sens, /soleil noir/ rejoint l'un des principaux conflits à l'oeuvre tant chez les romantiques que chez Aragon.

Rassemblement décisif où la littérature française naît, en quelque sorte, d'elle-même, le romantisme, par la plume de son observateur le plus aiguisé, reprend l'image solaire pour décrire ce fameux *mal* qui permettra à d'aucuns de lui opposer un art prétendument *sain*. Je veux parler de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) d'Alfred de Musset, dont le deuxième chapitre s'ouvre en assimilant Napoléon, présenté comme un surhomme avant la lettre, et ses soldats eux-mêmes à la métaphore solaire.

Pendant les guerres de l'Empire, tandis que les maris et les frères étaient en Allemagne, les mères inquiètes avaient mis au monde une génération ardente, pâle, nerveuse. Conçus entre deux batailles, élevés dans les collèges aux roulements de tambours, des milliers d'enfants se regardaient entre eux d'un œil sombre, en essayant leurs muscles chétifs. De temps en temps leurs pères ensanglantés apparaissaient, les soulevaient sur leurs *poitrines chamarrées d'or* [c'est moi qui souligne], puis les posaient à terre et remontaient à cheval. [...]

Et pourtant jamais il n'y eut tant de joie, tant de vie, tant de fanfares guerrières dans tous les cœurs; jamais il n'y eut de soleils si purs que ceux qui séchèrent tout ce sang. On disait que Dieu les faisait pour cet homme, et on les appelait ses soleils d'Austerlitz. Mais il les faisait bien lui-même avec ses canons toujours tonnants, et qui ne laissaient de nuages qu'aux lendemains de ses batailles. (Musset, 1973 : 20-21)

Les *poitrines chamarrées d'or*, les pères, figures solaires, stoppent à peine leur course, leur révolution, pour porter leur descendance sur leurs épaules, puis s'en retournent combattre. Les fils sont assimilés à une « génération ardente, pâle, nerveuse ». L'accumulation des adjectifs, ici, me semble procéder d'un ordre inverse à celui de la description des pères héroïques, puisque « ardent », mis sur le même plan que la carnation (« pâle ») et la complexion (« nerveuse »), ne saurait renvoyer uniquement à un trait de personnalité actif, mais à une caractérisation de l'intériorité. Comme dans le cas d'une fièvre ou, mieux, d'une

chapelle *ardente*, l'épithète, ici, caractérise moins l'objet qu'il ne souligne ce qui l'entoure, et l'« œil sombre » de cette « génération ardente », siège de la cérébralité, s'oppose à la poitrine éclatante des pères « ensanglantés », siège du cœur.

À la fin du chapitre, décrivant le temps présent de sa narration, Musset n'évoque plus que le triste souvenir de cette gloire comme un /soleil noir/ pour l'âme (les romantiques, en quête d'absolu) de sa génération sacrifiée, quand pour le corps (les autres, esprits grossiers!) de cette jeunesse, même l'or, signe héroïque jadis arboré par les pères, est tourné en dérision : « morceaux de métal jaune ou blanc avec quoi [l'homme] a droit à plus ou moins d'estime ». L'horizon de la monarchie rétablie, les romantiques, en deuil de ces « soleils », n'ont plus pour eux que leur « désespérance », « Napoléon despote » ayant ravi à la fois l'espoir de la révolution et le respect envers la couronne. Ne reste plus de ces autres soleils que leur ombre :

L'astre de l'avenir se lève à peine; il ne peut sortir de l'horizon; il y reste enveloppé de nuages, et comme le soleil en hiver, son disque y apparaît d'un rouge de sang qu'il a gardé de quatre-vingt-treize. Il n'y a plus d'amour, il n'y a plus de gloire. Quelle épaisse nuit sur la terre! Et nous serons morts quand il fera jour. (Musset, 1973 : 31)

Les traits du /soleil noir/ prennent déjà une couleur politique : la monarchie n'est plus qu'une ombre insolente, la république, un espoir qu'on ne peut s'empêcher d'évoquer sans le souvenir de la Terreur. Mais s'il s'agit, à ma connaissance, du premier texte français à associer de manière implicite la désillusion romantique au /soleil noir/, on doit à Gérard de

Nerval la première occurrence explicite, dans un poème désormais célèbre du recueil *Les Chimères* (1854).

« El Desdichado » : le titre assume, à l'instar de *Blanche ou l'oubli*, une double fonction : thématique, en ce qu'il reflète, évidemment, le contenu textuel qu'il annonce; rhématique, en ce qu'il le représente et le détermine sur le plan de l'expression. « Desdichado », selon les dictionnaires contemporains, signifie « malheureux » ou « malchanceux ». Mais Julia Kristeva, dans *Soleil noir : mélancolie et dépression* (2002 : 156) ajoute à cette définition textuelle un sens intertextuel, qui provient du *Diable boiteux* de Lesage. Le personnage de don Blaz Desdichado y devient en effet fou de se voir obligé, étant sans descendant, de rendre la fortune de sa défunte épouse à sa belle-famille. « El desdichado » signifie donc également « déshérité », ce qui, sans entrer en contradiction avec le sens du dictionnaire, ajoute au terme une extension métonymique dont il faut questionner l'origine. Alors que le malheur ou la déveine s'inscrivent comme des articulations d'une essence, d'un destin, l'état de déshérité est quant à lui lié à un contexte, un événement précis, dont la seule mention appelle un procès de transformation qui permettrait la reconquête de son statut par le héros déchu.

J'écrivais que le titre ne se borne pas à sa fonction canonique. Julia Kristeva faisait en effet plaisamment remarquer sa surdétermination, qui suggère la présence implicite de l'oxymore qui nous intéresse :

Le titre El Desdichado signale d'emblée l'étrangeté du texte qui suit, mais sa sonorité espagnole, aiguë et claironnante par-delà le sens chagrin du mot, tranche avec le vocalisme ombragé; et discret de la langue française et semble annoncer quelque triomphe au cœur même des ténèbres (Kristeva, 2002 : 156).

« El Desdichado » est déjà par sa phonétique un soleil noir, mais plus encore, par le sème de l'étrangeté qu'il introduit dans la production du poème, il présente déjà le texte comme une structure oscillatoire entre le sujet et l'objet perdu. Rien ne s'y pose, rien ne s'y résout, et c'est là précisément que vient opérer le signifié fort du poème, la mélancolie :

*Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.*

*Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.*

*Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encore du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...*

*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.
(Nerval, 1965 : 239)*

Le corps du texte s'ouvre sur une dénomination en apparence appuyée, qui pourtant se rejette, au sens poétique. En effet, si les trois termes portent tous sur un état particulier, chacun d'entre eux renvoie à un sens différent. « Ténébreux » est un signe qui dénote à la fois extériorité et intériorité, puisqu'il s'agit à la fois d'une apparence (« un beau

ténébreux ») et d'une humeur sombre, ce dernier élément évoquant par-dessus le marché l'étymologie de « mélancolie¹² ». Il révèle par l'absence la lumière. Être « veuf », c'est se définir par une autre absence, c'est être le « reste » d'un couple. Il s'agit encore une fois d'une dénomination négative, mais qui porte cette fois sur un lien identitaire bien défini, l'état civil. Être « inconsolé » ne renvoie pas à un chagrin spécifique, mais à une condition essentielle, permanente. En somme, nous pouvons observer une gradation vers la fusion du sujet et de l'objet perdu, puisque les noms, repoussés par les tirets, refusent en quelque sorte la stabilité déictique, ébranlant toute possibilité d'un cadre de référence au « Je ». Ce procès d'irrésolution correspond au demeurant à une surenchère de consonnes liquides. La dernière appellation explicite de la première strophe est fort à propos, mise en valeur du reste en ce qu'elle forme un vers complet : « Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ». On peut, comme J. Kristeva, identifier « le » prince à Maïfre d'Aquitaine (2002 : 161). Je trouve pour ma part plus sensé d'en rester au fils d'Aliénor, Richard, le *dépossédé*. Il apparaît dans l'*Ivanhoé* de Scott, où un autre personnage, également spolié par Jean, a un écu qui porte le nom « El desdichado ». Cela ne me semble toutefois pas obligatoire, dans la mesure où la métaphore du prince au château perdu est en soi surdéterminée. De plus, nul besoin d'en référer à l'étymologie pour retrouver dans « Aquitaine » trace d'un imaginaire liquide : le locuteur français moyen y entend assez vite une parenté avec la racine « aqua ».

¹² Le terme évoque le système humoral qui, depuis Hippocrate, irrigue à divers degrés tous les pans de la culture occidentale. Il est dérivé du grec « *melagkholia* », lequel est formé des substantifs « *mela* », et « *kholê* », « *bile* ».

Le syntagme « à la tour abolie » vient faire culminer ce paradigme du liquide en même temps qu'il s'inscrit dans un sème d'éternité. Les voyelles du syntagme semblent quasiment symétriques, et on ne peut véritablement tirer de cette suite liquide qu'une opposition consonantique, [t] / [b], la même que l'on retrouvait au tout début du rejet déictique, dans « *ténébreux* ». Remise en cause de la question de l'identité, nous voici plongé dans l'imaginaire cyclique de la lamentation de l'« inconsolé », dont il faut alors chercher à isoler l'objet perdu, cause de la déréliction qu'on annonce de deux points. Le troisième vers s'ouvre alors sur un adjectif possessif, comme si le sujet indéterminé allait enfin se réifier par la référence à un objet, tel un *moi* naufragé s'agrippant à la bouée d'un masque du désir, mais voici que cette amorce de métaphore est elle-même ébranlée par une nouvelle extension métonymique au quatrième vers : « Ma seule *étoile* est morte, - et mon luth constellé / Porte le *Soleil* noir de la *Mélancolie* ».

Observons en premier lieu que de tous les mots du texte, seuls « *étoile* », « *Soleil* », « *Mélancolie* » et « *fleur* » apparaissent en caractère italique, procédé graphique qui ne se répète dans les *Chimères* que pour la « *Rose trémière* » de « Artémis » (Nerval, 1965 : 241-241. Or, si cela peut sembler reprendre le procédé de dénomination oscillatoire des deux premiers vers, force est d'admettre qu'il n'en est ainsi que pour « fleur », laquelle annonce, si je puis me permettre, un véritable bouquet de condensation : « Et la treille où le pampre à la rose s'allie ». Parallèlement, le procès métaphorique qui détermine l'enchaînement des deuxième et troisième vers entraîne, pour sa part, une invagination qui transporte l'imaginaire liquide par un jeu de vases communicants. « [S]eule étoile » est une double

métaphore, sémantique et phonétique, de « Soleil », quand « morte » appelle « noir »; /seule-étoile-morte/ et /soleil noir/ évoquent quant à eux, comme le détail de la gravure de Dürer, « Melancholia », le motif saturnien. Toutefois, le « luth », cliché poétique de l'écriture lyrique, est repoussé vers l'extérieur du livre comme les noms du premier vers : ces deux particularités en font une métonymie du poète. « [C]onstellé » se trouve alors reprendre le motif de l'objet perdu en même temps que ce qui pouvait se lire comme une métaphore du « Je », « Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ». Système clos, par conséquent, où le deuil est impossible, où être et non-être communient. Paradoxe, on le verra, qui trouve un certain écho dans le titre même de *Blanche ou l'oubli*.

2. L'écriture ou l'oubli

En effet, /soleil noir/ se lit déjà sous l'éclat du titre. Si nous décomposons notre oxymore en traits autonomes, je vois /soleil/ sous « Blanche », éclat, spectre total de la lumière; /noir/, qui est l'absence de lumière, anéantissant sa réflexion, semble lié à « oubli ». Pourtant, « Blanche », reprise dans « oubli », qui par la condensation de l'expression « avoir un blanc », dit en même temps la blancheur du papier et l'angoisse de l'influence, va s'éclipser progressivement dans cette conjonction du choix entre deux mêmes, dans cette image et son négatif, dans ce soleil et ce regard ébloui. Cela évoque l'une des articulations de /soleil noir/, figure de l'aveugle visionnaire (ou le devin sans voix, Œdipe aux yeux crevés ou Cassandre jamais prise au sérieux). Il se lit également dans

la répétition du « ou ». Par cette confusion, semblable au renvoi déictique du poème de Nerval, nous aurions une désignation toute entière prise dans le code entre un nom propre au statut incertain et un lieu, la page blanche, qui demeure une alternative au personnage prénommé. Enfin, « Blanche ou l'oubli » se lit graphiquement et grammaticalement dans un mouvement croissant, interdisant toute possibilité d'un titre exclusivement thématique. Cet effet accentue la texturation de l'oubli, produite par le double niveau de lecture, qui oblige, au rappel de la référence, à mettre entre parenthèses le texte, mais qui permet du même coup à celui-ci de se déployer en variation. Le « ou » disperse sa valeur sémantique pour se faire le lieu où le lecteur se perd entre le code et le message, où la référence n'est plus un titre de roman — lequel, on pouvait le supposer, s'ouvrirait avec le nom d'un personnage —, mais un accordéon de phonèmes chuchotants, miroirs troubles (« Bl... ...bli ») qui situent déjà le lecteur entre l'intertexte et le texte.

L'œuvre s'ouvre ainsi de manière ambiguë, laquelle ambiguïté se répète avec les épigraphes ouvrant *Blanche ou l'oubli*¹³. Ils sont au nombre de quatre : 1) une lithographie de Matisse, intitulée « Blanche avant la lettre »; 2) une citation, définissant la catachrèse, de *La Vie des mots étudiée dans leurs significations* d'Arsène Darmesteter; 3) une citation de *Cartesian Linguistics* de Noam Chomsky, qui concerne l'utilisation de certaines idées de la grammaire de Port-Royal; 4) enfin, ouvrant la première partie du livre, une *auto*-citation du *Fou d'Elsa* : « ... Et dans le livre que tu lis /Je vois que les mots sur la page/ Sont les

¹³ Ce passage ne vaut évidemment que pour l'édition employée, la seule à comporter une lithographie de Matisse en 2^e de couverture.

symboles de l'oubli ». Trait invariant entre ces quatre collages, le sens particulier d'« oubli » qui s'y trouve employé. Chaque fois, cela a à voir avec l'écriture, « lyre » aragonienne de l'incipit qui évoque l'ambivalence du *pharmakon* du *Phèdre* de Platon. Le titre de Matisse, « Blanche avant la lettre », trouve certes une répétition dans la citation du *Fou d'Elsa*, mais il prépare surtout le lecteur à la quête de Gaiffier, qui se trouve précisément être la recreation de Blanche avant la lettre, lettre qui donne son nom à un chapitre du roman, et sur laquelle je reviendrai. Pour l'heure, il s'agit, en mettant Blanche en image, de rendre une absence présente. La citation de Darmesteter qui suit semble définir cette rhétorique visuelle : « Cet *oubli* a reçu des grammairiens le nom de catachrèse, c'est-à-dire *abus*... » (Darmesteter, 1886, dans Aragon, 1967 : 7).

Car, qu'est-ce que la catachrèse sinon un /soleil noir/, dont la présence évoque paradoxalement une absence, celle du sens premier, perdu pour l'usage? Le trope lexicalisé, cliché identifié comme tel est une *étoile morte*, un rapport dont la valeur d'étrangeté est épuisée, un mot dont le sens tient à son périlleux équilibre entre la présence et l'absence. De même, la petite phrase, de façon générale, n'acquiert-elle pas dans sa postérité une durée qui lui est propre, une vie indépendante du texte, tout en gardant potentiel, ouvert, un éventuel glissement de sens?

Cette mise au clou de la référence est une sorte d'oubli, cet oubli même qui tout à la fois coupe et étoffe le lien de l'empreinte à son contexte : si les ailes du moulin ne sont plus celles de l'oiseau, les lumières de la raison évoquent toujours la lumière du soleil; c'est-à-

dire qu'elles n'en entraînent pas moins le locuteur se réfléchissant à complexifier sa compréhension du mot par la suspension du sens pragmatique au profit d'une anamnèse.

Cette dernière, souvent de nature étymologique, pour paraître rhétorique au premier abord, n'en est pas moins valable en ce qu'elle oblige à se positionner comme sujet parlant en regard d'un code donné. Si les mots n'ont pas de « vie » à proprement parler, ils n'en ont pas moins une fiction biographique. Cela est aussi vrai que le dogme critique selon lequel si nous n'avons accès ni à la mémoire de l'auteur ni à son inconscient, nous n'en travaillons pas moins leurs manifestations textuelles respectives.

Aussi, la greffe intertextuelle fonctionne à la manière du lieu commun, qui se comprend lui-même comme une catachrèse. La lecture de cette catachrèse, de cet usage qui met son antécédent entre les parenthèses du dictionnaire, se veut un acte *imperméable* aux contextes simultanés ou successifs de ses manipulations. Contrairement au texte qui la transporte, obligatoirement soumis à une réévaluation ponctuelle de sa signification générale, texte *qui prend l'eau* périodiquement et y retourne sans cesse sous forme de réédition, critique, commentaire, variation, voire, plus simplement, sous forme de relecture. Le texte est une parole contrainte plutôt que *fixée*, quand le cliché facture *Madame-Bovary-c'est-moi* est en soi un élément irréductible, un *mot* (Bakhtine).

3. /soleil noir/ ou Marie-Noire

/Soleil noir/ se lit également dans le personnage et narrateur Geoffroy Gaiffier, lequel se retrouve dans la position du « veuf » et de « l'inconsolé » (Nerval), que tout ramène à dire et à prolonger le deuil, à s'éprouver à la flamme qui fait son malheur. Semblable à Tristan qui gagne, avec Iseut aux blanches mains, plutôt que la consolation le désespoir permanent d'Iseut la Blonde, Gaiffier demande à une Marie-Noire aux cheveux blonds de lui inventer la mémoire d'une Blanche aux cheveux noirs. La mélancolie est ici ritualisée autour de figures actantielles, lesquelles se verront redoublées par les figures tirées des intertextes. Marie-Noire, introduite dès la première page du récit, oppose à l'attente de Blanche une certaine nonchalance, soulignée par le style indirect du narrateur : « Elle a décidé de ne pas avoir de regrets, elle n'en a pas. Même pas de souvenirs. Il y en avait un, il me semble, il embrassait bien, mais là alors. Un blond ou un brun? » (Aragon, 1967 : 11).

Cette indifférence de Marie-Noire évoque les métaphores érotiques employées par Aragon pour exprimer la perte de l'image dans l'écriture, et les références autotextuelles que j'analyserai nous mèneront à mieux comprendre le rôle du personnage dans le texte aragonien. Je pense en premier lieu au *Con d'Irène*, écrit de la première moitié des années 1920, où se trouvent fort heureusement mélangées satire érotique et réflexion sur l'écriture. La dernière phrase prenant Irène pour objet entretient en effet, dans une expression similaire, un semblable flou : « Il flotte autour d'elle un grand parfum de brune, de brune

heureuse, où l'idée d'autrui se dissout. » (Aragon, 1997a : 473). Cette dissolution de l'autre était ici déterminée par le monologue intérieur du grand-père d'Irène, quadraplégique privé de la parole, qui peut se comprendre comme une mise en abyme auctoriale : à cette époque, Aragon se fait reprocher son écriture romanesque par les surréalistes. Le vieillard infirme dit s'être « assis pour toujours » (1997a : 453) à vingt-cinq ans : « J'habitais dans les villes. J'étais épris de problèmes *insolubles* [c'est moi qui souligne]. Je vous en dirais trop long si je pouvais parler. Mais, la vérole soit bénie! Je ne peux pas parler. Vous ne devinerez jamais *qui* est ici depuis quarante années » (1997a : 459). Le vieillard se lit déjà comme un /soleil noir/ : éteint en apparence, témoin muet et pour cela privilégié par les autres personnages, sa paralysie devient le lieu même de sa différence.

Dans un même ordre d'idée, dans une version de la nouvelle intitulée *Cahier noir* (qui date sensiblement de la même époque que le *Con d'Irène*), on retrouvait ceci :

La proximité des amants permet tout langage, tout devient langage dans une telle harmonie. Un homme alors se dissout. Il n'a plus de vie propre. Il est envahi par une femme comme par un parfum. Peu à peu, cette femme s'identifie à ses pensées les moins distinctes. Il porte avec lui comme un écho d'elle. Ne serait-ce que son nom... » (Aragon, 1998 : 75).

Le *Cahier noir*, par ailleurs, comporte une femme nommée Blanche, que le narrateur tentera de rejoindre à travers son amant : « Je désirai connaître Gérard, pour me faire une idée de ses goûts, à elle ». On remplace Gérard par Marie-Noire et les « goûts » par « mémoire », et n'y a-t-il pas un rapprochement possible avec le plan narratif de

Blanche ou l'oubli? Mais il ne s'agit là que d'un trait d'analogie qui renforce la pertinence de ce qui m'importe. Car cette ressemblance sur le plan de l'expression vient de pair avec une différence sur celui du contenu. Dès l'incipit, en effet, le narrateur du *Cahier noir* déclare son indifférence au monde et à ses usages : « Travailler m'a toujours ennuyé » (Aragon, 1998 : 61). Les « gens », les autres? Des empêcheurs de tourner en rond :

Il n'y a pas moyen de fixer son attention sur ce que les gens vous disent. Alors on se cache pour être seul. Il faut souvent mentir pour en avoir la possibilité. Quand je suis seul, enfin, mes regards, s'attachent à tous les objets. Comme ils luisent. Il règne une lumière inaccoutumée. (Aragon, 1998 : 62)

Ce que « les gens vous disent », expression floue, enténébrée, s'oppose à la « lumière inaccoutumée » des « objets ». Clarté de l'idée non pervertie par le langage, « inaccoutumée », entièrement donnée à la révélation du phénomène, au spectacle de l'image. N'étant pas distraite par le bruit du monde, la vérité s'ouvre à la saisie des choses, au défilé de la pensée, d'avant les mots. Idéalisme étonnant chez Aragon, fût-ce dans un texte de sa jeunesse. Cela m'intéresse toutefois moins que ce qui suit, où l'auto-érotisme fait se dissiper l'Autre par le biais d'une réduction du monde et de ses conventions à l'échelle du « Je » :

[...] dans les retraites où me précipitait un sentiment de puissance, je me mis à découvrir mon corps [...] Toute une géographie se révélait. J'étudiai mes territoires, leur dépendance, leurs aptitudes [...] C'est ainsi que je fus amené à fuir un peu moins mes semblables. Ils devinrent solidaires du décor où je me jouais une pièce sans fin. (Aragon, 1998 : 62-63)

Plus loin, un « étrange soleil » se trouve associé à l'idée de « révélation » :

Au fur et à mesure que je perdais ma sauvagerie, le miracle s'étendait sur ma vie comme une nappe de pétrole sur l'eau. Il la recouvrit tout entière. Ainsi commença cette existence que ne dominait pas l'idée de plaisir, dans laquelle l'idée du plaisir trouvait peu de place, mais que le plaisir même emplissait comme il l'emplit encore aujourd'hui sans que jamais cet étrange soleil ait subi d'éclipse depuis l'époque de la révélation de ma nature humaine. (Aragon, 1998 : 63)

La noirceur métaphorique implicite des fragments précédents, se trouve en apparence renversée. Il ne s'agit cependant que d'une condensation des ténèbres à la lumière du sujet, comme si le monde lui-même était dépossédé de sa couleur au seul profit du « Je », astre saturnien, /soleil noir/ définit dans la dualité (et sa bisexualité, si l'on se rappelle le contexte de l'analogie narrative établie plus haut entre Gérard et Marie-Noire). De fait, cette « nappe de pétrole sur l'eau » annonce déjà une autre *marée noire*. Le jeu de mots me semble ici fort autorisé. Marie-Noire, dans *Blanche ou l'oubli*, est celle qui doit donner à connaître les écrits de Blanche, combler les limites de la mémoire de Gaiffier qui ne sont pas autres choses que celles qui interdissent l'accès du « Je » à l'Autre. Aveugle qui doit parvenir à voir, à éclairer la mémoire à la lanterne sourde de l'imaginaire. Jeu d'équilibriste impossible, car la réminiscence porte en elle, comme un soleil noir, sa propre fin. Dans l'évocation du souvenir qui, irrémédiablement, en brouille l'empreinte s'entend la plainte mélancolique.

La lumière, chez Aragon, plus qu'elle ne s'oppose, vient avec les ténèbres. Déplacement dans la fusion des luminaires célestes, le solaire et le lunaire sont d'ores et

déjà dans son texte un seul et même signe, *Je* au seuil de l'altérité, dont il faudra dès lors chercher à inventer l'extériorité, le point de vue « omniscient », l'origine. Le nom de Marie-Noire, si on force la note sur les connotations liquides de « Marie », évoque l'étymologie de « mélancolie », « bile noire ». Comme Œdipe, qui prendra, comme nous le verrons une grande importance dans *Blanche ou l'oubli*, Marie-Noire porte son programme narratif dans son nom. Le nom du roi déchu de Thèbes signifie « pied enflé », et de son exposition à la mort à la résolution de l'énigme de la sphynge, il est toujours question de pieds. Marie-Noire, de façon similaire, se veut entre le moi et le monde.

Des premières œuvres d'Aragon aux dernières, on retrouve des scènes de bordel qui se résument à un coup d'œil dans la serrure. Une scène à laquelle assiste entre le mondain et l'intime un spectateur voilé. La focalisation y est posée tantôt sur le spectacle, tantôt sur le théâtre intérieur du voyeur. Le *Roman inachevé* complexifie ce motif, cet autre /soleil noir/, en le fondant à un drame collectif et personnel. Singulier ouvrage, il s'agit d'un recueil de poésie à très forte connotation biographique qui annonce le recours massif à la poétique du collage des derniers romans. Sa publication, en 1956, colle à deux événements majeurs dans l'évolution de la conscience politique de l'écrivain : le XXe congrès et l'écrasement de l'insurrection hongroise par les chars soviétiques. L'extrait qui suit est tiré du poème qui commence par « Bierstube magie allemande », dont Ferré a tiré son « Est-ce ainsi que les hommes vivent? ». Lui-même contenu dans un ensemble plus vaste appelé « La guerre et ce qui s'en suivit », il a pour cadre de référence le service militaire du « Je »

dans l'Allemagne occupée de 1918. Le texte produit à partir du signifié /prostitution/ une lecture de l'incertitude identitaire :

Pauvres bonheurs pauvres vertiges
 Il s'est tant perdu de prodiges
 Que je ne m'y reconnais plus
 Rencontres Partances hâtives
 Est-ce ainsi que les hommes vivent
 Et leurs baisers au loin les suivent
 Comme des soleils révolus
 (Aragon, 1997 : 73)

« [...] Comme des soleils révolus » : la chanson de Léo Ferré a fait des deux vers précédents un refrain, un cliché, réservant au dernier le rôle d'envoi, assurant de fait, comme nous le verrons, le croisement des deux oppositions focales du texte. Je disais que ces vers sont connus. C'est, il va sans dire, que je m'intéresse au fait que les précédents ne le sont pas. Il faudra ici mettre entre parenthèses les nécessités de la mise en musique, celles de ce qu'on appellera l'adaptation (au même sens qu'un roman porté à l'écran est *adapté*). D'abord, un simple coup d'œil permet de remarquer que, dans l'ensemble du poème, les seuls vers absents de la chanson forment les trois premières strophes et les cinq premiers vers de la quatrième. Coupure dont l'arbitraire, en omettant les considérations musicales, s'arrête à une injonction formelle : elle coïncide avec sa position de charnière d'une opposition de style. En effet, les trois premières strophes allient à un fort penchant réaliste une syntaxe syncopée, toute d'évocation, qui s'oppose à la construction linéaire des dernières strophes : « Sofienstrasse Ma mémoire/Retrouve la chambre et l'armoire / L'eau

qui chante dans la bouilloire / Les phrases des coussins brodés / L'abat-jour de fausse opaline / Le Toteninsel de Boecklin / Et le peignoir de mousseline [...] » (Aragon, 1997 : 72). Les strophes qui suivent, tout en poursuivant sur une semblable visée, en accentuent le point de vue subjectif. On ne trouve aucun « Je » dans les trois premières strophes, et la première personne n'y figure qu'avec l'article possessif du neuvième vers (« [...] *Ma* mémoire ») et le pronom complément de « Et tu *m'*offrais comme cela » (Aragon, 1997 : 72-73). Renversement complet dans les strophes qui suivent notre charnière, litanie de *je-me-moi* qui se fond au décor du code romantique : « Moi qui me traîne et m'éparpille / Et mon ombre se déshabille / Dans les bras semblables des filles / Où j'ai cru trouver un pays [...] Le ciel était gris de nuages / Il y volait des oies sauvages [...] Leur chant triste entrait dans mon être / Et je croyais y reconnaître / Du Rainer Maria Rilke » (Aragon, 1997 : 73 et 75).

Deux tonalités différentes qui sont en fait deux regards, l'un focalisé de l'extérieur, l'autre de l'intérieur. Au seuil de ces deux points de vue, une voix qui vacille, un moi qui se perd : « Et moi pour la juger que suis-je / Pauvres bonheurs pauvres vertiges / Il s'est tant perdu de prodiges / Que je ne m'y reconnais plus » (Aragon, 1997 : 73). Le premier « je » du texte est rejeté à la fin d'une forme interrogative, accentuant son indétermination. Question rhétorique : il ne s'agit certes pas d'un dialogue. Toutefois, la dérision du « truc » et de ses effets (« Demoiselle de Sarrebrück / Qui descendait faire le truc / Pour un morceau de chocolat ») par la répétition de « pauvres » qui vient mettre sur un même plan « bonheurs » et « vertiges », prévoit déjà, en surdéterminant l'ambivalence du « Je » la fin

de la strophe, « soleils révolus ». Greffés à la mémoire par une énonciation qui force l'illusion de réel par les lieux et les choses, il ne reste pourtant que la lamentation d'un passé déjà en soi dérisoire, un /soleil noir/. Car ce qui tourne ici sur lui-même, c'est le grand luminaire, autour duquel danse le cosmos en entier. Alors que dans la Genèse la lumière préexiste au soleil, comme la chose avant le signe, le signe, ici, incorpore la chose dans sa dualité première. *Révolu*, il est dépassé, comme on le dit d'un stade, d'une époque, d'un cadre temporel donné, voire d'une mode. Et dans les vagues de son rayonnement où palpite le souvenir d'une noirceur qui en est la mesure et l'origine, cette catachrèse dit les deux temps de la mélancolie.

Mais l'actualisation définitive de /soleil noir/, dans le *Roman inachevé* comme dans *Blanche ou l'oubli*, demeure celle de la perte de l'idéal politique. Parallèlement au mentir-vrai utilisé pour décrire le procédé romanesque, l'oxymore /soleil noir/ prendra ici le signifié fort qu'il ne quittera plus. La dernière strophe de « La Nuit de Moscou » confirme en quelque sorte sa cristallisation :

Qu'importe si la nuit à la fin se déchire
 Et si l'aube en surgit qui la verra blanchir
 Au plus noir du malheur j'entends le coq chanter
 Je porte la victoire au cœur de mon désastre
 Auriez-vous crevé les yeux de tous les astres
 Je porte le soleil de mon obscurité
 (Aragon, 1997 : 234)

La révélation ici prend un tout autre sens que dans le *Cahier noir* : elle se fait vérité insoutenable. Les mensonges, les dénis, destinés à protéger le masque de l'utopie de la

réalité du stalinisme, fondent. Et à l'imaginaire liquide, intérieur, qui voyait le « miracle » des sens recouvrir la vie « comme une nappe de pétrole sur l'eau » (Aragon, 1998 : 63), à la jouissance secrète du vieillard du *Con d'Irène*, se substitue un paradigme du visible, lequel s'immisce jusque dans l'obscurité par le *soleil porté*, exact opposé des astres aux yeux crevés. L'évidence de l'erreur idéologique articule déjà ici ses possibilités fictionnelles, actualisées dans la *Mise à mort* (1965) et *Blanche ou l'oubli* (1967). Dans *Blanche...*, le jeu autour du biographique se trouve sans cesse remanié par cette figure : « J'ai été de ces braves gens qui ont cru dur comme fer qu'il suffisait de changer le système de distribution des biens pour que disparaissent les vols, les assassinats, les malheurs de l'amour, que sais-je? » (Aragon, 1967 : 474).

Ce passage, dont le caractère pathétique se trouve accentué par l'anacoluthie qui suit l'énumération, insinuant le doute comme une écharde dans la chair de la syntaxe, révèle dans une large mesure le projet esthétique de *Blanche ou l'oubli*. Les « vols », les « assassinats », les « malheurs de l'amour » y semblent d'égale importance, et toute cette réflexion précisée par le style allocutoire de la question rhétorique est aussitôt récupérée au profit d'une réflexion sur le roman : « Je n'exagère pas. J'ai pensé ainsi, moi comme d'autres. La représentation que nous avons des choses n'embrasse pas forcément la complexité de la vie [...] Le roman est *une science de l'anomalie* » (Aragon, 1967 : 474). L'« anomalie » était auparavant ainsi définie :

Anomalie, dit le dictionnaire, *ce qui est anormal*. Nous voilà fixés... pour le psychologue c'est *un écart important relativement au comportement moyen d'un*

groupe d'individus dans une situation donnée. L'irrégulier manque à la règle du système solaire ptoléméen, et c'est cela qu'Hipparque constate, d'où il devrait déduire la rotation de la terre autour du soleil, seulement il n'y songe pas, ou tremble d'y songer, qui sait? Qu'est-ce qui ne tourne pas rond dans les sociétés où nous constatons par l'écart important et ainsi de suite que peut-être le soleil n'est pas fixe? (Aragon, 1967 : 473-474)

Tout le texte aragonien, biographie de l'auteur en contrepoint, peut se lire à partir de cet extrait. Fantasma d'étudiant enthousiaste? Regardons-y de plus près. En premier lieu, le fragment se présente dans *Blanche ou l'oubli* comme une répétition, signalée par le narrateur : « C'est la seconde ou la troisième fois que le mot *anomalie* me revient à propos du roman, la première, vous avez oublié, c'était où je parlais d'Hipparque [...] » (Aragon, 1967 : 473). En fait, il n'est pas fait mention d'« anomalie » dans l'occurrence initiale, mais l'aveuglement d'Hipparque y est déjà souligné. Il y est dit qu'« un jour quelqu'un calculera l'erreur équinoxiale de l'esprit humain »; que l'on tire ou non les conclusions de cette découverte, alors « nous saurons de combien de secondes par siècles-lumière s'est modifié le désespoir dans l'homme, et comment corriger en lui les *déplacements écliptiques de la nuit et de la douleur* [c'est moi qui souligne] » (Aragon, 1967 : 212).

Programme utopique, certes, qui n'est pas sans rappeler les errances de la science soviétique, Lyssenko et sa thèse sur l'hérédité des caractères acquis¹⁴. Mais mieux encore,

¹⁴ Aragon avait publiquement défendu la thèse, unanimement rejetée, y compris en U.R.S.S. après la déstalinisation. On trouve par ailleurs dans *Blanche ou l'oubli* un passage qui me semble à toutes fins pratiques un clin d'œil à cet épisode malheureux : « Et j'étais pris de ce vertige de croire des choses contraires aux principes de la science [...] Je commençais à comprendre ce que les religions ont voulu dire avec leurs défenses de connaître, cette histoire d'arbre de la science, et tout ce qui s'ensuit. Et il n'y a pas que les religions, imaginez -vous. (Aragon, 1967 : 272)

on peut lire le « déplacements éclipiques de la nuit et de la douleur », déjà présent, comme on l'a vu, dans *Cahier noir* (voir plus haut : « [...] cet étrange soleil ait subi d'éclipse [...] »), dans la seconde référence à Hipparque. Censure, aveuglement ou refoulement, restons-en au plus simple, « écart important ». En décalage avec le discours officiel se trouve la vérité. Catachrèse (« abus » du signifié qui passe sous silence la trajectoire historique de la forme), ou oxymore (mariage de signifiants dont les contenus s'opposent), en greffant la métaphore « Hipparque » au projet romanesque, le texte lie à la valeur compensatoire de la fiction, qui tiendrait à la représentation de *ce qui n'est pas* (fonction similaire à celle du rêve chez Freud), l'impossibilité d'appréhender « la réalité », le déni de *ce qui est*. Horizon mélancolique du temps humain dans sa perpétuelle négociation entre sa nuit et son jour, le soleil noir de notre modernité a perdu sa fixité. La mémoire même, dit le personnage de Marie-Noire, est faite d'oubli. Chasse des reliques de notre identité, elle doit désormais s'inventer.

CHAPITRE 3

LE NOM MATA HARI ET L'INTERTEXTE FLAUBERTIEN

MATER [...] Mettre (le roi) en échec de telle manière qu'il ne puisse plus sortir sans être pris [...]

1. [...] *Rendre mat. V. Dépolir. Mater du verre* [...]
2. [...] (1897 – p-e de l'hispanisme algérois Matar « tuer »)- *Arg. Regarder sans être vu.*

Le Nouveau Petit Robert

1. Marie-Noire ou ma mémoire

Ce déplacement singulier de /soleil noir/, je le lirai maintenant dans le chassé-croisé entre l'instance auctoriale et son double hypothétique, Gaiffier, qui structure le deuxième chapitre de la première partie de *Blanche ou l'oubli*, « Le je et le vous ». Dans les prochaines pages, il sera question d'une non-grammaticalité précise où se révèle l'intertexte obligatoire. En premier lieu, je m'intéresserai de nouveau au personnage de Marie-Noire, qui donne à /soleil noir/ un sens particulier orientant la lecture de l'intertexte flaubertien. Mon attention se tournera ensuite sur la non-grammaticalité proprement dite, de même que sur la germination qu'on peut rattacher à l'étymologie du nom Mata Hari. Enfin, je m'attarderai à un exemple de collage aragonien, toujours conditionné par le sens intertextuel. Puisqu'il me faudra, pour ce faire, m'arrêter à suivre des pistes d'analyse qui se chevaucheront et s'entremêleront au lieu de respecter la bonne marche de la lecture en progression, je devrai obligatoirement revenir à l'extrait précédemment cité. Mais je crois pour le moins pertinent de préférer quelque redondance à un total manque de clarté.

Mais revenons au personnage de Marie-Noire. Dans les premières lignes du roman, « Je »-Gaiffier, qui ne s'est toujours pas *présenté* (la nuance sera faite au deuxième chapitre), l'introduit comme une jeune femme dans le vent, pour reprendre une expression alors en vogue, libérée, insouciant :

Il y a énormément de beaux gars au monde, qui, en vacances, semblent ne plus penser qu'à l'amour. Mais quand ils se rhabillent en septembre, je ne sais pas. Ou c'est elle, ou c'est lui, enfin rien n'a de lendemain.

Marie-Noire ne s'étonne même plus. Cinq ou six ans, déjà l'habitude. Elle a décidé de ne pas avoir de regrets, elle n'en a pas. Même pas de souvenirs. Il y en avait un, il me semble, il embrassait bien, mais là alors. Un blond ou un brun? (Aragon, 1967 : 11)

En plus de présenter un personnage appelé Marie-Noire au lieu de Blanche, comme nous l'avons vu plus haut, le texte joue d'une certaine ironie. En caricaturant à peine, un lecteur d'Aragon-le vieil-écrivain-communiste pourrait légitimement s'attendre après le premier paragraphe à un roman râleur, qui table sur l'ignorance d'une jeunesse aux mœurs dissolues. Pour déjouer cette attente, le texte utilise un motif récurrent chez Aragon, et se trouve pour ainsi dire contaminé par cet intertexte obligatoire. Dans la citation, « rien n'a de lendemain », Marie-Noire n'a ni « regrets » ni « souvenirs », et les quelques bribes de sa mémoire balancent entre un « blond » et un « brun ». Ce faisant, le texte aragonien revient en territoire connu : l'absence de « souvenirs », c'est-à-dire l'oubli, se pose ainsi en masque qui révèle plus qu'il ne cache. Comme toute mise en scène de l'amour-passion, médiévale ou romantique, finit par dire, fût-ce en la niant, la mélancolie du sujet plus que la perte de l'objet, le texte aragonien fait de Marie-Noire une métonymie qui trahit son intention. Ainsi, il n'apparaît pas gratuit que, quelques lignes plus loin, l'oubli se déplace d'un individu au

monde, du thème des amourettes de vacances à celui des conflits interposés de la Guerre froide. Autre oubli; ou mieux, autre mémoire inventée :

Les guerres en Asie ou en Afrique? Vraiment pas intéressant. D'abord les gens ne parlent plus que de ça. Et pour ce qu'on y comprend. On les gagne sans arrêt, ces guerres-là, et un beau jour, voilà qu'on les a perdues. (Aragon, 1967 : 12-13)

« Asie » et « Afrique » : il y a ici inversion du procès de la métonymie. Lorsque l'oubli passe des amants de Marie-Noire à la tragédie contemporaine des guerres oubliées, nous allons, en quelque sorte, du particulier au général. La désignation des théâtres d'opération est le résultat d'un mouvement opposé, l'Indonésie, l'Algérie, de même que l'intertexte Flaubertien, à la fois pour le contexte historique de *Salammbô* que pour son contexte d'écriture, se retrouvant ainsi noyés dans des génériques. Ce faisant, le texte annonce déjà la fonction de Marie-Noire. Lorsqu'elle reviendra sous les yeux du lecteur, dans le chapitre « Et toi, ta grande passion? », la jeune femme, loin de la désinvolture signifiée par sa première description, est une lectrice attentive de *L'Éducation sentimentale*. C'est par cette connaissance du texte qu'elle ne se pose plus en contradictoire de Gaiffier. Marie-Noire est alors présentée par le texte comme un personnage double. Dans l'histoire de *Blanche ou l'oubli*, elle est une invention de Gaiffier pour comprendre la perte de Blanche. Daniel Bournoux part de *La Mise à mort* pour expliquer la position du personnage dans *Blanche ou l'oubli* :

Geoffroy lui demande de jouer le rôle qu'Alfred confiait à Anthoine auprès de Fougère, mais sans courir avec elle le même risque de jalousie : comme Anthoine d'ailleurs elle est romancière, elle est même le roman, l'« imagination organisante » [...], la mémoire de Gaiffier. Ce roman intitulé *Blanche ou l'oubli* interiorise en abyme et en négatif le roman d'un autre couple qui aurait pour titre Marie-Noire ou ma mémoire; l'allitération est sûre [...] : « J'avais en février congédié Marie-Noire comme une femme de ménage. J'avais congédié ma mémoire... » (Bougnoux, 1973 : 50)

Or cette « mémoire » se présente sous un singulier visage en ce qu'elle serait pour Gaiffier « à la fois l'alliée de Blanche, et [s]a complice, pour épier Blanche dans [son] passé¹⁵ ». Il est d'ailleurs donné à Marie-Noire conscience de ce rôle. Lorsque Gaiffier émet ainsi ces doutes quant à la valeur de son récit sensé reconstituer la trace de Blanche, « [...] enfin... de qui prétendez-vous qu'est ce texte écrit à Java, je ne sais quand... », elle rétorque : « Mais de Blanche, je suppose, avec qui vous m'avez chargé de faire le *mata-mata* » (Aragon, 1967 : 343).

Toutefois, à cette mise en abyme de l'instance narrative¹⁶ s'ajoute une mise en abyme auctoriale, dont le récit mélancolique porte sur deux désillusions, amoureuse et politique. Assimilant son rôle à un « mata-mata », non-grammaticalité au sens de Riffaterre, Marie-Noire, par sa surdétermination intertextuelle, réconcilie alors ces deux

¹⁵ De plus, l'associer à une « femme de ménage », c'est renvoyer à Madame *Paupière*, concierge de Philippe qui, passant l'aspirateur en commentant les nouvelles du jour, lesquelles prennent encore une fois le tour d'une allusion à *Salammbô* (« Vous n'avez pas vu au machin-là, en Afrique, où il y a eu une révolution »), découvre la pipe et la blague à tabac de Gaiffier (p. 295-296), problème de cohérence repris et « entretenu » dans le roman. Je trouve toutefois plus intéressant la composition du discours syncopé de Madame *Paupière*, parasité par le bruit de l'aspirateur (« bzzvrah, bzzvrah... »), qui ajoute à l'onomastique, un effet « phonocentrique » la constituant en un nouveau signifiant alliant le signifié « oubli » à la tragédie historique.

¹⁶ Respectivement « Aragon » et Gaiffier.

discours, narratif et auctorial, en incarnant l'impossibilité d'une écriture « réaliste », au sens que le mot a pris depuis le XIXe siècle.

2. Mata Hari ou un incipit à *Salammbô*

Qu'est-ce qu'un « mata-mata » ? Le lecteur de *Blanche ou l'oubli* ne l'ignore pas au moment où le terme est offert en réplique à Marie-Noire. Le deuxième chapitre, appelé « Le Je et le Vous », lui en offrait la réponse. Après avoir ouvertement soulevé la problématique de la relation entre le narrateur et le narrataire, et réglé celle de l'illusion référentielle entre l'auteur et son personnage (lequel est « né aussi en 1897 »), le texte évoque encore la jeunesse de Geoffroy Gaiffier. Mesurant l'écart entre deux générations, la sienne et celle de Marie-Noire et ses amants, nous en sommes au moment où le narrateur compare les possibilités de carrière de l'époque contemporaine au texte à celles de sa jeunesse :

Qu'est-ce que je racontais des professions d'avenir ? Vous parlez si la prétention d'être linguiste, à cette époque-là » [...] Comment expliquer aux gens que si, plus particulièrement, je m'étais intéressé au malais, c'était à cause de Mata Hari ? Enfin de son nom. Qui, dans cette langue, signifie soleil. Mais il est formé de mata, œil, et de hari, jour. Bien sûr, il n'y a que le linguiste pour entendre la métaphore soleil, œil du jour, ceux dont c'est la langue n'y voient que le soleil. L'histoire se complique du fait que mata répété, comme se forme le pluriel, *mata-mata*, ne signifie pas, ainsi que l'on pourrait logiquement le penser, les yeux, mais un espion ou un policier, ce qui sans doute est la même chose en Malaisie. Ainsi Mata Hari portait sa destinée dans son solaire... Encore une fois pour ceux qui regardent les mots avec des yeux étrangers. La chose se compliquant lorsque l'on découvre que mata cela signifie aussi centre, noyau, mèche (comme dans un borbore), cœur

(comme dans le bois)... Imaginez-vous que j'avais alors commencé l'étude du malais chez Berlitz¹⁷ : vite le professeur en avait eu assez d'un type qui regarde le vocabulaire de cet œil-là, qui espionne le vocabulaire. (Aragon, 1967 : 25-26)

Quelques considérations historiques ne me semblent pas superflues. Mata Hari, de son vrai nom Margareta Gertruida Zelle, née en 1876, se rend en Indonésie pour y suivre son mari, officier de l'armée coloniale hollandaise. Elle revient sans lui en Europe, et pour gagner sa vie, invente un personnage de courtisane initiée aux danses sacrées orientales. Le reste de l'histoire est plus connu. Engagée comme espionne par les services secrets français (parce que suspectée d'espionnage à la solde de l'Allemagne, aussi paradoxal que ça puisse sembler), elle est trouvée coupable de collaboration avec l'ennemi et sera fusillée en 1917. Par sa nationalité, son travestissement, son destin, c'est toute l'anecdote indonésienne, et *a posteriori* celle de *Salammbô*, qui semblent condensées dans son nom.

Par ailleurs, on aura sans doute deviné l'intérêt sémiologique du passage. Que vient fait ici « Mata Hari » et, à plus forte raison, les considérations sémantiques qui la concerne? Autorisant, plus loin, la non-grammaticalité « mata-mata », le nom me semble en effet s'imposer comme un analogue de /soleil noir/. D'abord pour des raisons extratextuelles : le rôle ambigu – politique mais également motivé par des enjeux sentimentaux – joué par Mata Hari entre l'Allemagne et la France rappelle à la fois le voile langagier sous lequel *Salammbô* va quérir le voile sacré (le *zaimph*) au camp des Mercenaires (« Je suis un transfuge de Carthage ») et sa situation de Judith qui serait prise à son propre jeu sous la

¹⁷ Aragon y avait également étudié le malais en 1927, pour le plaisir d'apprendre une langue inutile.

tente de Mâtho. Les lettres même du nom « Mata Hari », ainsi que ses phonèmes, évoquent celles et ceux de « Mâtho » et de « Marie-Noire », liés l'un et l'autre au sens intertextuel et contextuel de *Salammbô*. Enfin, le passage où apparaît pour la première fois « Mata Hari » entremêle l'étymologie, le roman familial et toute une constellation thématique orientalisante : tous peuvent se lire en accord avec l'accommodation réservée à *Salammbô*.

D'entrée de jeu, le texte précisant « Enfin de son nom » ne fait pas autre chose que refouler le référent biographique de Mata Hari, dont s'esquisse déjà le retour dès la fin de l'extrait : « [...] vite le professeur en avait eu assez d'un type qui regarde le vocabulaire de cet œil-là, qui *espionne* le vocabulaire ». Dans la foulée de ce mécanisme compensatoire, nous retrouvons celui de la catachrèse dans l'« œil du jour » dont l'« image acoustique » n'amène plus qu'à se référer au « soleil ». Autre catachrèse, « *mata-mata* », qui déjoue la règle du pluriel pour signifier « un espion ou un policier ». Or, on peut certainement penser la catachrèse, cette sorte d'oubli dont l'étymologie signifie « abus » (Darmesteter, dans Aragon, 1967 : 7), comme une figure définitoire de l'instance « Gaïffier ». Alors que Mata Hari, par la définition de « *mata-mata* », « portait sa destinée dans son nom solaire », Gaïffier, posant le nom de Mata Hari comme décisif dans sa carrière de linguiste, *oublie* qu'il s'agit bien plutôt de son destin. Conformément à Margareta Gertruida se rendant en Indonésie pour y suivre un mari, Blanche y suivra Gaïffier, qui la perdra, si on suit bien le texte, précisément parce qu'il « espionne le vocabulaire », son travail de linguiste l'occupant au-delà de ses fonctions officielles : « Je suis restée très longtemps à t'attendre, Geoff', il faut comprendre [...] » (Aragon, 1967 : 458).

Ces éléments se retrouvent déjà dans l'exposé à la troisième personne par Geoffroy Gaiffier de sa notice biographique. On y apprend que Gaiffier est « Né aussi en 1897 » et que son père, Lucien Gaiffier, était un grand acteur : l'une et l'autre des propositions liquidant et accentuant à la fois le lien entre le biographique et le texte. La *deixis* du « il » et par conséquent, celle du « Je » narratorial, s'effectue en premier lieu par le truchement d'un collage biographique : l'inversion, en quelque sorte, du roman familial d'Aragon dans celui de Gaiffier. Chez ce dernier, c'est la mère qui est absente :

Mère en fuite depuis 1908, avec un officier de marine plus jeune qu'elle (un gosse! Disait Papa), qui écrivait des romans sur les mœurs de garnison en Extrême-Orient. [...] Là-dessus, le Lycée Carnot, et sur son chemin il y avait des livres soldés sur le trottoir, des boîtes : l'argent, des sous qu'on lui donnait pour le tramway, y passait, l'économisant d'aller à pied, à des livres improbables, les *Œuvres* de Girodet-Trioson, les *Tropes* de Du Marsais, la *Louisa* de Régnier-Destourbet, et un jour le *Cours de linguistique* de Ferdinand de Saussure, qui l'avait attiré parce que c'était un livre venant de Genève, j'étais en khâgne. En 1916. De Genève, la Suisse, la liberté, quoi! Je crois bien que c'est ce livre-là qui a décidé de sa carrière. (Aragon, 1967 : 23-24)

Avant d'en arriver à une énumération intéressante des lectures de Gaiffier, le texte prend la couleur d'une condensation qu'il m'apparaît pour le moins pertinent d'explicitier. La mère de Geoffroy Gaiffier est plus âgée que son officier, qualifié de « gosse » par Lucien. En plus d'avoir amené une « Mère en fuite », inversion de ce qu'on connaît de la biographie aragonienne, l'officier appartient au corps de « marine », jeu de mots implicite qui l'inscrit comme complémentaire à la mère. Ensuite, dans une même phrase, le texte lie à cette hyperbolisation de la mère les romans et l'orient. En apparence motivé à jouer le rôle du fils dans le triangle oedipien, l'officier paraît à rebours mener le texte à une émergence de la

greffe intertextuelle, la compensation du refoulement du biographique qui s'effectue de l'auteur au personnage déclenchant déjà l'ouverture de l'intertexte flaubertien. En effet, nous aurions là un renversement actantiel de la scène finale de *L'Éducation sentimentale*, où Marie Arnoux rend une dernière visite à Frédéric avant d'aller retrouver son fils, « lieutenant de chasseurs », en Italie. Dans le registre de la connotation, parce que la mère et Blanche signifient par leur absence, sème prolongé dans le nom de « Blanche » et dans l'anonymat de la mère, on retrouve le texte mélancolique de trois façons : 1) par l'impossibilité d'atteindre Blanche par l'écriture de Marie-Noire; 2) par celle d'atteindre la réalité par les mots, et enfin; 3) par l'impossibilité de la réminiscence dans la mesure où elle est imagination, transformation d'une image.

« [L]'argent, des sous qu'on lui donnait pour le tramway, y passait, *l'économisant d'aller à pied* [c'est moi qui souligne], à des livres improbables [...] » : il eût été plus juste, dans la mesure où l'on voudra bien se mêler de fixer la syntaxe dans un texte littéraire, d'écrire « l'obligeant d'aller à pied », mais comme s'il fallait souligner cette double subversion dans la fiction, grammaticale et, comme on l'a vu, intertextuelle, l'« économisant », ici est prodigue. La seule thésaurisation qu'il pratique est celle des livres, et il s'agit moins d'en tirer un capital symbolique que d'en faire entrer les titres dans l'économie textuelle. Aussi, il semble bien être à nouveau question, à la lecture de l'énumération des ouvrages, d'étirer la tessiture du texte de manière à intégrer ce corps familièrement étranger qu'est l'intertexte flaubertien, et en particulier *Salammbô*. Nous avons d'abord, avec les *Œuvres de Girodet-Trioson*, une métaphore de la première

articulation de la mémoire telle qu'elle se représente dans le roman, récollection de l'image, puisqu'il s'agit des œuvres de Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, l'un des précurseurs du romantisme français en peinture. Girodet est lié à la première période du mouvement, qui se caractérise par l'introduction de sujets contemporains dans une composition toujours inspirée par la statuaire classiciste : « [ces peintres] commencèrent à traiter des thèmes d'un romantisme sauvage et même mélodramatique, mais ils ne furent pas capables de les traiter dans le style libre approprié¹⁸ ». Pratique naissante qui se moule à la représentation critique de l'écriture de *Salammbô*.

Suivent les « [...] *Tropes* de Du Marsais, la *Louisa* de Régnier-Destourbet, et [...], le *Cours de linguistique* de Ferdinand de Saussure [...] ». Entre deux ouvrages portant sur la langue, un titre, *Louisa ou les douleurs d'une fille de joie*, qui fait émerger déjà le motif de la transaction sexuelle, présent dans *Salammbô* et dans le référent de Mata Hari. Plus bas, /orient/ repris et varié, rejoignant les considérations linguistiques de sa précédente occurrence, progresse à nouveau dans son anticipation de *Salammbô* :

S'est mis à étudier les langues orientales, toute sorte de dialectes des îles, mais ne s'en sortait pas avec l'allocation familiale. D'autant qu'à cette époque ayant pris le goût du tabac levantin, Khédives et autres, se ruinait en cigarettes hors de prix, il faut dire, plus que pour le goût, pour les inscriptions arabes que comportaient les boîtes. Histoire, semble-t-il, d'apprendre à déchiffrer leur alphabet, et d'accéder (une idée à lui) par les signes au langage : d'ailleurs, par là, répétant la démarche qui l'avait frappé chez l'anglais George Borrow, lequel apprit le chinois à déchiffrer les caractères d'un collectionneur de porcelaines. Les difficultés financières

¹⁸ « Romantisme », dans *Dictionnaire de la peinture. L.-Z.*, Paris, Larousse (« In extenso »), 1996, p. 1977-1983.

s'aggravant, se mit à fumer la pipe. Réduit au caporal, sans intérêt linguistique. (Aragon, 1967 : 24)

L'étude des « langues orientales » vient ici de pair avec le « goût du tabac levantin ». Si « levantin » évoque les origines phéniciennes de la Carthage historique, le mot provient de *levant*, lequel terme implique par catachrèse le soleil, et anticipe l'étymologie de « Mata Hari ». Mais auparavant l'horizon oriental, ouvert par les « romans sur les mœurs de garnison en Extrême-Orient » de l'officier, est ramené au cadre de référence méditerranéen. Du même coup, il faut comprendre les cigarettes comme jouant sur le même plan que les livres : l'allocation familiale, d'abord dévoyée du transport aux ouvrages « improbables » (Aragon, 1967 : 24), est maintenant consacrée à l'étude des langues, laquelle est liée à la découverte du tabac. Gaiffier, apprenant littéralement à connaître le tabac attiré par les inscriptions des paquets, revient à la mère et son officier : « Réduit au caporal, sans intérêt linguistique ». L'« intérêt » passe à autre chose qu'au langage, mais pas simplement à cause de la piètre qualité dudit tabac. Étant « Réduit au caporal », soit à un rang inférieur à l'officier, le narrateur engageant le langage comme voie de compensation au vide causé par le départ de la mère le pose comme déterminant dans la mesure où c'est son « intérêt linguistique » qui causera, sur le plan narratif, le départ de Blanche, et qui rendra impossible le rôle conféré à Marie-Noire.

Dans le « chinois » appris par George Borrow, nous avons encore un décodage, qui a cette fois pour singulier théâtre une collection d'assiettes de porcelaine. Guère de manière de thésauriser plus éloquente que la collection, en apparence entièrement superfétatoire et

toute dans l'accumulation d'objets et leur monstration. Collectionner, c'est se tenir tout entier à la limite de soi et du monde, entre le *je* et le *vous*, par la rétention des objets qui semblent le constituer, par leur mise hors circuit de l'économie générale. C'est demeurer du côté de la référence, du savoir, du souvenir, sans risquer le dire, ou l'écriture. Tout cela me semble convenir aux anecdotes concernant le travail de l'écriture de *Salammbô*, dont l'un des enjeux était représenter un réel qui n'existait pas. Les paquets de cigarettes de Gaiffier s'inscrivent, comme objets privés d'investissement, dans un rapport d'opposition. Premièrement, ils lui sont contemporains; deuxièmement, ils s'imposent par essence comme des métaphores de cette économie autarcique qui ouvrait le passage (« l'économisant »), étant déterminés à être dissipés; enfin, Geoffroy Gaiffier, pour les acquérir, « se ruinait ». Pas d'autre ruine, dans l'emprunt supposé de George *Borrow* (« to borrow » signifie « emprunter » en anglais) que celle de la mosaïque décomposée des idéogrammes et de la terre cuite de la collection.

3. L'émergence du biographique

Mais nous n'en restons certes pas à cette incursion tacite de l'intertexte flaubertien, révélée par la non-grammaticalité « Mata Hari » et la redondance du signifiant dans le texte. On trouve la première trace explicite de *Salammbô* dans l'épigraphe de la deuxième partie. Signée de son auteur, « Gustave Flaubert », le contenu en est notoire : « On ne saura jamais combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage » (Aragon,

1967 : 175). Le rôle de cette épigraphe m'apparaît pour le moins singulier. Se lisant d'abord en point de fuite anaphorique du commentaire sur Flaubert entamé autour de *l'Éducation sentimentale* dès le deuxième chapitre de la première partie, elle laisse, par son propos, anticiper l'émergence de *Salammbô*. Cette anticipation est toutefois plus complexe qu'il n'y paraît. L'énoncé ne porte sur *Salammbô* que dans un deuxième temps : son signifié fort est plutôt l'écriture de l'œuvre et sa légende.

Ainsi, l'intertexte est d'ores et déjà lié à son contexte « réel », qui doit se lire ici dans la double mise en abyme de l'écrivain et de l'écriture. Mais on doit également s'intéresser à la lettre de l'expression. Aragon citant Flaubert en transforme quelque peu le texte, modification qui oblige qu'on s'y intéresse. Datée des 29-30 novembre 1859, la lettre à Feydeau, où on trouve ce qu'il convient d'appeler l'original, prend la forme suivante : « Quand on lira *Salammbô*, on ne pensera pas, j'espère, à l'auteur! Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage! »

Comparons les variables des deux extraits : 1) Flaubert : *Peu de gens devineront*; 2) Aragon : *On ne saura jamais*. Le lecteur de *Blanche ou l'oubli* n'a pas besoin de « deviner » quoi que ce soit, un siècle et demi après que Flaubert eût écrit cette phrase désormais notoire. De même, le second extrait semble souligner l'ironie de ce constat, « On ne *saura* jamais », refermant définitivement la mince ouverture du « Peu de gens » et du « devineront », accentuation à laquelle s'ajoute la neutralité paradoxalement illocutoire du « On », qui rassemble dans une même désignation les lecteurs passés (incluant l'auteur) de

Salammbô et les lecteurs à venir de *Blanche ou l'oubli* par une anomalie qui dérive peut-être d'une « mémoire » du contexte premier de la citation : « Quand on lira *Salammbô*, on ne pensera pas, j'espère, à l'auteur! ». En réponse à cet extrait de la correspondance de Flaubert, on lira *Blanche ou l'oubli* en étant confronté au double jeu d'une écriture où l'on doit reconnaître l'auteur.

Cette *compétence* du narrataire se voit de même ébranlée par le discours auctorial, qui en réfère à nouveau à Flaubert :

Dire que vous avez pris *Salammbô* pour un exercice à la mode du Second Empire, une imagerie de l'art pour l'art, entre Théophile Gautier et Leconte de l'Isle, et que vous cherchiez à faire tout rentrer dans l'ordre, à expliquer la couleur de ce livre entre *Madame Bovary* et *L'Éducation* qui l'encadrent, par je ne sais quel calcul, quel désir de contraste, appuyant vos thèses de phrases prises aux lettres privées de l'auteur; comme si l'on mentait moins dans sa correspondance que dans ses romans! Vous ne connaissez pas la loi d'alternance des mensonges, ces marées de l'homme qui fait l'amour avec le monde, leurs reflux abandonnant aux grilles des égouts les mots brisés, les déchets du songe, les pantins disloqués de notre âme, les cris perdus, les crimes parfaits de la pensée! (Aragon, 1967 : 224)

Un *Je* charge ici un *Vous* du péché de mauvaise lecture. Critique, professeurs, lecteurs de *Blanche ou l'oubli*, tous coupables. Or il y a certainement ici trace émergente du biographique aragonien, version déniée des exemples affirmatifs qui jalonnent le roman. C'est notoire depuis *Le Roman inachevé* (1956), l'instance auctoriale ne cache pas sa compromission (sa prostitution!) qui l'a fait passer sous silence la dure réalité du régime stalinien. Ici, l'acte d'accusation à l'endroit du lecteur me semble à ce sujet fort éloquent.

« Vous ne connaissez pas la loi d'alternance des mensonges [...] » peut sembler un reproche paradoxal pour qui veut réfuter la lecture canonique de *Salammbô*. Il ne peut, en effet, y être question de mensonges, dans la mesure où la question de la représentation cède le pas à la question du langage. Pourquoi, alors, une lecture « juste » devrait-elle se soucier de la « vérité », en particulier quand il s'agit d'une vérité biographique?

Une réponse, qui pour en valoir d'autres ne m'en semble pas moins la plus efficace : parce que tout discours romantique, de la plus ténue des lamentations sur l'idylle passée au plus noble ressassement de la gloire napoléonienne, a pour visée, fût-ce comme repoussoir, l'épreuve du réel. Aragon s'étant, volontairement et non, rendu lui-même mauvais lecteur des signes démontrant hors de tout doute qu'il y avait la plus totale incompatibilité entre l'utopie communiste et l'URSS, écrire ici sur la nécessité sociale du mensonge, c'est s'inscrire dans un rapport dialogique avec le discours de l'engagement amoureux et politique.

À ce titre, le texte de Flaubert greffe à celui d'Aragon un lieu d'origine, une référence à cette tragédie mélancolique du désir, qui en perd dès lors sa couleur de lieu commun. Parce que Flaubert se trouve être à la fois l'écrivain emblématique du désengagement dans la stigmatisation de la bourgeoisie montante, parce qu'il se présente comme l'incarnation même des pouvoirs et limites du littéraire dans la caducité finale de la représentation de l'objet dans l'écriture, ce dernier point s'échevelle en deux axes importants. D'emblée, invoquer un roman comme *Salammbô*, dont le référent est moins

l'histoire qu'un matériau massivement intertextuel, une mosaïque de textes, nous écartèle entre l'art et l'histoire. Mais plus important encore : l'établissement d'un véritable dialogue avec l'auteur de ce roman, ce *collègue*, non seulement dans la pratique de la citation mais dans l'interpellation familière. « C'est ce qu'il avait essayé de dire, Gustave [...] » (Aragon, 1967 : 224). Cela ajoute aux schémas canoniques de l'intertextualité et de la lecture comme pratique de communication celui d'une collégialité dans la marge du texte, où il est impossible de séparer le texte biographique du texte romanesque. Et que ce dialogue porte sur un point précis, soit sur la mise en mots, le travail de l'écriture, et qu'on appelle ce travail « mensonge », voilà qui pour moi rend les choses plus complexes qu'une pratique du roman à clefs. Car quel est le lieu d'échange entre les deux romans, les deux auteurs, sinon cette béance, cet oubli entre l'idée et la phrase que serait d'une certaine façon le déni? Écrire « Gustave », c'est se référer au *Je* de la correspondance, pour y désosser à nouveau le cadavre exquis du texte ambigu de sa propre biographie, ici remise en circulation par son art. « Gustave » et « Flaubert », pour dire *Je*-(m')écrivain et Aragon-le-grand-écrivain. « Plus facile de "mentir" Carthage que de "mentir" Paris dans dix-sept ans » (Aragon, 1967 : 218), voilà pour l'écriture, me semble-t-il, et voici pour la biographie : « Vous ne connaissez pas la loi d'alternance des mensonges, ces marées de l'homme qui fait l'amour avec le monde » (Aragon, 1967 : 224).

4. Le nom Schahabarim

Entre ce « mentir », qui est un « écrire », et ces « mensonges » qui sont un « vivre », il y a un abîme à combler. Mais il me faut d'abord parler de cette métaphore de la marée. Citons-en d'entrée de jeu le fascinant ressac : « [...] leurs reflux abandonnant aux grilles des égouts les mots brisés, les déchets du songe, les pantins disloqués de notre âme, les cris perdus, les crimes parfaits de la pensée » (Aragon, 1967 : 224). Il recèle en effet, accommodée par /soleil noir/, une nouvelle greffe intertextuelle implicite, dont je trouve la source dans l'énumération à la fin de la citation suivante :

[...] elle acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage, distinction qui n'était pas, non plus, toujours bien nette pour le prêtre. Les âmes des morts, disait-il, se résolvent dans la lune comme des cadavres dans la terre. Leurs larmes composent son humidité; c'est un séjour obscur, plein de fange, de débris et de tempêtes. » (Flaubert, 2001 : 248)

Que trouvent les âmes des morts dans la lune? Un « séjour obscur, plein de fange, de débris et de tempêtes. » L'« homme » de *Blanche ou l'oubli* était quant à lui fragmenté par les reflux de ses mensonges, entre les « mots brisés », les déchets du songe, les pantins disloqués de notre âme [...] » (Aragon, 1967 : 224). À ce premier rapport intertextuel, j'ajoute celui de la similarité causale de la « loi d'alternance des mensonges » du texte aragonien avec l'ambivalence qui définit la position de mateur du personnage de Schahabarim.

Ce mensonge, cette confusion entre le mot et la chose, se poursuit. Parler des « âmes des morts », c'est rompre le fil entre le corps et la pensée, pour le retrouver bientôt dans la métaphore des « cadavres dans la terre ». Dans le roman de Flaubert, Salammbô se trouve possédée par un code inverse de celui des « mots brisés », des « déchets du songe » : plus de distance possible entre le mot et la chose, divorce de l'illusion d'authenticité véhiculée par la métaphore aragonienne des « marées de l'homme ». Mais plus important encore est ce qui se passe avec le prêtre, contagion actantielle réciproque qui surviendra entre Salammbô et Schahabarim, entre le « transfuge de Carthage » (Flaubert, 2001 : 262) et le traître à sa propre religion. D'abord, c'est la lune qui commande au mouvement de la marée, lune qui se trouve fortement motivée. Dans le roman de Flaubert, elle est immédiatement associée à Salammbô par sa déesse tutélaire, Tanit. Sa position dans l'architecture actantielle du chapitre « Sous la tente » révélait l'allégorie cosmique qui perce l'explicite du texte, tel qu'en témoigne cette projection de Salammbô sur Mâtho : « “Moloch, tu me brûles!” et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil » (Flaubert, 2001 : 268).

À la paire « Mâtho-soleil » correspond le désir d'identification de Salammbô à la lune, lequel a été allumé, incidemment, par Schahabarim lui-même. Nous verrons que l'ambivalence religieuse et sexuelle du grand prêtre correspond d'ailleurs à son double rôle entre Mâtho et Salammbô. Si, dans le chapitre « Le serpent », Schahabarim en veut moins « à la jeune fille de ne pouvoir la posséder que de la trouver si belle et surtout si pure »

déchirement de son corps, à la joie épouvantable des tueurs, ah, jetez jetez donc ce livre que vous n'avez pas su lire, regardez le monde d'aujourd'hui, à cette heure de la trêve de Noël, au Viêt-Nam, du grand mensonge de bonté qui n'est que souffle repris pour l'horreur, pour introduire parmi les êtres une disjonction de brutalité comme aucun d'entre nous, hommes de langages, ne s'en permettrait entre les mots [...]. (Aragon, 1967 : 226)

Il s'agit du seul passage du roman d'Aragon où est nommé Schahabarim, qui, on le voit, se fait interprète du spectacle du monde, et par conséquent, figure de l'écrivain, de l'intellectuel qui ferme les yeux sur ses horreurs. /soleil noir/, oui, mais /noir/, cette fois, devient une épithète quasiment morale, blason du traître. À ce titre, le nom « Schahabarim » mérite d'être regardé de plus près, pour paraphraser Aragon.

Si l'on s'arrête d'abord au schéma actantiel, Schahabarim trouve un analogue dans le serpent qui, de façon symbolique, initie Salammbô à l'abandon érotique. On connaît le symbolisme du serpent, qui est au moins double dans la culture occidentale : il porte à la fois sur la trahison et la science. Séducteur, il fait goûter à Ève les fruits de l'arbre de la connaissance, qui s'arrache ainsi à l'innocence. Or, Schahabarim signifie déjà à plusieurs niveaux « serpent » : (1) la position des [a] dans le nom /Schahabarim/ entre des phonèmes qui chuchotent, littéralement, suggère l'ondulation de la démarche du serpent; 2) le lieu originaire du serpent selon le texte de Salammbô serait « le limon de la terre ». Cela l'inscrit comme signifiant ambigu, entre le sec et l'humide, entre le soleil et la lune. Schahabarim occupe une semblable position de médiateur entre Salammbô et Mâtho, et, grand prêtre de la déesse Tanit, il incline pour le dieu Moloch; 3) le fameux symbolisme sapientiel du serpent se trouve sous la forme suivante dans le roman : « [...] l'orbe qu'il

décrit en se mordant la queue [rappelle] l'ensemble des planètes, l'intelligence d'Eschmoùn » (Flaubert, 2001 : 244). Quant à Schahabarim, « Personne à Carthage n'était savant comme lui » (246), et il révèle l'ambivalence qui définit son rôle en parlant des astres à Salammbô : « Mais plus Schahabarim se sentait douter de Tanit, plus il voulait y croire » (248). Enfin, le « vrai » serpent reprend une connotation phallique au sens premier et sert métaphoriquement d'initiateur sexuel à Salammbô : « [...] il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or. Salammbô haletait sous ce poids trop lourd, ses reins pliaient, elle se sentait mourir; et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement [...] » (254-255).

L'anaphore du roman d'Aragon est sur ce plan très importante : « le grand-prêtre eunuque » (Aragon, 1967 : 226), ou autre /soleil noir/, figure mélancolique. Agent transformateur dans toutes les acceptions du terme, la position de Schahabarim dans le schéma actantiel du roman de Flaubert était inscrite sous le signe de l'ambiguïté; en désignant Schahabarim comme « grand-prêtre eunuque », dans une fabula où les prêtresses et d'une certaine façon l'héroïne s'adonnent à la prostitution rituelle, *Blanche ou l'oubli* accentue ce dernier trait. De plus, Schahabarim passe du culte de Tanit, lunaire, femelle, à celui de Moloch, solaire, principe mâle. Alors qu'avant le retour du zaïmph il en veut moins « à la jeune fille de ne pouvoir la posséder que de la trouver si belle et surtout si pure » (Flaubert, 2001 : 248), nous observons une radicalisation du sentiment par la suite : « Par une contradiction inconcevable, il ne pardonnait pas à la jeune fille d'avoir suivi ses ordres [...] et il déversait des imprécations et des ironies sur ce Barbare, qui prétendait

posséder des choses saintes. Ce n'était pas cela, pourtant, que le prêtre voulait dire » (Flaubert, 2001 : 306). Parallèlement, le texte dévoile explicitement les envies refoulées de l'eunuque et certaines métaphores apparaissent fort éloquentes à cet égard : « Mais sur l'aridité de sa vie, Salammbô faisait comme une fleur dans la fente d'un sépulcre. Cependant, il était dur pour elle [...] » (Flaubert, 2001 : 248).

Ce « Cependant » dévoile le point crucial du bricolage Schahabarim, associé au serpent, qui est lui-même « fils du limon de la terre » (Flaubert, 2001 : 244), inversion littérale de la métaphore vaginale précédente, ne peut être « dur » avec Salammbô qu'en paroles, et celles-ci se trouvent reprendre l'ambiguïté fondatrice du personnage, en des termes qui évoquent drôlement la « désidentification du sexe et de la langue », cette « ivresse du mensonge » qui caractérisera pour Kristeva (1996 : 30) le texte aragonien. Salammbô s'enquiert auprès de Schahabarim du sort qui l'attend une fois son âme résolue « dans la lune comme des cadavres dans la terre » (Flaubert, 2001 : 248) :

Elle demanda ce qu'elle y deviendrait.

« D'abord, tu languiras, légère comme une vapeur qui se balance sur les flots; et, après des épreuves et des angoisses plus longues, tu t'en iras dans le foyer du soleil, à la source même de l'intelligence! » (Flaubert, 2001 : 248-249)

Dans ce « *soleil [...]* source de l'*intelligence* », nous retrouvons /soleil noir/ associé à la connaissance, relation inaugurée dans *Blanche ou l'oubli* par le nom Mata Hari. La dernière phrase est à ce titre assez explicite, où languir, être « légère comme une vapeur » et balancer « sur les flots » précède des « épreuves et angoisses » avant la fusion au « foyer du

soleil ». On se souviendra que le texte aragonien assimile d'une façon particulière le désir à la dissolution : « Un homme alors se dissout. Il n'a plus de vie propre. Il est envahi par une femme comme un parfum » (Aragon, 1998 : 75). Dans *Blanche...*, Gaiffier voudra *connaître* ce qui est perdu, et, d'acteur, se faire par Marie-Noire le spectateur du théâtre de son deuil impossible de Blanche. Ce faisant, il emprunte momentanément la position même de Schahabarim, témoin obscène de *Salammbô*, prêtre de Tanit dont on connaît la conversion finale à Moloch.

Voyage fictif par personnage interposé, le texte de *Blanche ou l'oubli* intègre, ainsi, *Salammbô* comme un double où les sens contextuel et intertextuel, intégrés par /soleil noir/, signifient avant toute chose la compromission. La non-grammaticalité Mata Hari pave la voie à cette lecture, confirmée par l'intérêt explicite du narrateur pour un autre nom, celui de Schahabarim. On pourrait en rester à cette interprétation commode. Mais un pareil spectacle, si savamment tissé autour des textes et des biographies des écrivains impliqués, Aragon compris, peut-il se résumer à cela? Cet aveu littéraire de culpabilité, comme on l'a vu, n'est-il pas déjà écrit en 1956? L'effet de *Salammbô* sur le narrateur, du reste, me permet d'aller plus loin : « Je ne sais ce qui me fait si mal à lire ce livre : il me semble être un aveugle qui promène ses yeux crevés sur un univers dont il connaît au plus quelques mots » (Aragon, 1967 : 222).

CHAPITRE 4

LA GRANDEUR DU TEMPS OU L'INTERTEXTE HÖLDERLINIEN

*Où te trouver, douce lumière.
Le cœur veille, pourtant me tient captif
en sortilège la nuit toujours.*

F. Hölderlin, « L'aède aveugle », *Le Fardeau de la joie*.

1. *Hypérion* ou l'idéal politique

Parce qu'il utilise /soleil noir/ de manière explicite, c'est dans l'intertexte hölderlinien que nous trouverons la réponse à cette figure de l'aveugle qui voit, laquelle jette un dernier éclairage sur *Blanche ou l'oubli*. Jeune poète fasciné par la Révolution française et déçu, comme le seront plus tard les romantiques français, par l'Empire, son incarnation monstrueuse et perverse, Friedrich Hölderlin questionne sa mélancolie par la fiction dans *Hypérion ou l'ermite de Grèce*. Par l'entremise de lettres adressées à son ami Bellarmin et à la jeune Diotima, demeurés en Allemagne, le personnage d'Hypérion y narre l'aventure de son engagement dans une guerre visant à libérer la Grèce du joug turc. Cette greffe fait son entrée au tout premier chapitre de *Blanche ou l'oubli*, au moment où Gaiffier évoque à grands traits sa jeunesse et sa rencontre, à Strasbourg, avec Maxime Alexandre, traducteur de *Hälfte des Lebens* (*La Moitié de la vie*) d'Hölderlin. En page 77, alors que *L'Éducation sentimentale* est commentée, c'est au tour d'*Hypérion ou l'Ermite de Grèce* d'être convoqué. En apparence, l'œuvre elle-même est moins importante que le collage biographique qu'effectue Hölderlin en transposant son amour avec Suzette Gontard à la relation entre

Hypérion et Diotima, écho dans *Blanche ou l'oubli* à Flaubert/Frédéric Moreau et Élisabeth Schlésinger/Marie Arnoux. Mais le sens intertextuel s'intègre déjà au texte :

Tous les romans du monde, au bout du compte, ceux qui les ont écrits n'avaient-ils pas une différente histoire à dire, qui a pris ces traits pour les autres? Celui qui a inventé *Tristan et Yseut*, peut-être qu'à la fin de sa vie il passait devant une maison aux volets fermés, et qu'il détournait les yeux... [...]

Hölderlin avait au moins cru inventer la fin de son Hypérion : la mort de Diotima... il n'était que d'un lustre en avance sur la réalité. Quand il écrit la dernière page du roman, c'est, semble-t-il, tout juste avant son départ de Francfort, sa séparation d'avec Suzette Gontard. La mort de Diotima est-elle un reflet de ce qui finit alors? une transposition de ce qui a amené le coup de tête de Hölderlin, quittant Francfort? dans le roman, Hypérion revient en Allemagne et son désespoir se mêle au jugement sévère qu'il porte sur le peuple allemand, il va quitter le pays, il l'annonce. Mais la dernière lettre à Bellarmin, par quoi le livre s'achève, marque le soudain apaisement du héros, lui qui n'espérait plus rien de ce peuple [...] (Mais le printemps céleste me retint; il était la seule joie qui me restait, il était même mon dernier amour, comment aurais-je pu penser encore à d'autres choses et quitter le pays où il demeurerait?) (Aragon, 1967 : 77)

Pour présenter la volonté de roman comme une nécessité de « l'histoire à dire », laquelle, par son maquillage, aboutit au paradoxe d'un aveu qui ne sera jamais entendu, le texte ramène *Tristan et Yseut*, fable fondatrice de l'amour-passion. La faillite de ce mécanisme compensatoire de la fiction alternative est souligné. En prenant « ces traits pour les autres », l'« histoire à dire » manque nécessairement sa cible et, incidemment, confine à la mélancolie. De même, le fait qu'une maison aux volets clos incite à détourner les yeux, alors qu'elle se trouve justement fermée à toute indiscretion, peut paraître curieux, à moins qu'en plus de rappeler l'objet du bonheur et sa dissimulation, l'image interpelle son spectateur à la façon d'une mise en abyme. « Celui qui a inventé Tristan et Yseut [...] détournait les yeux »; incidemment, comme on l'a vu, l'auteur de *Blanche ou l'oubli* utilise

les personnages de Gaiffier et Marie-Noire pour révéler que son « histoire à dire » raconte justement le refus de voir une *maison close*, la prostitution politique d'Aragon.

C'est ainsi qu'*Hypérion*... est d'abord introduit, la relation entre Hölderlin et Suzette Gontard est aussitôt relativisée par le choix de l'extrait cité, qui comporte un procédé d'accumulation reposant sur des expressions qui vont dans le sens d'une lecture globale de la mélancolie. Le « printemps céleste », la « seule joie », le « dernier amour » : tout porte à croire que l'intention romanesque d'Aragon va bien au-delà d'une thérapeutique à l'amour malheureux, à l'amour-passion, /soleil noir/ lexicalisé dans l'imaginaire occidental et confondu au point de ne plus paraître un oxymore. Lié « au pays où il demeurerait », l'idéal prend alors une couleur politique, qui est par surcroît renforcée, et retrouve la seconde trace intertextuelle :

Dieu garde l'homme d'oublier d'oublier! Un temps vient qu'il ne vit plus de rien d'autre que de l'oubli. Je n'en étais pas arrivé, pas même à l'année 37. Je n'avais pas encore lu *Hypérion*, la terrible lettre : *Es ist aus, Diotima* [...] Je ne peux pas traduire cela, anticiper à traduire cela. Oublier avant, oublier comme après... pourrai-je toujours oublier? Heureux les aveugles! (Aragon, 1967 : 95)

Seul l'aveugle serait assuré de ne pas « oublier d'oublier » selon ce qu'on peut lire dans ce passage. Le temps y est double, par sa désignation qui ne renvoie pas seulement à une année charnière pour Gaiffier dans la fiction, mais également, dans la réalité d'Aragon, à la seconde vague de grands procès contre les opposants de Staline, et au succès du *Retour d'URSS* de Gide, paru en novembre 1936 malgré l'opposition des communistes français,

Aragon en tête. Orwell, revenu blessé physiquement d'Espagne et l'âme affûtée par l'horreur d'une lutte au sein d'un camp qui se bat avec lui-même, publiera bientôt son *Homage to Catalonia*, qui comporte une virulente critique de l'aveuglement idéologique, de gauche comme de droite, mais quel est son poids symbolique à côté de Gide? Ce *Retour...*, première critique d'un grand écrivain, on peut s'amuser à en deviner une allusion d'une douloureuse ironie en renversant la troisième phrase de la dernière citation : « Je n'en étais pas arrivé ».

Alors, pour passer aux aveux, l'intertexte hölderlinien s'impose une nouvelle fois. « *Es ist aus, Diotima* » ou « Tout est fini, Diotima », comme finira par traduire plus loin le narrateur, reprenant ainsi le début d'une lettre d'Hypérion à Diotima où culmine le sentiment tragique. Mais référons-nous plutôt à l'intertexte. Emporté par l'enthousiasme, le jeune homme a promis à sa correspondante de bientôt être en mesure de lui rapporter la libération du Péloponnèse, l'accomplissement de l'idéal. Hélas, c'est bien plutôt sa perversion qu'il évoque :

Tout est fini, Diotima. Nos gens ont pillé, massacré sans distinction : nos frères même, les Grecs de Mistra, les innocents, ont péri, ou errent désespérés, leur pauvre et douloureux visage invoquant ciel et terre pour qu'ils les vengent des Barbares à la tête de qui j'étais. (Hölderlin, 1973 : 187)

Cette douloureuse victoire se meut en cruelle blessure à l'idéal d'une nouvelle humanité évoquée par Hypérion. On lit aisément par la référence à la Grèce et à la stupéfaction du

peuple libéré, une allégorie de cette entreprise de libération de l'Europe qui signa les premiers succès de Bonaparte, quelque temps avant qu'on ne voit plus en lui que Napoléon. L'idéal ne se retourne pas comme un gant : en qualifiant d'« Heureux les aveugles », le narrateur ne fait pas autre chose que montrer sous la désillusion d'Hölderlin celle d'Aragon. Dans un même ordre d'idées, on lira deux autres traces de l'intertexte aux pages 150 et 173, qui introduisent une tranche d'*Hypérion* paru en 1794 dans la revue *Neue Thalia* de Schiller, première ébauche de l'œuvre. « *Nous ne sommes rien; ce que nous cherchons est tout* » : cette première greffe du fragment *Thalia* ouvre le chapitre « Pardonnez-moi, M. Bohème »; la seconde proposition, juxtaposée dans la citation, le clôt en page 173. Le texte achève ainsi de préparer l'accommodation de l'intertexte hölderlinien. En effet, à peine quelques lignes plus loin, Gaiffier précise que l'amoureuse d'Hypérion, dans le fragment, s'appelle Mélitée, « Un être de pure imagination. Le roman ne sera roman que le jour où le poète n'aura plus à inventer son amour » (Aragon, 1967 : 150). « Inventer son amour », dans *Blanche ou l'oubli*, est nécessairement à la croisée des discours biographique et politique : invention de Gaiffier, de Blanche, de Marie-Noire. Invention d'un roman pour donner sens à sa désillusion, à sa vue recouvrée.

Pas trace d'*Hypérion*... avant la page 283, où Gaiffier revient sur les années à Java et cet abîme soudainement creusé avec Blanche, distance que Marie-Noire se verra chargée d'élucider par la fiction, quelque trente ans plus tard. Alit, indépendantiste javanais formé à Oxford, rend régulièrement visite au couple. Alors qu'il entretient quelque doute sur les

réelles motivations du jeune homme, Gaiffier commence d'abord par s'éloigner autant que possible, désireux de ne pas jouer les maris jaloux. Puis, ayant essuyé quelques remarques de sa femme au sujet de ses absences aussi soudaines qu'injustifiées, il finit par se prendre d'amitié pour Alit. Au retour d'une de leurs promenades, agrémentées de discussions sur la linguistique et la politique, Gaiffier trouve Blanche occupée à la lecture d'*Hypérion*...

Quand j'ai demandé à Blanche, comme si j'avais vu un bouquin dans ses mains et que je n'en savais rien : « Qu'est-ce que c'est que ce livre allemand que tu lisais l'autre jour? », elle a un peu détourné la tête, hésité, puis, semble-t-il, pour écarter le sujet de conversation : « Un livre allemand? Moi? Tu rêves? » J'ai donc parlé d'autre chose. D'ailleurs, ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai lu *Hypérion*, moi. Alors je ne me demandais pas, je ne pouvais pas me demander, pourquoi Hölderlin avait donné à Diotima cet étrange amant, qui la laisse pour guerroyer en Grèce [...] si la Grèce n'était pas une métaphore pour masquer le véritable sujet de son éloignement, la Révolution française. [...] Et j'ignorais, moi, quand j'ai lu *Hypérion*, ce que nous avons appris plus tard, l'an dernier, dans un article des *Études germaniques* [Pierre Bertaux, « Du nouveau sur Hölderlin », *Études germaniques*, n° 2, avril-juin 1965], et qui est qu'avec Hegel et Schiller Hölderlin dès 1790, donc à vingt ans, avait fondé un club politique secret sous l'effet de la Révolution française, qui n'a point été un simple enthousiasme de jeunesse : *Hölderlin*, écrit M. Bertaux, *n'a jamais renié cette conviction jacobine*. Et sans doute que le jeune homme n'a eu recours à la fable grecque, au décor restreint des événements d'Albanie, que parce qu'en ce temps-là, en Souabe, la pure et simple apologie des armées républicaines de la France n'eût pas été possible (Aragon, 1967 : 283-284).

Rappelons-nous d'abord la définition aragonienne du roman, mentir-vrai ou histoire qui masque l'« histoire différente à dire » (Aragon, 1967 : 77). Désigné par le déni de Blanche, le masque fictif emprunté par Hölderlin se trouve, en quelque sorte, souligné à grands traits. En outre, l'« amitié » avec Alit, plus ou moins jouée par Gaiffier, étoffe cette piste, puisque le dialogue de sourds entre le mari jaloux et l'amant supposé de Blanche débouche sur la politique et la linguistique. De ce fait, le mensonge social renoue avec la double articulation

de la greffe Mata Hari, tout en communiquant par les personnages l'intention de l'auteur à accommoder le sens intertextuel au temps contemporain. Les limites entre la réalité et la fiction se trouvent, de plus, de nouveau brouillées en renvoyant le lecteur à un article de revue universitaire, ce qui, je crois, renforce mon interprétation. Car si *Hypérion*..., et a plus forte raison, son ébauche, son projet, est le chant du divorce entre l'idéal et la réalité de la France révolutionnaire, que peut bien être *Blanche ou l'oubli* sinon le roman qui met définitivement en scène la déconstruction de l'aveuglement romantique.

2. Œdipe ou le prix de la conscience

Preuve évidente de cette intention de l'auteur, de celles qui ont le chic insolent d'échapper à la vigilance des critiques à la manière de *La Lettre volée* de Poe, la fin du récit de Gaiffier accommode l'intertexte hölderlinien au motif d'Œdipe :

Jusqu'où vais-je poursuivre ce que Hölderlin rappelle *das närrischwilde Nachsuchden nach einen Bewusstsein...* comment traduire? *la quête bouffonne et farouche d'une conscience...* Comme Œdipe, je me suis assez mesuré à la grandeur du temps (Aragon, 1967 : 515).

Je n'ai pas cru essentiel de revenir au texte même de Sophocle, puisque le mythe du roi déchu de Thèbes, /soleil noir/ personnifié par son destin tragique, me semble déjà

surdéterminé. Du reste, la non-grammaticalité est ici manifeste : à la fin de *Blanche ou l'oubli*, Hölderlin *rappelle*, il *n'appelle* pas, mêlant désignation et mémoire. Syllepse intertextuelle qui nous permet de prévoir la dernière phrase : « Comme Œdipe, je me suis assez mesuré à la grandeur du temps. »

Le fragment Thalia contient deux passages susceptibles de générer une interprétation satisfaisante. La première relève de la logique du /soleil noir/ :

Il y a peu, je vis un enfant couché au bord du chemin. La mère qui le veillait avait pris soin d'étendre une toile au-dessus de sa tête pour qu'il pût sommeiller doucement dans l'ombre et que le soleil ne l'éblouît pas point. L'enfant, qui n'en voulait rien savoir, arracha la toile, et je le vis qui essayait de fixer l'amicale lumière, qui essayait encore, jusqu'à tant que les yeux lui brûlent; alors, en pleurant il tourna son visage contre terre.

Le pauvre enfant! Pensai-je, il n'est pas le premier... (Hölderlin, 1973 : 46-47)

Déployons chaque dimension importante de l'image. Dans un geste semblable à celui, furieux, d'Œdipe, l'« enfant » s'aveugle lui-même en fixant le soleil, nouvelle occurrence de /soleil noir/. En choisissant un « enfant » pour personnifier le poète et sa désillusion dans cette allégorie, Hölderlin campe d'abord le confort d'un premier aveuglement, le temps de l'ignorance déjà mythifié par Platon dans *La République*. « Couché », il est d'autant plus vulnérable, que sa « mère qui le veillait », présence lunaire qui lui cache le soleil, « prend soin d'étendre une toile » pour qu'il continue de *sommeiller*. Mais l'enfant déchire lui-même cette toile pour plonger son regard dans le soleil et s'y brûler les yeux : loin d'être

arraché à son milieu comme le peuple de la caverne, il s'en extirpe lui-même, se condamnant à perdre à la fois son idéal et la vue. Nous serions ici, somme toute, en terrain connu, rejoignant le sens global de l'oxymore du /soleil noir/ : l'aveuglement idéologique serait personnifié par l'enfant sous la toile et la désillusion, /soleil noir/ par ce qu'elle garde la trace même de l'absence dans les yeux qui ne voient pas, regard brûlé par son propre désir.

Par ailleurs, si je reviens à la non-grammaticalité de la dernière citation du texte aragonien, que reste-t-il au boiteux sinon le souvenir dérisoire de la « quête bouffonne et farouche » de sa propre conscience, quête idéaliste de vérité qui le mène tout droit à accomplir son destin (« la grandeur du temps ») alors même qu'il croit y échapper? Le statut de paria d'Œdipe est un écho à celui d'Aragon : ses références dans *Hypérion*, incidemment, concernent toutes la tragédie de Sophocle, *Œdipe à Colone*, terre d'accueil et scène expiatoire du héros. Sur ce point, l'intertexte hölderlinien nous fournit une piste d'interprétation plus probante. Racontant à son ami Bellarmin sa jeunesse, Hypérion insiste sur l'état de sa conscience, marquée par la perpétuelle alternance du désarroi et de l'exaltation. Se décrivant comme un « aveugle enfant », la « céleste lumière » de son esprit « s'obscurcissait lentement » (Hölderlin, 1973 : 22), le conduisant dans les ténèbres de la mélancolie. Triomphant de cette apathie qu'il décrit comme une « épreuve du feu », il termine son récit par cette sorte d'aphorisme : « Plus la nature s'élève au-dessus l'animal, puis elle risque de languir dans la patrie du Temps. » (Hölderlin, 1973 : 22).

Que serait, alors, cette « grandeur du temps » pour Aragon? Renvoyant à la fois à Œdipe et à Hypérion, je crois que nous touchons au point final du bricolage, au lieu où /soleil noir/ lie en une simple phrase le roman familial, cet autre mentir-vrai qui structure l'ensemble de l'œuvre aragonienne, et ce qu'Hölderlin appelle l'« extrême culture » (Hölderlin : 20), science qui prend chez Aragon la couleur de l'utopie socialiste, qu'il appelait de tous ses vœux et en toutes lettres avant 1956. Que reste-t-il, trente ans plus tard, de l'homme qui faisait l'éloge du goulag et en justifiait les horreurs par le pauvre refrain du Progrès? Par un paradoxe d'une insoutenable cruauté, le mensonge idéologique justifiant la terreur est un soleil qui ne tolère aucune zone d'ombre. Il dit l'aveuglement de tout discours totalitaire, qui classe invariablement le monde en deux parties : avec ou contre le *Je* qui l'énonce. Flaubert et Hölderlin à l'appui, le temps du doute, de la quête, de l'aveu, ouvert par *Le Roman inachevé*, culmine ainsi dans le /soleil noir/ qui produit *Blanche ou l'oubli*.

CONCLUSION

*Que notre cécité ne soit pas un obstacle;
 À la création donnons ce grand spectacle
 D'un aveugle ébloui.*

Victor Hugo, « Pleurs dans la nuit », *Les Contemplations*.

Après avoir opposé, dans le nihilisme de Dada, puis le furieux élan surréaliste, sa parole à la langue littéraire de l'après-guerre, Aragon répéterait ainsi la même scène à sa nouvelle famille. Confrontant la parole de son auteur à la langue de l'idéologie, *Blanche ou l'oubli* serait ainsi le roman du réalisme socialiste, dont il s'affranchirait, notamment, par l'introduction de l'incarnation des limites de la représentation réaliste, Flaubert, et de celle de la désillusion romantique, Hölderlin. Mais une telle définition psychologique de la littérature sort, précisément, du champ de la littérature. De plus, le passé artistique d'Aragon et sa propre théorie sur l'écriture obligeraient, de toute façon, à considérer d'autres explications.

Du titre à la fin du roman, qui réconcilie l'utopie et la littérature, nombreuses sont les pistes qui suggèrent plutôt de le lire comme un monument à la grandeur de l'aveuglement, tissé comme une toile autour du cliché poétique de la mélancolie, /soleil noir/. J'ai emprunté cette notion à Michael Riffaterre, tout comme celles d'intertextualité obligatoire et de non-grammaticalité. L'intertextualité *obligatoire*, plus qu'un collage de références, se révèle dans les nombreuses non-grammaticalités du texte. Celles-ci, sortes de

solécismes, résultent de la tension entre le texte et l'intertexte. Elles trahissent, à la manière des lapsus pour l'inconscient d'un individu, la présence des intertextes obligatoires, fragments du tissu fondamental de la culture, mythes littéraires qui voyagent d'un texte à l'autre sans être strictement identifiés. Ces lieux communs autorisent la lecture littéraire, de la même manière que certaines paroles rituelles, certaines blagues d'initiés, fondent tout sociolecte, la communication, sans eux, étant ramenée au modèle du télégraphe.

La communication littéraire de *Blanche ou l'oubli* s'effectuerait par l'oxymore /soleil noir/. Après avoir exposé quelques versions du signe, nous l'avons d'abord lu dans le titre et dans les épigraphes du roman. Ensuite, le personnage de Marie-Noire, chargé par Gaiffier, double narratorial de l'auteur, de lui inventer la mémoire de sa femme Blanche, partie depuis dix-sept ans, a été considérée comme l'un de ses avatars. Plus loin, nous avons vu que /soleil noir/ servait également à médiatiser une allusion à Mata Hari. Anodine en apparence, cette dernière produit dans le roman l'un de ses niveaux de lecture fondamentaux : la compromission politique. Le dérisoire des rendez-vous manqués et la fatalité de la passion dans *Salammbô* et *L'Éducation sentimentale* ont, de même, été analysés comme autant de lectures autorisées par l'oxymore. Enfin, je crois avoir montré que la perversion de l'idéal révolutionnaire et son incarnation monstrueuse chez Hölderlin passaient également par des variations du cliché poétique, lequel se trouve ramené à l'une de ses plus vieilles incarnations par la représentation de l'aveugle illuminé.

Épopée de Gilgamesh, Iliade, Heike Monogatari, Bataille de Kosovo... : pour chaque poème épique, ces dits de l'histoire qui chantent le sacrifice des héros à l'autel des civilisations naissantes comme autant d'exemples à l'adresse des guerriers la veille d'une bataille, existe la légende d'un auteur aveugle. Alors que le récitant, rhapsode ou jongleur, peut sans autre peine que l'éreintement de la voix librement broder sur le canevas du poète, ce dernier n'accéderait à l'inspiration qu'au prix de ses yeux, brûlés, en quelque sorte, au soleil de l'illumination. Sans utilité une fois passés les seuils du folklore et d'une certaine herméneutique, cette explication a néanmoins le mérite de s'appuyer sur des exemples issus de cultures éparses partout dans le monde. On retrouve aux quatre coins du globe des versions du mythe de l'aveugle qui *voit*, condition obligatoire pour accéder à la vérité sous le voile du mythe. Ce qu'il advint au devin Tirésias, on le lit, ainsi, dans le visage détourné de Moïse à la visite de Yahvé.

Deux signifiés me semblent importants dans cette image. D'abord, elle signifie une mémoire vierge de toute pollution visuelle, prothèse surdéveloppée qui est, avec celle de l'audition, le lot de l'aveugle dans le discours commun. Ensuite, parce que l'aède n'est que le relais *aveugle* du récit, elle souligne par la négative le bricolage imaginaire de l'épopée, accommodation de la réalité à la fiction. L'épopée, anonyme, se fait le chant collectif d'une origine idéalisée, souvent dans son texte même, sinon par ses critiques. Tout questionnement sur la réalité de cette origine et la valeur de vérité de son récit est ainsi repoussé. Faut-il développer sur l'écart, par exemple, entre les Francs de Charlemagne et

ceux de la *Chanson de Roland*? Entre les partenaires commerciaux et culturels des Carolingiens, et les félons Sarrasins de l'épopée, mise en forme au moment où s'engage le premier *pèlerinage armé*, désignation de l'époque pour ce qu'on appellera la croisade, vers les lieux saints? Entre la critique contemporaine de la chanson de geste et celle, *aveuglement* nationaliste, des romanistes de la Troisième république, qui trouvaient pour l'origine de quelques chants épiques les mêmes accents revanchards et sanguinaires que pour la perte de l'Alsace-Lorraine?

Au contraire, le roman, œuvre signée, naît dans des sociétés fortement hiérarchisées, mais pacifiées : les mythes, intertextes du texte social, y sont peu à peu reconnus pour tels. Instrument d'optique, depuis Chrétien de Troyes, pour comprendre la psychologie, c'est-à-dire la tension issue de l'inadéquation entre le langage et la parole des acteurs d'un groupe donné de ces sociétés, le roman évolue au point d'en embrasser l'ensemble. Il est alors mûr pour dire la conscience de cet *aveuglement*, et incarner ce qu'un Kundera appelle le lieu de ambiguïté, discours insaisissable, qui échappe à l'interprétation sommaire; et bien qu'il la fasse parfois incarner par un personnage *aveuglé*, sans avoir d'autre but que celui de divertir, son lecteur, par sa reconnaissance du code romanesque, par sa lecture intertextuelle, ne peut manquer, quelle que soit son attente, de se trouver *éclairé*. Telle serait la visée d'Aragon, qu'il exprime en laissant tomber le rideau sur une transposition qui prend le contre-pied de l'excipit de *La Chartreuse de Parme* : « Jusqu'ici, les romanciers se sont contentés de parodier le monde. Il s'agit maintenant de l'inventer. TO THE UNHAPPY

CROWD (Aragon, 1967 : 515). À chacun ses « happy few » : pour Aragon, le temps de l'aveuglement, condensé dans les deux premières phrases, rejoint désormais celui de la conscience. Sans rien résoudre à la place de son lecteur, Aragon le fait ainsi entrer dans le labyrinthe de ses oublis, de son malheur. Il le prend au piège de ses propres lectures, faisant de l'illusion la loi de l'errance humaine. Sorte de comédie des erreurs, la somme des références à l'aveuglement qui affligent l'ensemble des auteurs et des personnages convoqués dans *Blanche ou l'oubli* ne saurait alors manquer de s'entendre comme une invitation à redécouvrir la culture et l'histoire au-delà du discours critique. Au-delà de la raison.

On pourra relever une certaine ironie de ce que cet appel se fasse entendre par l'auteur des *Communistes*. J'en retiens pour ma part une grande leçon de liberté et d'humanité, qui annonce les dernières lignes d'Aragon écrites à titre de directeur des *Lettres françaises*, acculée à la fermeture par le retrait financier du PCF en 1972 : « Je ne vous dis rien d'autre qu'il faut savoir regarder en face le malheur, et ne pas le déguiser en son contraire. Je vous le dis à vous qui avez encore le temps de profiter de cette leçon de ma vie et de mes rêves » (Aragon, 1997b : 622).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres littéraires de Louis Aragon

(1963), *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard.

(1967), *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard.

(1981), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1969.

(1986), *La Défense de l'infini*, suivi de *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, Paris, Gallimard.

(1991), *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1928.

(1997), *Le Roman inachevé*, Paris, Gallimard, coll. NRF Poésie, 1956.

(1997a), *Œuvres romanesques complètes*, Tome I, Édition sous la direction de Daniel Bournoux, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

(1997b), *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.

(1998), *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1924.

Autres œuvres littéraires

FLAUBERT, Gustave (2001), *Salammbô*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1862.

(1985), *L'Éducation sentimentale*, Paris : Flammarion, coll. GF Flammarion, 1869.

HÖLDERLIN, Friederich (1973), *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, Paris : Gallimard, coll. NRF Poésie.

MUSSET, Alfred de (1973), *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1836.

NERVAL, Gérard (1965), *Les Filles du feu. Les Chimères*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1854.

Références théoriques et biographiques

BARTHES, Roland (1973), « Théorie du Texte », dans *Encyclopaedia Universalis*.

BOUGNOUX, Daniel (1973), *Blanche ou l'oubli d'Aragon*, Paris, Hachette, coll. Poche-critique.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

DESANTI, Dominique (1997), *Elsa-Aragon : le couple ambigu*, Paris, Belfond.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GERVAIS, André (1998), *Petit glossaire des termes en « texte »*, Paris – Caen, Minard, coll. Archives des lettres modernes, études de critique et d'histoire littéraire.

KRISTEVA, Julia (1978), *Sémiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1969.

(1996), *Pouvoirs et limites de la psychanalyse I : Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Le Livre de poche, coll. Biblio essais.

(1997), *Pouvoirs et limites de la psychanalyse II : La révolte intime*, Paris, Le Livre de poche, coll. Biblio essais.

(2002), *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais.

RABAU, Sophie (2002), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus.

RIFFATERRE, Michael (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

(1979), *La Production du texte*, Paris, Seuil.

(1979b), « La Syllepse intertextuelle », dans *Poétique*, n° 40, nov.

(1980), « La Trace de l'intertexte », dans *La Pensée*, n° 215, oct.

(1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.

RISTAT, Jean (1997), *Album Aragon*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.

RICARDOU, Jean et Françoise Van ROSSUM-GUYON (1972). *Nouveau roman : Hier, Aujourd'hui*. Tome I, Paris, UGE, coll.10/18.

SAUSSURE, Ferdinand de (1971), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil.

(2001), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1965.

VASSEVIÈRE, Maryse (1998), *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.