

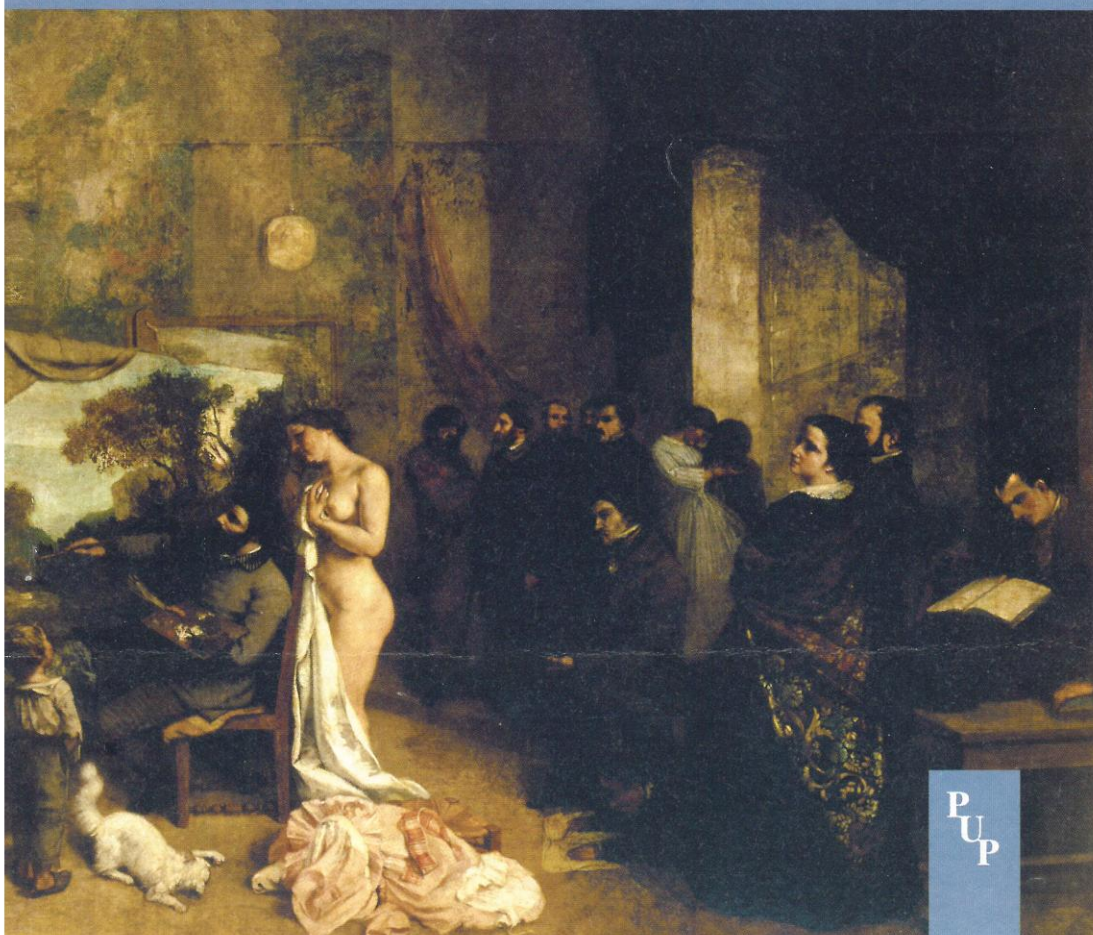
Textuelles

littérature

Textes réunis par
Édouard BÉGUIN et Suzanne RAVIS

L'Atelier d'un écrivain

Le XIX^e siècle d'Aragon



PUP

collection *Textuelles*

- littérature* J. ARROUYE, *D'un seul tenant, manières et matière gioniennes*,
ISBN 2-85399-525-9, 286 p., 2003.
- A. NOT et J. RADWAN, *Autour d'Henry Poulaille
et de la littérature prolétarienne*,
ISBN 2-85399-541-0, 240 p., 2003.
- poésie* J.-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *L'Écriture gouvernée,
l'organisation complète du poème chez Mallarmé et Valéry*,
ISBN 2-85399-535-1, 350 p., 2003.
- théâtre* M.-Cl. HUBERT, *La plume du phénix*,
ISBN 2-85399-537-2, 322 p., 2003.

© PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE

29, avenue Robert Schuman - F - 13621 Aix-en-Provence cedex 1
Tél. + 33 (0) 4 42 95 31 91 – Fax + 33 (0) 4 42 20 28 04
Courrier électronique pup@up.univ-aix.fr
Catalogue complet sur internet www.up.univ-mrs.fr/wpup

Dépôt légal 4^e trimestre 2003
ISBN 2-85399-553-4
ISSN en cours

Aragon, le ton de Lautréamont

Henri BÉHAR

La relation d'Aragon à Lautréamont/Ducasse pourrait faire l'objet d'un récit aussi long que *La Défense de l'infini*. L'espace m'étant ici compté, je citerai les propos de l'auteur en m'effaçant le plus possible, non sans faire trois observations préalables :

La présence de Lautréamont est permanente chez Aragon depuis ses grands vingt ans jusqu'à sa mort.

Comme pour tout ce qui concerne Lautréamont, il ne faut pas céder au « mirage des sources » dénoncé par Maurice Blanchot.

Il ne faut pas davantage oublier que le débat se situe pour Aragon entre Rimbaud et Lautréamont, tous deux ignorés des manuels scolaires de sa jeunesse.

Certes, on pourrait considérer l'œuvre de Lautréamont comme modèle structurel, réservoir de procédés, objet de réflexion sur la personnalité de l'auteur. Je préfère procéder ici à une relecture systématique et progressive, dans l'ordre chronologique. Trois temps caractérisent l'évolution d'Aragon par rapport à Lautréamont-Ducasse, d'une dialectique un peu particulière, de la découverte à la réinvention, en passant par la transformation.

La découverte

À la fin d'*Anicet ou le panorama* (1921), ce roman de formation esthétique, au chapitre XV supposé se dérouler au Café du Commerce à Commercy, se présentent quatre joueurs de manille, parmi lesquels « M. Isidore Ducasse, ancien receveur de l'enregistrement, un bien digne homme ! ». Il me semble que le métier prêté à Ducasse provient d'une lettre de Breton à l'auteur, où le premier se divertit que Paulhan ait pu le croire employé du fisc en lisant le poème « Pour Lafcadio », où il se désigne comme « receveur de Contributions indirectes » parce qu'il s'y adonne au collage verbal, intégrant dans ses poèmes des fragments de la correspondance de ses amis.

Très vite, Aragon compose une «Préface à Maldoror» (1922), où il rassemble ce que l'on peut savoir d'Isidore Ducasse et situe son importance dans l'histoire de la littérature, en faisant le précurseur direct des poètes du groupe de *Littérature*:

« Comme au temps des grandes invasions, tandis que le faux empereur frisait son poil rare avec un sourire jaune, le vent, je crois, soufflait de l'est, entraînant l'immense clameur de la Bourse dans cette chambre de la rue Vivienne où Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, portait le romantisme au rouge blanc [...] Depuis 1871, personne n'a plus vu Isidore Ducasse, mort d'une fièvre maligne, qui passa pour un fou auprès des Bloy et des Gourmont, et qui exerce aujourd'hui en France une influence au moins égale à celle d'Arthur Rimbaud. Nous ne savons rien de son visage ni de sa vie: il a fallu cinquante années pour que ses *Poésies* fussent publiées, réimprimés les *Chants de Maldoror*. [...] Maldoror, à peine si l'on y a goûté, toute poésie devient un peu fade, et concertée. [...] Ainsi, comme on dirait d'une eau-forte, nous avons les états successifs de sa pensée. Un cinéma cérébral. [...] ¹ » (OP I, 477-79)

Dans le même esprit, la même année, le plan du «Projet d'histoire littéraire contemporaine» se propose de dire «Comment on parlait de Lautréamont» (OP I, 483). Aragon y évoque les débuts de *Littérature*, l'esprit de recherche, de nouveauté, qui présidait aux premiers numéros de la revue, à quoi il oppose le sentiment commun, qui faisait de Lautréamont une curiosité de bibliothèque: «C'est pourquoi André Breton alla à la Bibliothèque Nationale et copia de sa propre main les *Poésies* d'Isidore Ducasse restées jusqu'alors inédites, simple curiosité littéraire, mais qui à la lueur de cet esprit apparaissait comme un texte fondamental, une espèce de morale du langage parée de toute la séduction du feu, qui tomba un beau jour sur la tête des apôtres ².» Sous le titre «Matinée Reverdy chez Léonce Rosenberg» il rapporte l'effet que produisit, en lui, la révélation des *Poésies* dans le deuxième numéro de *Littérature*: «Il faut songer que l'attitude de Ducasse a dicté la nôtre, j'entends de Soupault, de Breton, d'Éluard, et par suite de bien d'autres, comme de moi, pendant trois ans déjà.» (*ibid.*, p. 49).

1 Pour simplifier, je cite Aragon de préférence d'après l'édition de *L'Œuvre poétique* en 7 volumes procurée par Le Livre club Diderot, en abrégé OP suivi du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes.

2 Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, éd. établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, éd. Mercure de France, coll. Digraphe, 1994, p. 45.

Quelle que soit la date exacte d'écriture des *Aventures de Télémaque* publié en novembre 1922, elle est postérieure à cette publication des *Poésies*. Aragon y réécrit le *Télémaque* de Fénelon comme Ducasse transformait les pensées de Vauvenargues ou La Rochefoucauld. C'est, en somme, un plagiat tel que le définissait l'auteur des *Poésies*. Faisant suite à Wolfgang Babilas³, Anne-Marie Amiot⁴ en a montré les transformations sur le plan linguistique, rhétorique et intertextuel, de telle sorte qu'on comprend bien que l'ensemble se veuille « manifeste de l'écriture » selon son auteur. Que l'on parle de plagiat, de collage ou de réécriture, ce qui, de fait, revient au même⁵, il faut souligner que le seul modèle textuel n'en pouvait être, à l'époque, que ces *Poésies II* puisqu'on n'avait pas encore identifié les collages de l'encyclopédie du Dr Chenu et autres prélèvements dans *Les Chants de Maldoror*. En revanche, des lecteurs avisés, tels que Breton et Aragon, avaient su reconnaître d'emblée les maximes et pensées que Ducasse transformait.

C'est surtout « L'Extra », texte paru dans la *Nrf* du 1^{er} juillet 1922, intégré ensuite au *Libertinage* (1924), qui témoigne de l'influence de Lautréamont sur la pratique scripturale d'Aragon. Dans son essai intitulé *La Littérature au défi, Aragon surréaliste*, André Gavillet a consacré tout un passage au « pastiche de Lautréamont et des amis les meilleurs » centré sur ce texte que, dans son compte rendu, Jacques Rivière désignait déjà comme un pastiche. Soulignant la séduction permanente de Lautréamont sur Aragon, il y défend longuement l'usage de ce procédé, et le justifie ainsi : « L'imitation signifie : volonté de se situer par rapport à la dernière conquête de l'esprit. Elle n'est donc pas servilité, mentalité de suiveur, culte du génie, mais au contraire enthousiasme d'avant-garde⁶. » Par la suite, le début de la nouvelle a été commenté par Michel Charles au séminaire de l'ENS en 1968⁷, et l'entier par Daniel Bougnoux dans l'édition de la *Pléiade*.

3 Wolfgang Babilas, « Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 1973, pp. 329-354.

4 Anne-Marie Amiot, « Le plagiat, soleil noir de l'écriture », *Europe*, n° 717-718, 1989, pp. 14-26.

5 Toutefois, toutefois... j'ai marqué jadis les limites de chacune de ces pratiques dans un article publié en 1976 dans les *Cahiers du XX^e siècle*, repris dans mon essai, *Littéruptures, L'Age d'Homme*, 1988, pp. 183-204.

6 André Gavillet, *La Littérature au défi, Aragon surréaliste*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1957, p. 120.

7 Michel Charles, « Aragon lecteur de Lautréamont », *Cahiers dada surréalisme*, n° 4, 1970, pp. 65-78, éd. Minard, Lettres modernes.

Pour le premier, c'est bien un pastiche du Chant sixième, significativement dédié à Isidore Ducasse, l'auteur des *Poésies*, qui pose des questions autrement plus complexes et perverses aux jeunes littérateurs de *Littérature*. Comme l'histoire de Mervyn pastiche les romans du XIX^e siècle, «somme des désirs du lecteur des années soixante-dix⁸», «L'Extra» parodie ceux des années vingt, en exaltant le désir pour lui-même. Le narrateur y reprend le système rhétorique de Lautréamont, fait de métaphores surprenantes et d'une intrigue extraordinaire, pour ne pas dire extravagante, de comparaisons épiques, d'interrogations laissées sans réponse, d'interventions de l'auteur. Le langage, développé pour lui-même y perd toute fonction référentielle, illustrant à bon droit la formule d'Aragon dans sa préface: «j'ai aussi décrit des phrases, quand on croyait que je les écrivais». Il y met en œuvre le principe de la digression, fondé sur l'absence de continuité temporelle et de logique événementielle. La structure d'ensemble est reprise au niveau phrastique, où se rencontre la description-narration et le commentaire oral sur ce qui vient de s'écrire, en somme, la trace et le pas dont parle Aragon dans cette même préface. Pour M. Charles, «ce texte est lui-même lecture: il n'utilise rien qui rappelle la thématique des *Chants de Maldoror* (ou s'il la rappelle, ce n'est que dans la mesure où cette thématique elle-même est un emprunt); ainsi, il n'est pas interprétation: il est hommage d'un texte et non pas recherche d'un homme ou d'un sens «derrière un texte»⁹. » On ne saurait mieux dire, sauf à souligner qu'Aragon reprend l'objectif initial de Lautréamont: crétiniser le lecteur par une série de bifurcations rendant impossible toute lecture logique, introduisant constamment du «flou» dans le texte, procédé caractéristique de cette période intermédiaire entre Dada et surréalisme que l'auteur du *Libertinage* voulait justement dénommer «le mouvement flou».

On retrouve le ton des *Chants de Maldoror* dans bien des pages du *Paysan de Paris* (1926), ne serait-ce que par une certaine rhétorique qui se moque de la rhétorique, dans des images trop fortement lyriques pour être vraies. Dans la dernière partie du récit, intitulée «Le Songe du Paysan», le narrateur se propose explicitement de «jeter les bases d'une morale», comme fait le locuteur des *Poésies*. Suivent alors plusieurs pages d'aphorismes, où l'on a pu reconnaître la déférence d'Aragon envers Vauvenargues, mais plus encore Isidore Ducasse, le maître des contradictions:

8 *Id.*, *ibid.*, p. 66.

9 *Id.*, *ibid.*, p. 77-78.

« C'est à la poésie que tend l'homme.
 Il n'y a de connaissance que du particulier.
 Il n'y a de poésie que du concret.
 La folie est la prédominance de l'abstrait et du général
 sur le concret et la poésie. » (OP I, 908)

Aragon s'en expliquera bien des années après : « Et pour avouer la nature de ma démarche, je me permettrai de la comparer à la rupture d'Isidore Ducasse, après *Maldoror*, avec le chant descriptif, tant dans sa forme que dans le contenu. Tout autant avec le *Paysan* que pour l'autre texte, le roman secret, cette *Défense de l'Infini* qui, après Sade et Lautréamont, s'était jetée éperdument sur la route du Mal¹⁰. »

Autre pastiche de première grandeur des *Chants de Maldoror* et non des *Poésies* (qu'Aragon semble délaïsser ou minimiser, pour des raisons que nous verrons ci-dessous), voici le *Traité du style* (1928), dont la quasi-totalité de l'ouvrage adopte le ton hirsute de Lautréamont. À commencer par les attaques *ad hominem* des premières pages (« Le baron Seillières est plutôt un palefrenier. La race des palefreniers n'est pas près de s'éteindre. Ni la nouvelle d'une révolution, ni les guerres dans leur durée, ne sont, me semble-t-il, nécessaires pour faire surgir cette sorte de princes Murats et de Claudels qui ne retroussent leurs manches que pour mieux sentir le crottin. Tristes sous-offs dans leurs garnisons importantes. » p. 12); les adresses ironiques au lecteur (« Donc, cette fois, averti par l'effet de mes précédentes injures, désireux de donner plein cours à cet ouvrage présent, qui se recommande, remarquez bien, tant par la qualité de l'écriture que par la serviable intention de l'auteur de faciliter à ses lecteurs, et en premier lieu aux impétrants au diplôme de bachelier, l'étude amère de leur langue maternelle, je m'empresse de mettre, et non plus en note cette fois, mais en la place la plus honorable, en plein exorde, un joli bouquet à ces Messieurs des Rédactions. » p. 20); les descriptions du scripteur (« Il ne se surveille plus. Les tics nerveux se donnent libre cours sur son visage et dans toutes les zones débiles de son misérable corps. » p. 31) et de sa pièce (« Ma chambre est une pièce extraordinaire, sans parler de l'ameublement dédoré, sans rien pour cacher la bourre et les sangles, des murs où les mousses font irrégulièrement place à des affiches lacérées, du plafond d'épluchures et du parquet de capucines, rien que par la singularité de la cheminée avec son revêtement de glumes, son foyer de buvard pour brûler des épingles de nourrice ! » p. 180). Le traitement des images, de la métaphore, est

¹⁰ *Je n'ai jamais appris à écrire*, ou *Les Incipit*, éd. Skira, coll. Les sentiers de la création, 1969, p. 59.

particulièrement inspiré des *Chants*. En voici, c'est le cas de le dire, un bref florilège : un porte-plume grinçant « qu'on aurait tort de comparer pour cela à un moulin » (p. 25), « les cavales écumantes du fou rire » (p. 30), « cueillir avec à propos les violettes de la conclusion » (p. 38), chercher « sous les pas de mes virgules les poux de ma pensée dans la tête de mon style » (p. 47), s'égarer dans « le marais des images » (p. 52), les professeurs « véritables pionniers du pôle à jamais glacé de l'intelligence humaine » (p. 67), etc.

À la différence du plagiat, qui ne comporte pas de marques extérieures de réécriture, le pastiche indique toujours son modèle. C'est ce que fait ici Aragon en évoquant le rôle de l'auteur qu'il pastiche : « Un autre jour l'hilarité fut à son comble, c'est ce jour-là que du petit rayon des curiosités littéraires, entre les monographies absurdes et les productions de Bicêtre, venait avec une élégance formidable de se dérouler le Boa joueur de gâchette, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. On laisse à penser que ça n'alla pas tout seul. » (p. 77). Ou encore, de manière plus offensive : « Le surréalisme se définit par ceux qu'il défend et par ceux qui l'attaquent. C'est à cet égard qu'il revendique, et cela on ne le lui dispute plus, malgré les quelques précédents [...] et n'a cessé de revendiquer l'ombre énorme, hantée et menaçante, de l'arbre qui porte le ciel dans ses branches et plonge son pied dans l'enfer, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. » (p. 200).

Simultanément, *La Défense de l'infini*, dont on n'a pas fini de retrouver des fragments, participe sans doute de l'entreprise ducassienne dans son ensemble. Il serait oiseux d'y rechercher tel ou tel passage inspiré par la lecture des *Chants*, d'autant plus qu'on risque de désigner alors un fragment déjà réinterprété par un autre, Jarry par exemple ¹¹. Sans doute la mise en scène narrative du *Con d'Irène* se calque-t-elle sur la célèbre strophe 5 du Chant troisième narrée par le cheveu de Dieu, que Jarry, une fois de plus, assimilait à un phallus déraciné dans *César Antéchrist*.

« Tous les romans que j'ai écrits avant, ou après celui-là, bien plus tard, n'auront été que jeux d'enfant, par comparaison. Mais tous pourtant auront eu ce même caractère de non-préméditation qui leur est commun ¹² ».

11 Voir Aragon, *Œuvres romanesques complètes*, sous la direction de Daniel Bougnoux, avec, pour le vol. I, la collaboration de Philippe Forest, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 503.

12 *Incipit*, p. 46-47.

Aragon explique ensuite qu'il n'a jamais écrit de romans, tous lui ont été dictés par la première phrase. «Si vous voulez, tout roman m'était la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection: cette invention qui, chez Lautréamont, est donnée pour la beauté même, l'une des innombrables définitions de la beauté maldororienne, a toujours figuré pour moi l'équation de départ d'un roman écrit pour justifier après coup cette conjonction de mots.»¹³.

Le renversement des années trente

Faisant le bilan de *La Révolution surréaliste*¹⁴, Aragon y discute le caractère offensif de la notion de modernité: «Je l'ai dit, le moderne n'est plus aujourd'hui caractérisé par la surprise. On a pu avancer que si, par exemple à l'heure qu'il est, Lautréamont reste moderne, c'est à cause de l'irréductible, de l'offensif des déclarations qui éclatent au milieu des plus belles images qui soient.» (OP II, 401).

À l'occasion d'une exposition de collages, Aragon formule une hypothèse: le merveilleux moderne procède d'une négation du réel, ce qui comporte un aspect éthique, niant dialectiquement la morale courante. Dans «La Peinture au défi», mars 1930, il dresse l'historique du collage en peinture et, plus particulièrement, en poésie: «Il serait temps d'ailleurs de comprendre que l'heure est venue où tout ce qui passait pour boutade dans les *Poésies* de Ducasse doit être regardé comme l'expression prophétique d'un bouleversement dont nous sommes les ouvriers aveugles» (OP II, 441). Implicitement il fait, à mes yeux, un contresens désormais généralisé¹⁵ sur la formule des *Poésies II*, qui préconiserait une poésie collective: «La poésie sera faite par tous. Non par un.» Il suffit de se reporter au paragraphe précédent pour voir que le sujet de la phrase est «les phénomènes de l'âme», et non je ne sais quelle entité collective. En raison de cette lecture, qu'il renouvellera en 1942 dans la préface aux *Yeux d'Elsa*¹⁶, Aragon affirme que l'art a véritablement

13 *Ibid.*, p. 48.

14 «Introduction à 1930», *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15.12.1929.

15 Voir, par exemple, la glose de Jean-Luc Steinmetz, dernier commentateur en date de Lautréamont, Hachette, Classiques de poche, 2001, p. 391: «Ducasse se prononce pour une poésie impersonnelle. La liste qu'il propose montre ceux qui ont cru en leur seul génie. [...]»

16 «Phrase admirable, et facilement détournée de son sens. Qu'en ces jours où la France nous unit, ô poètes, la France nous donne donc la mesure de ce faite par tous, et que comme la France la poésie véritablement soit faite par tous, des profondeurs des temps à nos jours malheureux.» *Arma virumque cano*, OP III, 1188.

cessé d'être individuel. Suit alors un point essentiel à ses yeux, qui requiert l'autorité de Lautréamont : la morale du collage (OP II, 445). La présentation des collages de Max Ernst, Arp, Miró, Dali, etc. s'achève sur cette conclusion péremptoire, où le merveilleux devient synonyme de poésie : «Le merveilleux doit être fait par tous et non point par un seul. Cette transcription de la pensée ducassienne explique et détermine ce qui vient d'être dit avec tant de longueurs.» (OP II, 454).

À l'exception d'Édouard Béguin¹⁷, on n'a guère vu ce qu'il y avait de fondamental pour l'évolution intellectuelle et politique d'Aragon derrière le titre polémique de l'article «Contribution à l'avortement des études maldororiennes¹⁸», qui semble brûler ce qu'il a adoré. Il fait écho au tract de 1927 signé par Aragon, Breton, Éluard, protestant contre la préface de Philippe Soupault, leur ancien compagnon, qui faisait de l'auteur des *Chants* un révolutionnaire, par confusion avec son homonyme le communard Félix Ducasse. En surréaliste conséquent, Aragon tente d'y appliquer les leçons du matérialisme historique à la poésie, et surtout à la résolution du dilemme apparent des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*. Par un système d'homologies, tout en forçant le ton, ce qui, chez lui, est souvent le signe d'une faiblesse d'argumentation, il considère que Ducasse tourne au bien ses écrits antérieurs de la même façon que Marx et Engels ont remis la pensée d'Hegel sur ses pieds : «Je n'y vois rien de différent, pour ce qui est du mécanisme, de l'entreprise d'Isidore Ducasse tournant au bien ce qui était au mal, et j'ajouterais que l'analogie se poursuit du fait que le matérialisme historique croit devoir rendre compte de toutes les attitudes philosophiques antérieures à soi-même, fût-ce au travers de l'idéalisme absolu, d'une façon qui trahit ce genre de préoccupations que l'on voit à Ducasse, quand dans le domaine moral il reprend à son compte les axiomes des moralistes passés, et les corrige.» (OP II, 493).

Faute de dialectique, la position morale du bien ou du mal est, par essence, intenable. C'est alors que Ducasse comprend que, s'il veut passer à la postérité, il lui faut transformer son propos : «La position de Maldoror n'est pas tenable, et cependant Maldoror entend se survivre : c'est alors qu'avec une simplicité admirable Isidore Ducasse se propose de récrire au bien ce qui était écrit au mal.» (OP II, 494).

17 Édouard Béguin, «La notion critique de réécriture chez Aragon : I. La filière d'Isidore Ducasse», *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1992, pp. 119-146.

18 *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, décembre 1930.

En glosant sur la poésie faite par tous, Aragon introduit un troisième terme dans le débat, celui de la lecture, complément nécessaire de l'écriture, et aussi son principe générateur. De même que toute écriture procède d'une transformation, la lecture change son lecteur. Pour bien comprendre les *Poésies*, il convient de se représenter l'outillage mental de leur auteur, et sa conception de la littérature. C'est pourquoi il demande une édition critique sérieuse de ce texte, avec ses intertextes. Qu'Aragon soit ici préoccupé d'accrocher la question de l'écriture à la politique, qu'il y ait là divergence avec Breton sur la signification respective des *Chants* et des *Poésies*, cela me paraît évident. Cependant, je ne crois pas que ce puisse être le texte fondateur de son propre réalisme, ni qu'il marque déjà une opposition profonde de les surréalistes, dans la mesure où, à l'époque, ils s'affirment résolument au service du prolétariat, entendant constituer la référence culturelle du Parti communiste.

Pour son discours au Congrès des écrivains, le 25 juin 1935, Aragon part de l'aphorisme ducassien : « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique » en invitant l'auditoire à revenir à la réalité. Il prend l'exemple de l'extrême contradiction caractérisant le passage des *Chants de Maldoror* aux *Poésies* comme renversement du romantisme vers... le réalisme. Reprenant le propos de sa « Contribution à l'avortement... », il situe ce grand bouleversement dans l'histoire de la poésie et montre que tout ce qu'on peut en retenir aujourd'hui tient à sa part de réalité. Avec la Commune, la poésie devait être faite par tous (on retrouve une fois de plus le contresens sur la phrase de Ducasse), et la classe ouvrière faire son entrée dans la littérature, si la bourgeoisie n'avait détourné le Naturalisme. Revisitant la poésie du passé, il dégage ce que contient de réaliste la poésie de Rimbaud, Jarry, Apollinaire, etc. Pour lui, le surréalisme auquel il a appartenu est dans le même état que le romantisme découvert par Lautréamont. Contre ses anciens compagnons, demeurés dans l'aveuglement, il retourne les propos de Ducasse : « *Il y a des écrivains ravalés, dangereux loustics, farceurs au quarteron, sombres mystificateurs, véritables aliénés, qui mériteraient de peupler Bicêtre. Leurs têtes crétinissantes d'où une tuile a été enlevée, créent des fantômes gigantesques qui descendent au lieu de monter. Exercice scabreux : gymnastique spécieuse. Passez donc, grotesque muscade. S'il vous plaît, retirez-vous de ma présence, fabricateurs à la douzaine de rébus défendus dans lesquels je n'apercevais pas auparavant, du premier coup, comme aujourd'hui, le joint de la solution frivole*¹⁹ ». Et, de même que Ducasse condamnait le

19 L'OP II, 1157.

pessimisme romantique, il désavoue à son tour le pessimisme surréaliste, dans les mêmes termes. En somme, les surréalistes sont devenus les «Grandes Têtes Molles» de cette époque !

Le premier article d'Aragon publié dans la revue *Europe*²⁰ est bien connu : après avoir recensé les propos bellicistes contenus dans la poésie d'Apollinaire et allégué l'exemple de la foule venue se presser aux obsèques de Barbusse, dans son nouveau combat pour la paix il reprend à son compte le cri de Ducasse dans les *Poésies II* : «Cache-toi, guerre».

On sait que le titre *Les Voyageurs de l'impériale* est inspiré par un passage des *Chants* : «Sont assis, à l'impériale, des hommes qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort. Ils sont pressés les uns contre les autres, et paraissent avoir perdu la vie ; au reste, le nombre réglementaire n'est pas dépassé. Lorsque le cocher donne un coup de fouet à ses chevaux, on dirait que c'est le fouet qui fait remuer son bras, et non son bras le fouet... » (*Les Chants de Maldoror*, II, 4). Hubert de Phalèse commente ainsi la référence : «Réécriture politique, on le voit, sous le signe de Lautréamont : on comprend alors que le romancier du *Monde réel* ait voulu effacer la référence à Maldoror et ne la laisser que comme un discours en creux²¹.» Dans la foulée, Alain Trouvé a développé avec érudition et finesse cette métaphore du titre, et les schèmes fondamentaux à l'œuvre dans *Les Chants*, épars dans *La Défense de l'infini* et diffusant dans *Les Voyageurs* avec la dialectique du mouvement et de l'immobilité et celle de l'engloutissement et du survol²². Toutefois, on se demande si, en dehors de quelques réminiscences scripturales, Aragon avait en tête les marécages du texte de Maldoror pour imaginer l'enlèvement, même figuré, de Pierre Mercadier.

Le temps des révélations

Le temps passant, et surtout après la mort de Breton, il semble qu'Aragon ait éprouvé le besoin de revenir sur les illuminations de sa

20 «Beautés de la guerre et leurs reflets dans la littérature», *Europe*, n° 156, 15.12.1935, repris dans *L'OP II*, p. 1273-1282.

21 Voir Hubert de Phalèse, *En voiture avec les Voyageurs de l'impériale*, Nizet, 2001, p. 45.

22 Alain Trouvé, «De Maldoror aux *Voyageurs de l'impériale* : résonances scripturales», dans *Lectures d'Aragon*, «Les Voyageurs de l'impériale», sous la direction de Luc Vigier, Presses universitaires de Rennes, 2001, pp. 115-128.

jeunesse, peut-être pour mieux expliquer et justifier ce qu'il était devenu. Il le fit en 1967 et 1968 avec deux articles fondamentaux pour l'histoire littéraire.

Dans le premier, «Lautréamont et nous²³», il évoque sa rencontre de Breton au Val de Grâce, les auteurs que ce dernier fréquentait, leurs communes adorations: Rimbaud, Mallarmé, Jarry. Puis il dit son étonnement que son nouvel ami ne mentionne pas Lautréamont, qu'il connaissait par le numéro de *Vers et prose* de 1913, contenant le Chant I, et sa lecture du volume entier dans la librairie d'Adrienne Monnier. Quelques jours après, tous deux entreront en possession du stock de la revue, pour la distribuer à leurs amis. Ils deviendront «les défenseurs lyriques» des œuvres de Lautréamont.

Pour sa part, Aragon lira la première version du Chant I chez Doucet, lorsqu'il aura été recruté par le riche mécène. Mais c'est bien Philippe Soupault qui entrera le premier en possession d'un volume complet des *Chants*, qu'Aragon et Breton liront à haute voix lors de leurs gardes au «4^e fiévreux» de l'hôpital militaire. Sur ce point, nous disposons de deux témoignages postérieurs, d'ailleurs divergents, de Georges Auric²⁴ et de René Held²⁵. «C'est seulement en juillet-août 1918, en cantonnement à Moret, que Breton recopie dans ses lettres à Fraenkel et Aragon les passages qu'il préfère de Lautréamont, «beau comme le monde», dans l'exemplaire de Soupault, qu'Aragon est allé emprunter à son intention le 9 juin²⁶.» Par Jean Royère, les deux amis prendront connaissance de l'article de Valéry Larbaud (*La Phalange*, 20 février 1914) consacré aux *Poésies* où se trouve la condamnation la plus radicale du romantisme, ce qui leur fit l'effet d'un «tremblement de terre». C'est alors qu'il confesse avoir entrepris, un peu avant l'offensive du Chemin des Dames, «une sorte de roman qui commence par une rencontre du personnage qui lui donne son nom avec Arthur Rimbaud, pour finir (c'est décidé d'emblée) par une rencontre avec Isidore Ducasse.» (p. 45). Il s'agit, bien entendu, d'*Anicet*.

23 Aragon, «Lautréamont et nous», *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5 à 9, et n° 1186, 8 juin 1967, p. 3-9. Repris aux éditions Sables, Toulouse, 1993.

24 Georges Auric, *Quand j'étais là*, Grasset, 1979, 224 p.

25 Dr René R. Held, *L'Œil du psychanalyste*, Payot, «Petite Bibliothèque Payot», 1973, 332 p.

26 Henri Béhar, *André Breton le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 58.

La deuxième partie est consacrée à cette « pratique de la contradiction » qu'engendre la lecture des *Poésies*, à partir de 1919. Aragon cite alors tout au long une note de sa *Chronique du Bel Canto* d'octobre 1946 traitant du poème en prose en 1869 : « c'est l'heure où les contradictions sociales qui ont donné naissance au romantisme ont changé de nature, à l'heure du déclin du Second Empire, qui voit naître une œuvre lyrique en prose où le romantisme est poussé à ses conséquences extrêmes, qui en est le résumé et le génial épuisement, *Les Chants de Maldoror*. » Il y discute ensuite la notion de « préface » qualifiant les *Poésies*. Il reprend le fil de la narration historique pour évoquer Dada, le « Manifeste Dada 1918 », l'arrivée de Tzara à Paris, etc. De fait, Ducasse y parle contre Lautréamont, mais c'est toujours le monologue d'un seul et même auteur. Et sa vie s'est passée à aller au-delà de la contradiction pratiquée par Ducasse. Suit une longue évocation du « complot » qui s'est ourdi entre Breton et lui, un soir qu'ils marchaient le long des grilles des Tuileries, après avoir raccompagné Soupault chez lui. Le reste, qui découle absolument de la lecture effervescente de Lautréamont-Ducasse, dépasse largement notre propos. Disons brièvement que cela s'appuie sur une relecture attentive de la correspondance qu'Aragon a conservée de Breton, dont il cite fidèlement des extraits.

Le second article, en 1968, « L'Homme coupé en deux », évoque la naissance de l'écriture automatique, à l'enseigne de Lautréamont : « Un phénomène d'une tout autre espèce, et vous me permettez d'aventurer cette hypothèse : c'est que le comte de Lautréamont écrivait, ma langue se glace et ma plume retourne en arrière pour échapper à cette supposition pourtant qui s'impose à moi... c'est que Lautréamont écrivait ses *Chants* comme furent écrits *Les Champs magnétiques*, et que les ressemblances qui se font nuit tout à coup, à des chutes de la voix, aux retombées majestueuses de la musique, à cet écho pareil à des profondeurs, ces ressemblances (pour ne pas perdre de vue le développement d'une pensée où j'aime accrocher ça et là des flambeaux noirs) n'ont, ces ressemblances, d'origine, croyez-moi, qu'à la façon des rêveries soumises aux parages hantés, à la similitude des heures où le promeneur est guidé par une même obliquité des ombres, et ses pas prennent le rythme égaré de ceux qui l'ont précédé dans de pareils méandres. Point à la ligne. » (OP I, 375).

Suivront d'autres ouvrages, tout aussi importants pour ce travail de mémoire (*Je n'ai jamais appris à écrire*, 1969; et la préface à *L'Œuvre poétique*), où cependant le rôle des *Chants de Maldoror* n'est pas différemment perçu.

Conclusion

Ce long parcours de l'œuvre d'Aragon en compagnie de Lautréamont me conduit à formuler quelques constatations tout aussi brèves qu'en introduction :

Si Lautréamont a voulu chauffer à blanc le romantisme pour obtenir ses littératures, Aragon a fait de même avec le modernisme, l'avant-garde, pour aboutir au surréalisme.

À son exemple, il maintient la co-présence des trois instances différentes que sont l'auteur, le narrateur et le lecteur...

Il prend prétexte de l'indifférenciation prose/poésie dans les *Chants* et les *Poésies* (d'autant plus que tous deux en prose) pour justifier sa propre écriture.

Il dégage la morale du texte, avec l'hypothétique retournement des *Chants* aux *Poésies* (car je doute que Ducasse ait voulu un « retour à l'ordre » dans ces dernières).

Enfin il en tire une leçon de rapidité d'écriture (qu'Aragon rapporte à l'automatisme, et qui pour moi tient du collage²⁷).

²⁷ Voir Henri Béhar, *La Littérature et son golem*, Champion, 1996, « Beau comme une théorie physiologique », pp. 139-142.

Table des matières

Édouard BÉGUIN, Avant-propos	5
Remerciements	8
Bernard LEULLIOT, Quel dix-neuvième siècle ?	9
« <i>C'est à la poésie que tend l'homme</i> » (Le Paysan de Paris)	
Henri BÉHAR, Aragon le ton de Lautréamont	27
Annick JAUER, L' « inconscient romantique » d'Aragon	41
Emmanuel RUBIO, Hegel, l'amour et <i>Le Paysan de Paris</i>	55
Daniel BOUGNOUX, Aragon et Walter Benjamin dans le Passage de l'Opéra	71
<i>Réalisme et poétique de l'Histoire</i>	
Reynald LAHANQUE, Le siècle du réalisme	81
Maryse VASSEVIÈRE, Stendhal et Musset contre Lukács : du miroir aux « merveilleux nuages »	93
Corinne GRENOUILLET, Deux « Stendhal européens » au XX ^e siècle : Guiseppe Tomasi de Lampedusa et Iouri Tynianov. Aragon critique de romans historiques	111
Anne LEONI, Roman de l'Histoire / Histoire du roman. Le roman historique comme « traversée du siècle » : lecture croisée de <i>La Semaine sainte</i> et de <i>Les Voyageurs de l'impériale</i>	131
Agnès VERLET, Le Chateaubriand d'Aragon : une poétique de l'Histoire	141
<i>Esthétique, images et formes poétiques</i>	
Jean ARROUYE, L'exemplarité de Courbet selon Aragon	155
Dominique VAUGEOIS, Quelle peinture pour représenter le XX ^e siècle ? Le paradoxe de l'art du XIX ^e dans l'illustration du <i>Monde réel</i>	167
Alain TROUVÉ, Des <i>Paradis artificiels</i> au « stupéfiant image » : Baudelaire au miroir aragonien	179
Bertrand DEGOTT, Le sonnet d'Aragon	195
Élodie BURLE, Aragon et les médiévistes du XIX ^e siècle	209
<i>Le politique au miroir du XIX^e siècle</i>	
Jean ALBERTINI, Aragon et le peuple français du XIX ^e siècle	221
Patricia PRINCIPALLI, Conspireurs et fusillés	235
Dominique JULLIEN, La Figure d'Andromaque dans <i>Les Poètes</i>	249
Marianne GAUDRIC-DELRANC, Tourgueniev entre parenthèses : Aragon, Elsa Triolet, les clochard(e)s et l'Histoire	267
Bernard VASSEUR, Hugo devant Aragon	279

Textuelles

littérature

La collection *Textuelles* propose des analyses et des publications d'œuvres commentées, relevant des divers domaines de la littérature : poésie, roman, théâtre...

Édouard Béguin est professeur agrégé, docteur de l'Université Lyon 2, ancien président de l'Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon (ERITA).

Suzanne Ravis, auteur de nombreux travaux sur Aragon, est professeur émérite à l'Université de Provence.

Ce XIX^e siècle « d'où je suis », aurait pu écrire Aragon, né en 1897, qui n'a jamais fait table rase de « l'héritage littéraire ». Le XIX^e siècle est pour lui « ce grand siècle » inventeur de la modernité ; réinventer cette modernité héritée, donc opérer la reprise transformatrice du XIX^e siècle, est un enjeu central de sa création. Comment ce passé toujours refait dans le présent d'une écriture a-t-il contribué à construire la parole et la trajectoire singulières de l'écrivain ? Nous proposons ici quelques réponses données par des chercheurs familiers de l'œuvre d'Aragon ou du surréalisme, à partir d'exemples concrets des rapports d'Aragon à Baudelaire, Hugo, Stendhal, Lautréamont, etc., et quelques essais de synthèse.

Dans son célèbre tableau, commenté par Aragon dans *L'Exemple de Courbet*, « L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale », Courbet regroupait autour de son geste créateur de nombreux personnages de son XIX^e siècle mental (dont Champfleury, Proudhon, Baudelaire). Notre « Atelier d'un écrivain » interroge la « fabrique » de l'œuvre d'Aragon à travers quelques grandes figures et problématiques du XIX^e siècle.

PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE



9

782853 995535

F185891

ISBN 2-85399-553-4

26 €