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.

collection Textuelles
littérature

L'Atelier d'un écrivain

Le XIX^e siècle d'Aragon

Ouvrage coordonné par
Édouard BÉGUIN et Suzanne RAVIS

Actes du colloque tenu à l'ENS Lettres et Sciences Humaines
Lyon, 13, 14, 15 décembre 2001

Organisé par le Centre d'Études Poétiques de l'ENS dirigé par Jean-Marie Gleize, et par l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon

2003

PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE

« parce que c'est un poète national ». À quoi le directeur de la revue *Confluences* répondra qu'on peut dire d'Aragon pendant la guerre, « qu'il s'identifie d'une certaine manière à Victor Hugo à Guernesey » [56].

56 Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Fayard, p. 432-433.

Table des matières

Édouard BÉGUIN,
Avant-propos 5

Remerciements 8

Bernard LEUILLIOT,
Quel dix-neuvième siècle ? 9

« C'est à la poésie que tend l'homme » (Le Paysan de Paris) 25

Henri BÉHAR,
Aragon, le ton de Lautréamont 27

Annick JAUER,
L' « inconscient romantique » d'Aragon 41

Emmanuel RUBIO
Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* 55

Daniel BOUGNOUX,
Aragon et Walter Benjamin dans le Passage de l'Opéra 71

Réalisme et poétique de l'Histoire 79

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 *La Semaine sainte*
et *Les Voyageurs de l'impériale* 131

Agnès VERLET
Le Chateaubriand d'Aragon : une poétique de l'Histoire 141

Esthétique, images et formes poétiques 153

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 *Monde réel* 167

Alain TROUVÉ
Des *Paradis artificiels* 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

Le politique au miroir du XIX^e siècle 219

Jean ALBERTINI
Aragon et le peuple français du XIX^e siècle 221

Patricia PRINCIPALLI
Conspirateurs et fusillés 235

Dominique JULLIEN
La Figure d'Andromaque dans *Les Poètes* 249

Marianne GAUDRIC-DELRANC
Tourgueniev entre parenthèses :
Aragon, Elsa Triolet, les clochard(e)s et l'Histoire 267

Bernard VASSEUR
Hugo devant Aragon 279

Table des matières 293

Présentation des auteurs

ALBERTINI Jean : agrégé de Lettres, professeur honoraire, Lyon

ARROUYE Jean : professeur émérite de l'Université de Provence, Sciences de l'Art, Aix-en-Provence

BÉHAR Henri : professeur de littérature française, Université Paris 3, directeur du Centre de Recherches sur le Surréalisme

BÉGUIN Édouard : agrégé de Lettres, docteur de l'Université Lyon 2, professeur à Oullins

BOUGNOUX Daniel : professeur de Communication à l'Université Stendhal (Grenoble 3), éditeur des *Œuvres romanesques complètes* d'Aragon dans la Bibliothèque de la Pléiade

BURLE Élodie : maître de conférences à l'Université de Provence, Aix-en-Provence

DEGOTT Bertrand : maître de conférences à l'IUFM de Besançon

GAUDRIC-DELRANC Marianne : agrégée de Lettres, docteur de l'Université Paris 3, professeur à Paris

GRENOUILLET Corinne : maître de conférences à l'Université Marc Bloch, Strasbourg

JAUER Annick : agrégée de Lettres, docteur de l'Université de Provence, professeur à Uzès

JULLIEN Dominique : maître de conférences à l'Université Columbia, New-York

LAHANQUE Reynald : maître de conférences à l'Université Nancy 2, docteur d'Etat, président d'ERITA depuis 2003

LEONI Anne : maître de conférences à l'Université de Provence, Centre de Recherches en Littérature moderne et contemporaine, Aix-en-Provence

LEUILLIOT Bernard : professeur honoraire de l'Université de Caen, travaux sur Hugo et d'autres auteurs du XIX^e s., éditeur de correspondances de Hugo, Paulhan, Aragon, des *Chroniques* d'Aragon et des *Communistes*

PRINCIPALLI-RICHARD Patricia, agrégée de Lettres, docteur de l'Université Paris 8, professeur en Île-de-France

RUBIO Emmanuel, docteur de l'Université Paris 3, Centre de Recherches sur le Surréalisme de l'Université Paris 3

TROUVÉ Alain, maître de conférences à l'IUT de Reims, Centre de Recherches sur la Lecture littéraire de l'Université de Reims

VASSEUR Bernard : directeur du Centre de Recherche et de Création E.Triolet-Aragon, Moulin de la Villeneuve, Saint-Arnoult en Yvelines

VASSEVIÈRE Maryse, maître de conférences à l'Université Paris 3, Centre de Recherches sur le Surréalisme de l'Université Paris 3

VAUGEOIS Dominique : enseignante à Western Washington University en 2001, maître de conférences à Pau depuis 2002

VERLET Agnès : maître de conférences à l'Université de Provence, HDR, Centre de Recherches sur la Littérature moderne et contemporaine, Aix-en-Provence

La Figure d'Andromaque dans Les Poètes

Dominique JULLIEN

Quatre ans après *Le Roman inachevé*, *Les Poètes*, poème, laisse entendre une autre sorte de voix autobiographique. Les poètes qui défilent dans le «poème» sont ceux auxquels Aragon s'identifie, ceux qui peuvent lui prêter un temps leur voix et leur figure. C'est aussi, naturellement, une manière d'hommage, que ce livre testamentaire, dans la tradition des «tombeaux» [1]. Paradoxalement donc, cette œuvre en apparence moins intime que *Le Roman inachevé* est peut-être plus révélatrice encore pour qui sait lire les aveux qui se disent à la faveur des identifications à tel ou tel poète, et qui esquissent de manière fragmentaire, intermittente, un autoportrait du Je en Autre.

Dans la seconde partie du livre, s'ouvre un épisode où la dérision est inséparable de la confession intime. Un personnage claudélien d'aspect grotesque, le Montreur, y déclame les vers intitulés «Spectacle à la lanterne magique», vers dont la figure qui va retenir notre attention, Andromaque, occupe le centre. Dans un texte, on va le voir, où la guerre et la mort tiennent une si large place, comme dans une vie marquée par les guerres et les deuils, le choix d'Andromaque n'est pas, à tout prendre, si surprenant. Pourtant c'est son statut particulier de veuve de guerre et de victime innocente dans la légende et la littérature que nous voudrions interroger ici. Qu'Aragon poète s'identifie à Andromaque (plutôt qu'à n'importe quel autre héros de la guerre de Troie, à Hector par exemple, lui aussi victime d'un destin injuste) n'est pas sans signification. Comment le poète peut-il s'identifier avec les victimes de l'Histoire, représentées par Andromaque, lui qui n'a pas vécu les souffrances d'Andromaque, lui qui s'est au contraire rendu coupable de

---

1 Sur l'ambiguïté de cette œuvre testamentaire, voir Stéphane Bacquey, «Le poète et ses légataires», *Qui vraiment parle et d'où vient la chanson: Aragon*, Les Poètes, H. Bismuth, E. Burle et S. Ravis, éds., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 155-165.

soutien aux bourreaux de l'Histoire? La figure d'Andromaque paraît essentiellement liée au problème du statut du Poète dans l'Histoire, thème-clef des *Poètes*, et peut ainsi se lire comme une stratégie d'exonération. Mais elle est aussi liée intimement à Baudelaire, en particulier au poème «Le Cygne» des *Tableaux parisiens*, dont le premier vers («Andromaque, je pense à vous») sert de point de départ à une rêverie sur la destruction, notamment celle du vieux Paris, et plus largement à une méditation mélancolique sur ce qui n'est plus.

Portrait du Poète en veuve de guerre

Veuve d'Hector, captive de Pyrrhus, impuissante à sauver son enfant et exilée loin de Troie détruite, Andromaque exprime dans le poème d'Homère (puis dans toute une tradition poétique menant en droite ligne de Virgile à Baudelaire) le pathétique de la victime innocente broyée par une Histoire qui la dépasse. Or après les grandes crises de l'Affaire du Portrait de Staline, du XX^e Congrès, de la déstalinisation, de l'invasion de la Hongrie, c'est un Aragon blessé dans ses idéaux et ses illusions qui parle dans *Les Poètes*. Aragon, qui n'a pas souffert personnellement de la guerre ni des autres tragédies du vingtième siècle, mais qui a souffert cruellement de la perte de ses illusions, exprime son déchirement dans cette identification avec Andromaque:

> Andromaque aussi bien si je la prenais pour mon ombre
> Andromaque il y a des Andromaque à chaque pas des hommes Je
> me retourne et je regarde ma vie à rebours c'est plein
> d'Andromaque ô destins séparés j'ai vécu parmi les exils le deuil
> d'Hector le souvenir de ce corps traîné sur les remparts le monde
> de ma vie est tout entier le rempart de Troie où fument les
> chevaux blancs derrière eux traînant le corps d'Hector dans ce
> siècle de sièges et d'exodes tout de clameurs traversé... (107 [2])

C'est de la même façon que, dans *Le Roman inachevé*, le poète s'identifiait au Christ dans le poème en prose de la «Parenthèse 56», offrant sa chair martyrisée par l'insupportable révélation du XX^e Congrès:

> ... c'est dans ce que j'aime qu'on me frappe qu'on me broie qu'on
> me réduit qu'on m'agenouille qu'on m'humilie qu'on me

2 Aragon, *Les Poètes*, poème, Paris, Poésie Gallimard, 1969. Toutes les références renvoient à cette édition.

> désarçonne qu'on me prend en traître qu'on fait de moi ce fou ce
> perdu cette clameur démente... (p. 58 [3])

Chez le poète rongé de culpabilité et d'un impossible désir d'aveu, le désir de mort prend naturellement la figure du sacrifice expiatoire, par figures de martyrs interposés [4]. C'est sans doute en ce sens que l'on peut comprendre, dans le passage d'Andromaque, la métaphore de l'ombre.

> Andromaque aussi bien si je la prenais pour mon ombre
> Andromaque il y a des Andromaque à chaque pas des hommes Je
> me retourne et je regarde ma vie à rebours c'est plein
> d'Andromaque... (107)

Si Andromaque est «l'ombre» d'Aragon, elle est la face cachée de celui que l'on accuse (et qui s'accuse) de complicité avec les bourreaux: une femme et une victime qui sont le revers, l'ombre, et peut-être, voudrait suggérer l'image, la vérité de l'homme bourreau. Bourreau, soit, mais aussi bourreau de soi-même: persécuté persécuteur, ou encore, dans les termes de Baudelaire, à qui Aragon emprunte le souvenir d'Andromaque, *héautontimorouménos*... [5] «Ombre» encore, qui peut s'entendre au sens de «fantôme», et en ce sens évoque une autre image négative de soi, celle du reflet manquant dans le miroir de *La Mise à mort*: si Anthoine se regarde sans cesse dans les miroirs, ce n'est pas par vanité, comme le croit Fougère, mais parce qu'il a perdu son reflet, c'est-à-dire à la fois son identité et son âme [6].

S'identifiant à Andromaque, l'auteur s'identifie à toutes les victimes d'un siècle guerrier. La souffrance qui s'exprime dans le recueil est une souffrance de sympathie; le chant du poète est un chant de plainte. *Les Poètes* raconte une trajectoire poétique et autobiographique du vingtième siècle, siècle traversé peut-être plus qu'aucun autre par des guerres d'une fréquence et d'une amplitude jamais vues encore. Les

3 *Le Roman inachevé*, Paris, Poésie Gallimard, 1966, p. 58.

4 Sur le discours de la culpabilité dans les œuvres tardives d'Aragon, voir notre article «L'Auteur et ses masques: stratégies de dissimulation dans le paratexte des *Œuvres romanesques croisées*», *Paratextes, études au bord du texte*, M. Calle-Gruber & E. Zawisza éds., Paris, L'Harmattan, 2000.

5 La figure d'Andromaque est étroitement liée à Baudelaire, comme on le verra plus loin. «Persécuté persécuteur», qui date d'un temps bien antérieur (1931), peut aussi se comprendre comme la traduction de l' «Héautontimorouménos» de Baudelaire. Voir là-dessus O. Barbarant, *Aragon, la mémoire et l'excès*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 94.

6 O. Barbarant suggère également un rapprochement entre la réflexion sur Peter Schlemihl – l'homme qui a perdu son ombre – dans les notes des *Yeux et la mémoire*, et le drame du héros de *La Mise à mort*: voir O. Barbarant, livre cité, p. 140.

poètes évoqués y sont souvent, comme Machado, Desnos ou Garcia Lorca, victimes des violences politiques du temps. Le livre tout entier est placé sous le signe de la guerre, et l'image de la guerre de Troie s'y superpose aux guerres du vingtième siècle, «ce siècle de sièges et d'exodes» (107) – guerre d'Espagne où périrent les poètes Garcia Lorca et Machado, deuxième guerre mondiale marquée par l'Holocauste... Ainsi «Andromaque», la mythique victime troyenne, devient un temps la figure symbolique des Juifs refoulés de partout:

> bateaux sans ports portant par les mers refusées la femme de Prestes ou les Juifs de nulle part oiseaux pris aux pièges des frontières coeurs à la patrie arrachés Andromaque Andromaque à quel vainqueur jetée Andromaque emportant son enfant dans ses bras pas nécessairement reine à cette heure Andromaque abandonnant le pauvre chariot qui portait les ustensiles de cuisine et le châle des jours de fêtes (107-108).

L'ombre de la guerre est partout; elle ouvre le «Spectacle à la lanterne magique» par une évocation qui rappelle le rapt d'Hélène à l'origine de la guerre de Troie:

> Il est donc des filles si douces
> Que seulement pour y toucher
> Ce ne semble plus un péché
> Messieurs de vous égorger tous (82)

Dans la section intitulée «L'auteur prend la parole», le refrain qui rythme les pages testamentaires répète «Il y a pour vous jeunes gens toujours une guerre où partir» (166, 167, 168, 169). La ressemblance propre aux guerres, le fait que les mêmes scènes s'y répètent d'une guerre à l'autre, de siècle en siècle, imprègnent d'amertume le constat du vieux poète [7]:

> Je me souviens d'une autre guerre et voilà la guerre suivante
> Et bien sûr que cela fait mal ce qu'on y trouve ressemblant
> Et qu'il y ait entre les choses et les mots ce lien sanglant
> Il y a pour vous jeunes gens toujours une guerre où partir... (168)

7 Dans *Le Crève-cœur* déjà, le «Chant de la zone des étapes» exprimait cette idée de l'éternelle répétition de la guerre:
«Ulysse tandis que l'homme erre
Sa femme se morfond craignant les sous-marins [...]
Ce sont toujours les temps d'Homère»
Le Crève-cœur, New York, Connolly, 1943, p. 22.

C'est pourquoi la fin optimiste de cette section, qui tente de substituer un combat pour un monde nouveau aux tragiques répétitions de l'histoire, n'est guère convaincante, car l'on y sent un effort concerté de substituer *in extremis* à la vision tragique de l'Histoire une croyance aux lendemains qui chantent, optimisme révolutionnaire de commande qui laisse le lecteur fort sceptique:

> Il y a un monde à conquérir autrement que par le canon
> Un monde où jeter joyeusement votre gant dans la balance [...]
> Je réclame dans ce monde-là la place de la poésie (169)

Au contraire ce qui domine le recueil dans son ensemble, c'est le sentiment désabusé de la vanité de l'Histoire: «Nous sommes ceux qui naquirent pendant le siège à Troie», affirme le poète dans le «Discours à la première personne» (198), et plus loin, évoquant les «lointains massacres» auxquels personne n'a voulu croire (s'agit-il de l'Holocauste encore? Ou bien des crimes du régime stalinien?), il demande:

> Qui les croirait qui comprendrait ici la nécessité du martyre
> Nul aveugle n'y a jamais chanté la guerre et la chute de Troie (209)

Le poète joue ici un rôle ambigu: il est à la fois témoin et aveugle. Ce poète aveugle, c'est lui Aragon, chantre des guerres d'aujourd'hui, comme Homère, l'aveugle, chanta la guerre de Troie [8]. Mais s'il est aveugle, n'est-ce pas plutôt comme Œdipe, criminel par aveuglement? Aragon, on le sait, s'identifie de manière fréquente et privilégiée avec Œdipe, désabusé trop tard après une vie d'aveuglement [9].

8 Mais les images bibliques insistantes tout au long du poème (huitième et dernier chant du «Discours à la première personne») l'installent aussi au cœur de son texte en posture de prophète, de témoin et de martyr: il s'imagine «plongé vivant dans de l'huile bouillante» au «temps de Dioclétien», «jeté [...] aux fauves»; il se voit comme «le vieillard à Pathmos au lendemain des persécutions [...] la bouche blême d'aube au seuil du chant visionnaire [...] la lèvre de la douleur [...]) le porte-voix de la tombe» ainsi que «Jean du Calvaire qui fu[t] témoin de la Croix et du supplice...» (207-210). Œdipe, martyrisé par sa propre main, fait le lien entre le poète grec, aveugle mais voyant, et les martyrs bibliques: le poète est à la fois victime sympathique et témoin prophétique.

9 Sur le thème de l'aveuglement, dominant dans la poésie comme dans le roman d'Aragon à partir de la crise de 1956, voir notamment Jacqueline Bernard, *Aragon: la permanence du Surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, Librairie José Corti, 1984, p. 21-31. Le troisième *Conte de la chemise rouge* dans *La Mise à mort*, «Œdipe», thématise cette hantise de la culpabilité par aveuglement. Le dessin de David d'Angers qui illustre le conte dans l'édition des *Œuvres romanesques croisées* représente l'enfant Œdipe pendu par les pieds, posture qui offre une ressemblance troublante avec Astyanax tel qu'il est décrit dans le «Spectacle à la lanterne magique»: «un mic-mac de sanglots et de bras entourant les jambes du vainqueur qui tient la tête en bas par le pied potelé l'enfant Astyanax» (113) – un autre enfant qu'on désire mettre à mort...

Andromaque ma sœur

Pourquoi Andromaque ? d'une part parce que cette victime innocente et sans défense se prête à représenter un siècle guerrier marqué par l'ampleur des souffrances civiles, d'autre part parce qu'en s'identifiant à une figure de victime Aragon exorcise magiquement sa propre culpabilité. Mais on peut aller plus loin, et interroger en particulier ce choix d'une figure féminine. On constate qu'en dépit de la foule des « poètes » qui défilent dans le texte d'Aragon, une seule voix, une voix féminine, prend la parole directement : Marceline Desbordes-Valmore. « Seul poète à monter sur scène », selon Hervé Bismuth [10], Marceline Desbordes-Valmore occupe toute la section du « Voyage d'Italie ».

On connaît l'anecdote racontée par Jean Ristat, selon qui la lecture de cet extrait de l'œuvre lui aurait révélé de façon certaine l'homosexualité (encore secrète) d'Aragon [11]. Olivier Barbarant renchérit en évoquant à propos du « Voyage d'Italie » la « revendication cryptée d'une bisexualité jusqu'ici cachée » [12]. L'interprétation de Jean Ristat appartient désormais à la légende d'Aragon, et fait partie de la tradition. Cependant il nous paraît plus pertinent, dans le cadre de ce travail sur la figure d'Andromaque, d'interroger la dimension maternelle qui est au cœur de l'intérêt d'Aragon pour Marceline Desbordes-Valmore [13]. Marceline, Andromaque et Marguerite : la figure de la maternité souffrante domine ce triangle féminin [14]. Si Andromaque est frappée dans son être d'épouse et de mère, obligée d'assister, impuissante, à la mort atroce de son époux

10 « À la suite des personnages-métaphores don Quichotte et Prométhée, Marceline Desbordes-Valmore prend la parole comme à l'intérieur d'une parenthèse dans ce spectacle, en l'absence de toute trace de ce pseudo-discours didascalique qui faisait jusqu'alors entendre l'« autre » voix de l'Auteur, et en mêlant sa propre voix prosodiquement et typographiquement à celle de cet Auteur » (Hervé Bismuth, « Voyages en Italie : Marceline Desbordes-Valmore dans *Les Poètes* », *Qui vraiment parle et d'où vient la chanson : Aragon*, Les Poètes, livre cité, p. 107).

11 Voir H. Bismuth, article cité, note 44, p. 115.

12 *Aragon, la mémoire et l'excès*, livre cité, p. 151-2.

13 C'est aussi le point de vue d'Hervé Bismuth, qui insiste sur « les nombreux liens qui unissent, sous la plume et dans l'histoire littéraire du scripteur, Marceline et Marguerite [...] le monologue de Marceline est une prosopopée dictée par un questionnement encore présent chez un auteur sexagénaire des origines de sa naissance (H. Bismuth, article cité, p. 116). Sur les « nombreuses identifications » d'Aragon « à des personnages féminins », on peut lire également les pages de Roselyne Collinet-Waller, « Masculin, féminin : anamorphoses », *in Aragon et le père, romans*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 235-241.

14 On pourrait également songer ici, à propos de cette superposition de figures féminines qui dominent *Les Poètes*, et anticipent sur la reprise en main ultime de l'œuvre par la figure d'Elsa (« Elsa entre dans le poème »), à l'intertexte faustien où William Calin voit la structure intertextuelle dominante des *Poètes*, « *a major intertextual nexus* ». « Like Gretchen, like Goethe's Mothers and the Ewig-Weibliche, Elsa leads Aragon onward and upward, he sees the world through her eyes, she is his guiding spirit » (William Calin, « The Poets' Poet : Intertextuality *in* Louis Aragon », *Symposium*, vol. XL, no. 1, Spring 1986, p. 9). Andromaque, Marguerite, Marceline, Elsa : ces figures féminines seraient ainsi la transposition, dans le ciel poétique d'Aragon, de l'éternel féminin qui fait mouvoir le monde.

et de son fils [15], Marceline, qui vit mourir ses enfants, est elle aussi frappée dans ses affections de mère. L'amour maternel est au cœur de son œuvre. « Femelle amoureuse de ses petits », dira d'elle Baudelaire [16]. La mère inavouable, inavouée, Marguerite, privée sa vie durant de la dignité d'épouse et de mère, se profile et s'ajoute à ces figures de mères souffrantes. Et peut-être n'est-ce pas trop solliciter le texte que de lire en filigrane dans le quasi-alexandrin « Andromaque Andromaque à quel vainqueur jetée » (p. 107) un calque du vers racinien « Ariane ma soeur, de quel amour blessée » [17] – on ne peut dès lors s'empêcher de rêver aux liens étranges qui unissaient l'enfant Aragon à sa « soeur », en réalité mère, Marguerite, elle aussi abandonnée…

Dis qu'as-tu fait des jours enfuis [18]

Marceline Desbordes-Valmore chante l'amour, le malheur d'aimer : en choisissant de laisser parler cette voix poétique féminine le recueil se place du côté de l'élégie. Et en effet l'identification avec Andromaque, tout comme la mise en scène de Marceline Desbordes-Valmore, engagent une vision de l'histoire, une conception de l'existence où la nostalgie domine. Loin de la virilité conquérante de l'épopée, on trouve

15 Un détail encore rapproche Andromaque et Aragon : Hector, chef des Troyens, est la seule famille d'Andromaque, comme le Parti est la « famille » d'Aragon. Andromaque (c'est ce qu'elle rappelle à Hector pour tenter de le fléchir et le convaincre de rester près d'elle, au livre VI de l'*Iliade*) est seule au monde, ayant perdu toute sa famille massacrée par les Grecs. Pour le militant communiste, le Parti remplace la famille ; c'est encore plus vrai pour Aragon, privé de véritable stabilité familiale : « Salut à toi Parti ma famille nouvelle / Salut à toi Parti mon père désormais… » (*Les Yeux et la mémoire*, Paris, Gallimard, 1954, p. 85). Le corps déshonoré d'Hector traîné sur les remparts de Troie évoquerait alors la dégradation de l'image du Parti sous l'effet des révélations à partir de 1956.

16 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, tome II, p. 147.

17 « Ariane ma soeur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée »
(*Phèdre*, acte I, scène 3).

18 *Les Poètes*, p. 120. Le vers est tiré d'un poème en octosyllabes adressé à la mémoire de Francis Carco.

dans *Les Poètes* le ton de la complainte; loin de l'optimisme radieux et positif du militant, de la foi en un avenir de progrès, on lit la mélancolie du vieillard, le regret du passé, le doute et l'amertume:

> Je sais que je vous irrite
> À chanter si tristement
> Et mes paroles écrites
> Vous semblent un testament
> Qui l'avenir déshérite [...]
> Je suis créature humaine [...]
> J'aurai vécu sans visa
> Et ma vie au bout du compte
> Se résume au nom d'Elsa (238-240)

Pour le vieux poète qui se voit d'abord sous les traits du «personnage-métaphore», Don Quichotte, le héros aveuglé toute sa vie par une illusion aberrante, l'homme qui s'est trompé toute sa vie, qui n'a atteint la lucidité que sur son lit de mort, qui est mort de devoir renoncer à ses belles erreurs, le constat est amer. «Le chant n'est pas moins beau quand il décline»: ainsi se termine l'épilogue (247), par la victoire du *planctus*, de la complainte, de la «chanson» que le poète a vainement tenté de faire taire dans le sixième poème du «Discours à la première personne». Les thèmes qui sont ceux de Marceline Desbordes-Valmore, dit en substance le poète, les thèmes «féminins», l'enfance, l'amour, la mélancolie, ne sauraient avoir cours dans un siècle de guerre; l'élégie n'a pas sa place dans un temps épique:

> Tais-toi chanson l'heure n'est pas aux relents de l'enfance [...]
> Tais-toi chanson je ne raconterai pas la lutte avec l'ange
> À la façon d'une élégie
> Il n'y a d'ailleurs pas plus d'ange que d'échelle au vingtième siècle
> Simplement nous sommes ceux qui naquirent pendant le siège à Troie
> C'est pourquoi nous trouvons naturel que l'on tue
> Mais ce temps-ci n'est pas une saison de complaintes voilà tout
> Tais-toi chanson... (198) [19]

Andromaque se trouve donc placée au cœur d'un réseau métaphorique qui symbolise les conflits intérieurs qui déchirent le vieux poète, tiraillé entre deux tendances poétiques (l'épique, exigé par le

19 Le poème se termine pourtant par le triomphe de la «chanson», au terme d'un renversement qui fait de la poésie une chose éternelle qui survit à la modernité et aux transformations historiques («Nous serons les derniers artisans [...] chante chanson», 199).

siècle, et l'élégiaque, qui l'emporte malgré lui) et politiques (l'optimisme dicté par le dogme communiste, et la désillusion qui domine, l'empêchant de léguer aux «jeunes gens» de la fin autre chose qu'un héritage de mélancolie: «Je ne peux plus vous faire d'autres cadeaux que ceux de cette lumière sombre», 247). Le refus de l'élégie, du reste, n'est pas exclusivement un dictat communiste, mais caractérise toute une esthétique dominante au vingtième siècle. Ainsi «Les feux de Paris» sont pour Aragon l'occasion de célébrer le présent et l'adhésion au monde moderne. Se souvenir de sa jeunesse, c'est profaner une tombe, au lieu qu'il faut plutôt chanter la beauté moderne:

> Nous remuons nos propres cendres
> Et c'est toujours un peu descendre
> Dans une tombe profanée [...]
> En arrière à quoi bon chercher [...]
> Le temps présent brûle aux Snack-bars [...]
> Au diable la beauté lunaire
> Et les ténèbres millénaires
> Plein feu dans les Champs-Elysées
> Voici le nouveau carnaval
> Où l'électricité ravale
> Les édifices embrasés... (125-126)

Or c'était aussi la position surréaliste: les jeunes gens révoltés des années vingt faisaient profession de honnir pêle-mêle le monde ancien, la complainte nostalgique, Jules Laforgue et le mode sentimental [20]. Mais paradoxalement, cette revendication de la modernité se fait en hommage nostalgique aux poètes disparus qui ont chanté le refus de la nostalgie.

> Dans ce Paris où tu n'es plus
> Comme Guillaume l'a voulu
> Qu'un nom qui se mélancolise... (p. 121)

L'ombre de Guillaume Apollinaire hante ces vers, le «maître [...] à la modernité particulièrement ambiguë» [21], qui fut emporté dans la Grande Guerre.

20 Voir là-dessus Elisabeth Surace, «L'Inscription du discours dans la scène fin-de-siècle: du mythe de Prométhée au mythe de l'apprenti-poète», *Qui vraiment parle...*, ouvrage cité, p. 96-98.

21 La formule est d'O. Barbarant, livre cité, p. 52.

Baudelaire je pense à vous

La figure d'Andromaque, liée d'un côté à toute une pente féminine et élégiaque de la poésie d'Aragon, est d'autre part liée de manière privilégiée à l'influence de Baudelaire [22]. Tout le «Spectacle à la lanterne magique» peut se lire comme un hommage explicite aux *Tableaux parisiens* de Baudelaire. «Andromaque, je pense à vous»: ainsi commence la mélancolique rêverie sur la destruction du vieux Paris qu'est «Le Cygne». «Je pense à toi Desnos» (105), «Baudelaire je pense à vous» (123): à la faveur des glissements, des superpositions, des projections autorisés par l'image de la lanterne magique, le poème d'Aragon fait tourner l'un sur l'autre les verres colorés de poètes différents (en particulier les poètes de Paris: Baudelaire, Apollinaire, Desnos, Francis Carco...), ainsi que de tableaux urbains évoquant sur le mode de la nostalgie le Paris des années disparues. La figure de Baudelaire est donc ici indissociable, d'une part de celle d'Andromaque, d'autre part de celle de Paris.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel) [23]

La profonde nostalgie de Baudelaire qui, à l'exemple d'Andromaque exilée au bord d'un «Simoïs menteur», se sent exilé dans le nouveau Paris des chantiers Haussmanniens, où dépérit un cygne dépossédé de son lac natal, cette nostalgie va colorer toute l'image de Paris [24]. Pour Aragon, qui s'en explique dans «Les Feux de Paris», il n'est Paris que de Baudelaire:

Toujours quand aux matins obscènes
Entre les jambes de la Seine
Comme une noyée aux yeux fous
De la brume de vos poèmes

22 Andromaque nous apparaît donc comme une sorte d'étoile, de carrefour métaphorique dans le texte: Andromaque permet de rejoindre Marceline Desbordes-Valmore, et par elle Baudelaire, puisque Marceline Desbordes-Valmore fut admirée et célébrée par Baudelaire (puis, à sa suite, par Verlaine et Rimbaud). Et Andromaque permet de rejoindre Baudelaire, qui fait d'elle une allégorie de Paris, et par là elle est liée chez Aragon à toute une tradition poétique de célébration de Paris.

23 Baudelaire, «Le Cygne», vers 7-8, *Tableaux parisiens*, LXXXIX, *Les Fleurs du mal*.

24 On peut citer encore les vers suivants, du même poème:
«Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé!... » («Le Cygne», II, vers 29-30).

L'île Saint-Louis se lève blême
Baudelaire je pense à vous

Lorsque j'appris à voir les choses
Ô lenteur des métamorphoses
C'est votre Paris que je vis
Il fallait pour que Paris change
Comme bleuissent les oranges
Toute la longueur de ma vie (123 [25]).

Mais un autre aspect du Paris de Baudelaire doit nous retenir ici: non pas seulement l'attachement à une image passéiste de la ville, à ses vieilles rues, mais surtout l'image profondément érotisée de la ville. Certes, Baudelaire non plus qu'Aragon ne sont les inventeurs de ce topos ancien, mais l'image de la ville-courtisane, qu'on trouve par exemple dans le sonnet à Paris qui sert d'épilogue aux *Petits poèmes en prose* [26], atteint dans leur poésie son apogée. L'érotisation intense de l'image de la ville au cours des années surréalistes fut principalement le fait d'Aragon lui-même, notamment dans *Le Paysan de Paris*, où le paysage urbain devient un corps féminin dont la disponibilité est voisine de celle de la prostitution [27].

Or non seulement Paris est érotisée, mais encore le topos de la ville-femme va se trouver renouvelé par le contexte de la guerre. «Arrachez-moi le cœur vous y verrez Paris»: ainsi parle le poète de la

25 Le passage d'une esthétique du XIX[e] siècle à la modernité surréaliste est ici évoqué à travers cette fugitive allusion au vers célèbre d'Éluard «la terre est bleue comme une orange» (Paul Éluard, «Premièrement», *L'Amour la poésie*, in Paul Éluard, *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 95). Aragon aurait donc évolué vers une vision surréaliste de Paris, plus moderne: évolution qui, si l'on en croit la défense de la modernité héroïque qui s'exprime dans «Les Feux de Paris», est nécessairement un progrès. Mais en même temps l'image de la moisissure de l'orange, amenée par le temps («Toute la longueur de ma vie») dément l'idée de progrès et suggère au contraire celle de décadence.

26 «Mais, comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse [...]
Je t'aime, ô capitale infâme! »
Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Épilogue, vers 7-9, 13).

27 Sur l'érotisation de la ville chez Aragon, voir notamment O. Barbarant, livre cité, p. 183-186. Aragon évoque de même Moscou comme une femme qui rêve à son amant dans son sommeil («La Nuit de Moscou», *Le Roman inachevé*, p. 230). Barbarant cite aussi les vers de la «Transfiguration de Paris» dans *La Grande Gaieté*:
«Mais le plus beau moment ce fut lorsqu'entre
Ses jambes de fer écartées
La Tour Eiffel fit voir un sexe féminin
Qu'on ne lui soupçonnait guère. »
Œuvres poétiques complètes, II, 253, cité par O. Barbarant, p. 186.

Résistance, qui confond dans un même chant d'amour la dame et la ville [28]. Paris victime de l'occupant devient naturellement une femme de même qu'Andromaque, dans le poème d'Homère, incarne Troie – en voyant le cadavre d'Hector traîné sur les remparts Andromaque s'évanouit et, tombant à la renverse, elle perd le voile d'épouse qui glisse de sa tête, détail qui dit de manière symbolique le sort infamant qui attend la malheureuse captive aux mains de ses vainqueurs [29]. Troie et Andromaque, la ville et la femme, confondues, sont promises aux mêmes indignités. Inversement, dans *Les Poètes*, le Montreur feint de prendre Andromaque pour un nom de ville :

> Andromaque Andromaque aussi bien si je prenais Andromaque pour une ville où donc ai-je mis la projection suivante Andromaque
> Pourrait être aussi bien sur la mer ou sur un lac une cité dans la plaine assise avec son chagrin voyez ses bras de fleuve autour des tempes ses cheveux épars comme la fumée aux usines
> Andromaque-les-Bains avec des chalets de bois découpé sentant la résine et mille petites vitres de couleur et les gobelets tintants à la source attachés
> Où diable ai-je mis ce qui suivait ce devait être un grand morceau de bravoure [...]
> Andromaque-les Bruyères
> Andromaque-sur-Loire où la Reine est blonde comme un doux soleil dans son miroir
> Andromaque-les-Roses
> Andromaque-sous-Bagneux
> Tout cela me brouille mes vues me brouille la vue
> Enlevez ces dames je vous prie et qu'est-ce qu'il y a sur ce verre-ci
> Une Andromaque encore une ville un brouillard de ville un décor familier de pierres d'arbres d'eaux portant
> des maisons sur son dos de paysage où le rose avant le jaune se lève
> pulmonaire ah pulmonaire sur Paris (113-114)

En définitive l'image d'Andromaque révèle celle, combien familière, de Paris – un Paris baudelairien, comme le suggère le choix de

28 Aragon, «Le Paysan de Paris chante», *En étrange pays dans mon pays lui-même*; *En français dans le texte* et *Brocéliande* (Paris, Seghers, 1947, p. 48). On remarque dans ce poème le même brouillage temporel des images de Paris, le poète évoquant de vieilles photographies de Paris sous le Second Empire («Le hasard m'a jeté des photos de ma ville») où passe l'ombre de Baudelaire, cependant que les destructions de la guerre se superposent dans son imagination aux démolitions du temps d'Haussmann («Un immeuble m'émeut que j'ai vu démoli / Cet homme qui s'en va n'est-ce pas Baudelaire»).

29 *Iliade*, livre XXII, vers 465-476, trad. P. Masson, Paris, Les Belles Lettres, coll. Budé, 1957, t. IV, p. 91-92.

l'adjectif «pulmonaire», Baudelaire ayant le premier chanté sans périphrases la tuberculose, triste apanage de la grande ville. Ainsi la boucle est bouclée : d'Andromaque, «ombre» du poète, on arrive à Andromaque-Paris, ville-femme aimée. «Il ne m'est Paris que d'Elsa» : ainsi s'intitule le recueil de poèmes qui retrace la longue histoire d'amour entre le poète et Elsa, où la ville et la femme ne prennent sens que l'une par l'autre [30]. Par un détour baudelairien, on rejoint cette association profondément, intimement aragonienne entre l'amour de la femme et l'amour de la ville.

La poésie est tout autant qu'invention plagiat

Mais autre chose va nous arrêter ici. Dans le «Spectacle à la lanterne magique», cette confusion entre une femme et une ville semble, curieusement, mise au compte d'une incompétence du Montreur, qui «s'embrouille» dans ses vues, ou peut-être d'une absence d'invention de la part du poète. Et certes, la ville-femme est bien un topos poétique datant de l'Antiquité. L'idée d'un manque d'originalité est sans doute ce qui explique la présence, au début du même passage, du singe et du perroquet, animaux censés répéter ou imiter les gestes des hommes. Le Montreur y a maintenant l'aspect d'un joueur d'orgue se promenant dans les rues de Paris avec son singe familier :

> Andromaque Andromaque ce n'était point un singe sur l'orgue de Barbarie apparemment à ce bruit de bec [...] non point un singe mais plutôt un perroquet pour sûr [...] un perroquet claquant de l'aile et qui répète
> Andromaque Andromaque aussi bien si je prenais Andromaque pour une ville... (113)

Dans la fable d'Esope, le singe est aussi l'animal qui, voulant se faire passer pour un être humain, confondit le port du Pirée avec un homme, à l'inverse de ce que fait ici le Montreur en feignant de prendre Andromaque pour une ville. Le poète, lui, est donc ce «singe» qui imite ses prédécesseurs, et le Montreur exprime violemment son indignation devant ce «plagiat» :

> *Je pense à toi Desnos* Qu'est-ce que cela me dit Cela ne vous dit rien L'autre fois c'était Andromaque [...] tout de même c'est un peu fort je proteste contre le parolier qui plagie Andromaque enfin

30 Aragon, *Il ne m'est Paris que d'Elsa*, poèmes, Paris, Seghers, 1975.

> Andromaque façon de parler Racine ici n'est pour rien encore que le vers baudelairien vienne effectivement du vers de Racine un de plus qui prend où il le trouve voyez-vous son bien La poésie est tout autant qu'invention plagiat depuis qu'il y a des hommes et qui font des vers… (107)

Le singe, l'animal du joueur d'orgue, image dégradée du poète comme il s'en trouve tant dans le recueil, depuis Marceline Desbordes-Valmore «ni jeune ni belle» (58) jusqu'au Prologue grotesque (7), en passant par le poète-lépreux agitant sa «sonnaille des syllabes» (40), tous faisant de la poésie une «étrange appellation non contrôlée» (144), le singe est donc aussi le symbole de l'imitation, de l'emprunt, idée chère à l'esthétique d'Aragon qui voit dans la citation, confondue en général avec le collage, un principe créateur fondamental de la modernité [31].

> Ah d'où me vient cette chanson de quelle gorge de guitare ou de quel moulin à prières
> cela grince comme l'orgue dans la rue où le singe perche et l'homme
> aveugle tourne la manivelle par à-coups de sa mémoire
> et le ruban à trous le ramène en arrière… (108)

L'orgue de barbarie, immortalisé par Apollinaire [32], a rejoint la lanterne magique, tous deux métaphores du fonctionnement imprévisible et intermittent de la mémoire. Ainsi les verres colorés d'Andromaque-les-Bains, Andromaque-sur-Loire, Andromaque-les-Roses, Andromaque-sous-Bagneux, comme les évocations des différents poètes cités, se succèdent en un vertige qui est à la fois un kaléidoscope intertextuel, et une image de la mémoire brouillée du vieux poète. La lanterne magique: invention merveilleusement ludique du XIX^e siècle, et aussi ancêtre de l'invention artistique particulière au XX^e siècle, le collage. En effet, dans sa manière de juxtaposer sans transition des images ou des scènes distinctes, comme dans sa manière de jouer avec un support sans rapport avec les images, la lanterne magique est déjà proche du collage. Une autre analogie encore nous retiendra ici: tous

31 On notera que l'argument associant collage et réalisme, si insistant sous la plume d'Aragon, n'a pas de raison d'être dans ce contexte, qui met plutôt l'accent sur la question de l'originalité individuelle de l'auteur. Sur la «valeur essentiellement stratégique» de cet argument, voir Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, p. 124.

32 «Et les orgues de Barbarie
Y sanglotent dans les cours grises…»
«La Chanson du Mal Aimé», *Alcools*, in *Œuvres poétiques d'Apollinaire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 59.

deux sont des procédés qui brouillent les frontières entre l'activité artistique «sérieuse» et le jeu d'enfant, et tous deux, en leur qualité de métaphores du travail littéraire à l'état naturel, sont voués en quelque sorte spontanément au métatextuel.

Hommage à Baudelaire

On aimerait ici esquisser une parenté entre le «poème» des *Poètes* et le travail, admiré d'Aragon, de Jiri Kolar, en particulier les collages recueillis sous le titre *Hommage à Baudelaire* [33]. La date de publication de cette œuvre est postérieure au recueil poétique d'Aragon, mais il paraît certain que, dès les années des *Poètes*, un dialogue s'est établi entre les deux artistes [34]. Jiri Kolar joue sur le portrait célèbre de Baudelaire par Nadar, qu'il découpe en minces bandes alternant avec des reproductions de tableaux de maîtres, le plus souvent des portraits de femmes. Les œuvres ainsi obtenues portent pour titres des vers des *Fleurs du mal*. Parmi les «intercalages» les plus connus de cet *Hommage à Baudelaire* se trouvent «À cet être doué de tant de majesté» du «Masque» [35] (n° 13, où le visage tourmenté de Baudelaire alterne avec un profil de femme d'un tableau Renaissance), et «Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles / La lune, le soleil, le ciel et les étoiles» des «Métamorphoses du vampire» [36] (n° 10), où le visage de Baudelaire alterne avec la femme couchée du Douanier Rousseau. Mais l'image la plus connue est sans doute ce «Baudelaire-papillon» (n° 4), où le portrait de Nadar est découpé selon les formes gracieuses de deux papillons.

L'inspiration de Jiri Kolar est au départ littéraire, de même que ses modèles. C'est ce qui le distingue des artistes cubistes, surréalistes

33 Jiri Kolar, *Hommage à Baudelaire*, éd. R. Johanna Ricard, Nuremberg, 1973.

34 Et même s'est poursuivi au-delà de la vie d'Aragon: l'œuvre intitulée *Le Triomphe de Baudelaire*, Paris, Galerie Maeght-Lelong, 1987, reprend en «intercalages» les portraits de Baudelaire, en alternance avec des portraits de femmes et des vues de Paris, qui avaient caractérisé l'*Hommage à Baudelaire* de 1973. On trouve même une évocation de la guerre de Troie, intitulée *Troie: situation inchangée, les combats se poursuivent* (Paris, Galerie Maeght-Lelong, 1982), où une figure féminine – Andromaque? – est représentée par une reine d'échecs.

35 Baudelaire, «Le Masque» (*Les Fleurs du mal*, IX), vers 14.

36 Baudelaire, «Les Métamorphoses du vampire» (*Les Fleurs du mal*, «Les Épaves», VII, vers 9-10). À noter que ces «intercalages» illustrent chaque fois, de manière pour ainsi dire littérale, l'idée d'une double nature de l'objet d'amour, le versant maléfique étant représenté par le visage de Baudelaire.

ou constructivistes. Raoul-Jean Moulin, dans l'étude qu'il publie en collaboration avec Aragon sur Jiri Kolar, souligne cette dimension littéraire :

> «Alors que la plupart des auteurs de collages viennent de la peinture [...] Jiri Kolar vient de la littérature. Au départ, il n'est point homme d'image mais d'écriture. Et c'est précisément la pratique de l'écriture, la manipulation moins verbale que graphique des mots, qui l'ont conduit inexorablement à la souveraineté exclusive de l'image figurative. Aussi la recherche expérimentale de Kolar s'inscrit dans le prolongement des *Calligrammes* d'Apollinaire, de la typographie éclatée du *Coup de dés* de Mallarmé... » [37]

Un autre trait de Kolar, qui le rapproche d'Aragon, est son inspiration urbaine. «J'ai passé ma jeunesse en ville, confie Kolar. L'intérêt que je portais à la ville était la source de mon langage poétique» [38]. Reconnaissant l'affinité profonde qui les lie, l'auteur des *Collages* écrit, après avoir découvert l'œuvre de Jiri Kolar :

> «Voilà quatre ans je l'ai cru achevé, j'avais réuni sous ce titre des pages arrachées de ma vie de 1923 à 1965 [...] Mon roman n'était pas fini [...] il faut reprendre le «récit» où il en était, dans ses racines et ses raisons. Car voilà que quelqu'un a mis en marche sa machine à démonter l'esprit. Quelque part dans le cœur malade et fou de l'Europe. À Prague... » [39].

«Mon roman», dit Aragon en parlant des *Collages* : de même que les études successives sur Henri Matisse s'intituleront aussi, avec quelque provocation, «roman», de même les essais sur l'art propre au vingtième siècle qu'est le collage formeront, eux aussi, un roman – «mon» roman : manière pour Aragon de dire la dimension profondément personnelle de son interrogation sur le collage, qui est chez lui une «hantise», une «obsession» [40], et le choc intime que fut la rencontre de l'œuvre de Jiri Kolar. Le «Spectacle à la lanterne magique», avec sa figure dominante d'Andromaque et ses chants d'amour pour Paris, mériterait bien, lui aussi, de s'appeler «Hommage à Baudelaire.»

37 Raoul-Jean Moulin, «Une démystification de la parole et de l'image», in Aragon, Raoul-Jean Moulin, *Jiri Kolar*, Paris, G. Fall, 1973, p. 16.

38 *Jiri Kolar*, livre cité, p. 19.

39 *Jiri Kolar*, livre cité, p. 6-7.

40 Aragon, «Collages dans le roman et dans le film», *Les Collages*, Paris, 1965, p. 121 ; «1923-1965», *Les Collages*, p. 10.

De fait, *Les Poètes* est tout entier une sorte de collage. Le terme de collage en effet, si fréquent sous la plume d'Aragon, lui sert à désigner toutes pratiques d'emprunt et de juxtaposition d'éléments pré-existants [41]. Aragon, fait significatif, ne distingue pas entre collage plastique et collage textuel :

> «Nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer *collage* le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit [...] toute citation peut être tenue pour un collage» [42].

On est loin ici de la provocation iconoclaste de Lautréamont ou Dada, du plagiat comme dérision. Jiri Kolar non plus qu'Aragon n'entendent se moquer des œuvres citées : le collage au contraire a pleinement valeur d'hommage. C'est pourquoi nous aimerions revenir en dernière instance sur ce fameux «modernisme» du collage. Le collage, écrit W. Babilas, est toujours empreint d'une «volonté de modernisme» :

> «La pratique du collage permet une adaptation permanente de l'écriture aux exigences de l'heure. Ce n'est pas la seule pratique signifiante qui se mette au service du moderne, mais c'est une pratique particulièrement appropriée à une telle finalité» [43].

En réalité, l'hypothèse contraire, croyons-nous, pourrait se justifier ici : le collage est moins du côté du moderne que de l'hommage nostalgique, de ce qu'on appellera – bien plus tard – le «post-moderne». Dans les années des *Poètes*, Aragon écrit, en 1965 :

> «Qu'y faire ? Je suis de ceux dont l'esprit s'est formé dans la leçon de Rimbaud («Il faut être absolument moderne») et d'Apollinaire» [44].

Passe encore pour Rimbaud... mais Apollinaire, le poète des *Calligrammes*, de «Zone», est aussi, contradictoirement, le poète profondément nostalgique de la «Chanson du mal aimé» [45]. Baudelaire

41 Sur la question du collage, voir le long article de Wolgang Babilas, «Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon», *Revue des Sciences humaines*, tome XXXVIII, n° 151, juillet-septembre 1973, p. 329-354, qui tente une manière de somme sur le collage vu par Aragon.

42 Aragon, «Collages dans le roman et dans le film», *Les Collages*, Paris, Herrmann, 1965, p. 123, 116.

43 W. Babilas, article cité, p. 341.

44 Aragon, «Le Modern Style d'où je suis», *in* R.H. Guerrand, *L'Art nouveau en Europe*, Paris, 1965, cité par W. Babilas, article cité, p. 342.

45 Dans ce même poème du reste, les accents trépidants de la modernité («Soirs de Paris ivres du gin / Flambant de l'électricité...») voisinent avec les accents archaïsants de celui «qui sait des lais pour les reines».

lui-même, le chantre de la beauté moderne, le défenseur de Constantin Guys, d'Edouard Manet, de Richard Wagner, est pourtant le poète qui lègue à la mémoire collective une vision essentiellement nostalgique du vieux Paris. La même contradiction profonde se reconnaît chez Aragon, que la figure d'Andromaque, la voix de la nostalgie dans la tradition poétique, résume et condense au cœur de cette œuvre crépusculaire, cette œuvre de testaments et de tombeaux que sont *Les Poètes*. Andromaque incarne le mode élégiaque dominant dans le texte, que celui-ci pleure les poètes disparus, les dames du temps jadis, le vieux Paris ou les victimes de l'histoire. Si «Andromaque» est l'ombre d'Aragon, la part féminine, souffrante, du militant endurci, l'élégie est, de même, l'ombre de l'épopée, la plainte de la souffrance humaine, l'autre face du chant de triomphe du héros vainqueur. Une œuvre de citation peut-elle être résolument moderne? Peut-être – et ce serait la leçon de mélancolie foncière de cette œuvre qui regarde en arrière, de cette chanson au soleil couchant – peut-être toute modernité porte-t-elle, comme une ombre qui s'allonge derrière elle, sa part de nostalgie.

Tourgueniev entre parenthèses Aragon, Elsa Triolet, les clochard(e)s et l'Histoire

Marianne GAUDRIC-DELRANC

Corpus

Les Beaux Quartiers

Il existe dans le chapitre XIII des *Beaux Quartiers* un passage [1], amorcé à la fin du chapitre XII, où le personnage d'Edmond Barbentane, assis sur un banc aux Tuileries, s'aperçoit qu'un clochard est assis à l'autre bout du banc. C'est, dit le narrateur, «un curieux et repoussant spécimen humain» ... « habillé dans un souvenir glorieux du temps de Grévy» [2] . Ce personnage raconte à Edmond l'incendie du Louvre et des Tuileries pendant la Commune de Paris. Le thème général de son discours est la versatilité de cette ville, son côté incompréhensible:

« On ne sait pas ce que c'est que Paris» ... « C'est comme Boulanger [3]. Ils criaient tous: «Vive Boulanger!» Un beau jour, va te faire fiche! Plus personne. Paris. Allez y comprendre quelque chose... Paris» [4]. À cela s'ajoute l'horreur du peuple, des Juifs, des femmes: le capitaine Dreyfus, les «mégères», les «pétroleuses»: «Des chipies, des enragées. On n'en a pas tué assez, des femmes. Faudra recommencer». Et il répète à plusieurs reprises: «Il faudra encore tirer sur la populace!» [5]

1 *ORC*, t. 12, pp. 15-18.

2 *Id.* p. 15; J. Grévy fut Président de 1879 à 1887.

3 Le Général Boulanger tenta de prendre le pouvoir en 1889, soutenu par la Ligue des patriotes.

4 *Ib.* p. 17.

5 *Ib.* p. 18.