



Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu (dir.)

Lecture et altérités

Éditions et Presses universitaires de Reims

Intertextualités aragoniennes. La mémoire et l'oubli

Maryse Vassevière

DOI : 10.4000/books.epure.757

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2008

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 9782374961897



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Référence électronique

VASSEVIÈRE, Maryse. *Intertextualités aragoniennes. La mémoire et l'oubli* In : *Lecture et altérités* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008 (généralisé le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/757>>. ISBN : 9782374961897. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.757>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

Intertextualités aragoniennes. La mémoire et l'oubli

Maryse Vassevière

- ¹ Je reprendrai ici cette interrogation sur l'intertextualité commencée il y a une quinzaine d'années avec ma thèse sur Aragon romancier intertextuel pour affiner ma réflexion sur des points que j'avais l'impression d'avoir laissés en suspens. Je vois la problématique de l'intertextualité comme un problématique double en relation avec la question de la lecture comme reconnaissance intertextuelle qui est l'axe même de votre séminaire. En effet l'intertextualité me paraît être à la fois liée à la question du temps (et donc de la mémoire, d'où mon titre intertextuel que j'emprunte à Paul Ricœur) et à la question de l'auteur, comme on disait dans les années 1970. Je développerai donc ces deux axes en prenant comme texte-support un roman canonique d'Aragon, ce fameux *Blanche ou l'Oubli*, qui porte lui aussi dans son titre la problématique de Ricœur – lui-même avait-il lu le roman d'Aragon ? ce n'est pas impossible... – et en terminant par un troisième temps, tout entier conclusif, où j'essaierai de ramener cette réflexion sur l'intertextualité à la problématique plus large de l'écriture du réel : ce réalisme, ô combien décisif pour Aragon, et à propos duquel Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* a montré à quel point la question de l'intertextualité, depuis Bakhtine, lui était liée¹.

L'intertexte et le temps

- ² Pour aborder ce premier axe, j'aurai besoin de la référence aux stimulants travaux de Paul Ricœur, et notamment au déjà ancien *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Le Seuil, 2000) auquel j'emprunte mon titre et au plus récent *Parcours de la reconnaissance. Trois études* (Stock, 2004).

Tzara et les surréalistes

- 3 Je commencerai ma réflexion sur l'intertexte, la mémoire et le temps par une référence au passé surréaliste d'Aragon avec l'exemple de Tzara, pour en venir ensuite à l'écriture des derniers romans avec un exemple pour moi capital, celui de l'intertexte de *Salammô* dans *Blanche ou l'Oubli*, avant de terminer par une réflexion plus générale sur le rôle de la mémoire dans la littérature en me référant à Ricœur.
- 4 Pour Tzara à l'époque surréaliste, comme pour les surréalistes et Aragon en particulier, l'oubli est perçu comme une valeur absolue, aussi bien pour les individus que pour les civilisations. Tzara formule cette analyse inattendue et peu consensuelle – on pourrait même dire provocatrice – dans *Grains et issues* publié dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 6 en 1933 comme sa contribution majeure à la période théorisante du surréalisme et repris en volume chez Denoël et Steele en 1935. Allant jusqu'à définir, paradoxalement, la mémoire comme « une force adverse et traîtresse »², il considère l'oubli comme un fondement même de la pensée³ et, associant hardiment la cure psychanalytique et la création poétique dans « La conclusion métaphorique », il définit la métaphore comme « une méthode de systématiser l'oubli ».
- 5 À cette réévaluation subversive de l'oubli s'oppose la certitude de la nécessité de la mémoire, formulée par tous les romanciers du temps, depuis Proust jusqu'à Claude Simon, même si pour ce dernier la mémoire elle-même, d'une très grande complexité, ne laisse pas d'être paradoxale. C'est dans *La Route des Flandres* – dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'elle repose sur l'intertexte caché des *Communistes* pour le référent commun de la débâcle de juin 1940 et le suicide enfin avoué et raconté du général de l'armée française – que Claude Simon formule ce credo implicite qui trouve à s'exprimer dans la très belle métaphore du cheval mort⁴. Et pour les lecteurs d'Aragon, et d'Elsa Triolet, tout de suite cette expression convoque le nom du camping de *Blanche ou l'Oubli* lié à une expérience traumatique de Blanche, probablement d'origine autobiographique. J'avais dans ma thèse formulé l'hypothèse que ce nom mortifère était lié à l'expérience de la maternité refusée à Elsa Triolet. Et je persiste à croire que ce nom est lié aux blessures de la mémoire, mais je m'expliquais mal l'image du cheval mort. Or il me semble maintenant que la clé de lecture de ce nom pourrait être donnée par cet intertexte de Claude Simon. Et ce serait un moyen pour Aragon de reconnaître ce qu'il doit à son brillant cadet, même si celui-ci n'accepterait pas ce trop encombrant héritage... Mais c'est un aveu bien indirect, bien lointain, comme si la chose avait été dite sans être dite, et comme si elle ne devait avoir pour lecteurs, non point les contemporains trop englués dans les exclusives de l'idéologie, mais les lecteurs de l'avenir, dans cette éternité de la littérature que j'ai déjà évoquée en exergue et dont je reparlerai en conclusion.
- 6 Dans cette dialectique complexe de l'oubli et de la mémoire – de la nécessité de l'oubli pour garder la trace de la mémoire, comme le disent aussi bien *Blanche ou l'Oubli* que Claude Simon et Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* –, l'intertexte est particulièrement précieux, car par nature, il est à la fois mémoire (le contenu du texte cité est tout entier reversé dans le texte citant, recontextualisé certes par l'opération du collage mais ainsi préservé, mémorisé) et oubli (l'intertexte est souvent latent, implicite, voire caché dans le cas du collage), mais même dans le cas de la citation littérale, pour reprendre les catégories de Genette dans *Palimpsestes*, ce qui est oublié le plus souvent c'est le nom de l'auteur cité.

L'intertexte paradoxal : l'exemple de Salammbô

- 7 L'intertexte est donc à la fois mémoire et oubli, et de plus il se révèle paradoxal car dans sa fonction de mémoire, il permet à Aragon non pas de réintroduire le passé mais d'annoncer l'avenir en donnant une clé de lecture pour lire le présent. On peut prendre l'exemple de *Blanche ou l'Oubli* qui tout en affirmant « Ceci n'est pas un roman d'anticipation » (c'est le titre du chapitre d'incipit), donne raison à Ricœur affirmant le lien de la mémoire et de la « promesse » – de la « promission » pourrait-on dire en reprenant un mot qu'affectionne Aragon poète⁵. Pour montrer comment l'intertexte permet de formuler une hypothèse sur le présent, le présent historique et politique, je prendrai l'exemple de *Salammbô* dans *Blanche ou l'Oubli*. J'avais déjà perçu dans ma thèse le caractère d'anomalie de cet intertexte qui fait exception dans le système de l'intertexte flaubertien. Et outre la dimension tragiquement autobiographique de Mâtho comme double de Gaiffier pour la souffrance d'aimer dans le chapitre « Ce cœur pour les chiens » et la dimension manifestement métraromanesque de la digression sur le cannibalisme des romanciers comme « mangeurs de choses immondes » où Flaubert et Aragon se rencontrent, je n'avais pas vraiment expliqué la présence de *Salammbô* dans ce roman réaliste de 1967. Or maintenant, avec le recul du temps, la lecture politique de ce roman en devient plus facile et les récentes révélations des historiens sur l'affaire Ben Barka permettent de mieux comprendre la référence au meurtre rituel de Mâtho sauvagement mis à mort par le prêtre Schahabarim, (« un drôle de nom maghrébin, ma parole, Schahabarim »). Alors qu'à l'époque des faits le coup médiatique de Figon – le faux récit « J'ai vu tuer Ben Barka » paru dans *L'Express* et cité dans le roman – pouvait laisser supposer que c'étaient les barbouzes français à la solde de l'État gaulliste qui étaient les auteurs du sordide assassinat du militant du Tiers Monde, dans le roman, le recours imaginaire à l'intertexte de *Salammbô* – « J'ai vu tuer Mâtho par Schahabarim » – permet de formuler une hypothèse politique hardie que personne n'ose formuler à l'époque : que c'est bien le général Oufkir qui se charge lui-même de la liquidation de Ben Barka dans l'intérêt du régime marocain. Avec cet exemple de taille, on voit bien comment l'intertexte joint au mentir-vrai permet au roman de remplir son rôle majeur, qui l'apparente à la science : formuler des hypothèses et les instiller dans la mémoire des lecteurs. En découvrant cette vérité enfin révélée dans la presse en 2001, à la suite de l'ouverture des archives du ministère de la Défense par la ministre Michelle Alliot-Marie, le lecteur se dit qu'il a déjà lu ça dans un roman...

La mémoire

- 8 Fonctionnant lui-même comme la mémoire ainsi que je l'ai montré dans ma thèse – c'était l'une de mes conclusions – l'intertexte permet ainsi de comprendre de l'intérieur ce qu'est la mémoire et ainsi s'éclaire peut-être le titre du roman et la référence à ce prénom féminin plusieurs fois utilisé par Aragon romancier depuis *La Défense de l'infini*. Dans la deuxième étude de *Parcours de la reconnaissance*, après Kant et avant Hegel, Ricœur s'arrête sur le « moment bergsonien » de cette réflexion sur le rôle de la mémoire dans la reconnaissance : il approuve la thèse de Bergson sur la mémoire comme reconnaissance des images, et on pourrait élargir la réflexion en passant des images aux textes. D'autre part, suivant Bergson dans son étude de la « constitution iconique de l'image souvenir », il en vient, en reprenant des termes très

proches de ceux de Bergson, à définir l'image du souvenir comme présence d'une chose absente. Ce qui est aussi le cas, au passage, de tout intertexte... Si donc, comme l'affirme Paul Ricœur la mémoire est « la représentation d'une chose absente », alors on comprend que Blanche absente et présente à la fois pour Gaiffier qu'elle a quitté, comme la Blanche de *Luna-Park* pour le cinéaste Justin Merlin qui découvre et lit ses lettres, peut être considérée comme l'emblème ou la métaphore de la mémoire. C'est d'ailleurs le statut de toutes les femmes dans les romans d'Aragon : de Bérénice à Blanche en passant par l'Elsa littéraire du *Fou d'Elsa*. Les femmes sont pour Aragon la source de la mémoire – et on se souvient dans *Blanche ou l'Oubli* de cette réflexion de Gaiffier-Aragon sur la mort de sa mère : en mourant elle emporte avec elle tout un pan de sa mémoire à lui – et à ce titre, elles sont aussi l'image même de son écriture intertextuelle. L'écriture est blanche comme l'a dit aussi Blanchot⁶... Et il me plaît maintenant de sexualiser cette écriture intertextuelle d'Aragon : de la féminiser. Ce serait aussi la part féminine de son écriture...

- 9 Et ceci nous conduit encore du côté de la reconnaissance. Avec ce que j'ai appelé « l'intertexte conjugal » (la part de *Luna-Park* d'Elsa Triolet dans la diégèse et l'écriture de *Blanche ou l'Oubli*), Aragon signe une reconnaissance de dettes magistrale et exprime sa gratitude vis-à-vis d'Elsa. Ricœur dans *Parcours de la reconnaissance* analyse l'idée de gratitude comme dernière forme de la reconnaissance et considère le recevoir comme un lieu de gratitude. Analysant le recevoir, ce terme charnière entre donner et rendre, il montre à l'œuvre dans cet acte une dissymétrie entre le donateur et le donataire. Et si on essaie d'envisager l'intertextualité en termes de don, on s'aperçoit que toute la trame de *Luna-Park* en est une étonnante illustration : Blanche absente, peut-être morte dans le désert, fait don par son absence de ses lettres à Justin Merlin qui va s'en nourrir pour faire son nouveau film. De la même manière Elsa fait don à Aragon de sa propre mémoire contenue dans ses romans – d'où la belle métaphore de la lettre pour désigner le roman dans ce couple d'écrivains : chaque roman que chacun écrit est comme une lettre indirecte qu'il envoie à l'autre – et c'est cette mémoire qui va alimenter l'écriture de l'autre. L'intertexte conjugal est ainsi un don sans en être vraiment un car dans l'intertextualité se maintient la dissymétrie entre donateur (texte et auteur cités) et donataire (texte et auteur citants) : ainsi se trouve préservée la double altérité qui caractérise la littérature et ainsi par l'écriture intertextuelle l'écrivain passe de la reconnaissance de soi à la reconnaissance mutuelle (c'est le sens hegelien du troisième moment analysé par Ricœur). Lorsque Aragon-Gaiffier s'adresse à Flaubert pour introduire l'intertexte d'*Hypérion* qui va permettre l'aveu de la honte de 56 (« *Pauvre vieux Flaubert* »), Flaubert est à la fois donné comme double et comme autre. Et ceci nous conduit au second axe annoncé.

L'intertexte et les auteurs

- 10 Pour traiter ce second axe relatif à la construction/déconstruction de l'identité dans l'écriture romanesque, ou la présence de soi-même et de l'autre, je reviendrai à la caution théorique d'Antoine Compagnon dans *La Seconde Main ou Le travail de la citation* (Seuil, 1979) qui avait accompagné mon travail de thèse.

L'équation d'Antoine Compagnon

- 11 Je rappelle rapidement l'équation d'Antoine Compagnon dans *La Seconde Main* : il explique que le travail de la citation met en jeu un quatuor de figures et d'instances : non seulement le texte cité (Té) mais aussi l'auteur cité (Aé) et non seulement le texte citant (Ta) mais aussi l'auteur citant (Aa), soit l'équation : Té- Aé/Ta-Aa. Dans la citation de type scientifique, celle que nous pratiquons constamment en confrontant notre pensée à celle d'autres penseurs et théoriciens, les quatre termes de cette équation sont explicites et exhibés. Dans le texte littéraire, il arrive que l'équation se grippe et que l'un des quatre termes soit masqué. Soit qu'un texte cité ne donne pas sa source, soit qu'un auteur cité soit exempté de tout texte cité. Cette situation un peu aberrante mais qui mérite largement d'être interrogée se trouve bien évidemment elle aussi présente dans *Blanche ou l'Oubli*, qui contient presque tous les cas de figure et qu'on pourrait presque considérer comme une encyclopédie de l'intertextualité⁷. Il s'agit de l'exemple de Léompe...

L'exemple de Léompe

- 12 Sous ce nom étrange, qui peut se lire grâce à la clé de lecture de l'intertexte rimbaldien (on sait que Rimbaud aimait à couper ainsi les mots : « Salut à la bont' » comme Gaiffier le fait avec « la boutalame » pour « la bouteille à la mer » et « Léompe »), se cache l'écrivain Léon-Paul Fargue qui donne lieu à tout un mentir-vrai et une élaboration romanesque complexe.
- 13 Ce cas de Léon-Paul Fargue montre la valeur heuristique de l'intertexte : il s'agit d'une sorte de reconnaissance de dettes, comme si Aragon pratiquait ce qu'a pratiqué le romancier et psychanalyste Henry Bauchau, grand écrivain de la réécriture lui aussi et qu'il formule si généreusement dans son *Journal d'Antigone (1989-1997)* (Actes Sud, 1999), au 16 avril 1999 : « À Pierre Halen : l'œuvre est toujours en avant de son auteur, on ne fait que rendre à tous ce qu'on a reçu. » (p. 34.) Et on retrouve ici les verbes mêmes que glose Ricœur : recevoir, rendre.
- 14 Une trame serrée s'est en effet tissée avec le temps entre l'auteur du *Paysan de Paris* et celui du *Piéton de Paris*. En donnant ce titre intertextuel – dont Aragon a peut-être pris ombrage – à son recueil de récits de 1932-1939, Fargue a sûrement voulu situer son évocation de Paris – les soirées à Montmartre, Montparnasse, la tour Eiffel, l'exposition de 1887, les fiacres et les omnibus à impériale – dans la filiation du poète surréaliste malgré les différences évidentes. Mais en retour, et sans le dire, Aragon en écrivant *Les Voyageurs de l'impériale* comme les soirées à Montmartre dans *Aurélien* a réécrit l'intertexte du *Piéton de Paris* (le public cosmopolite de Montmartre, « l'impériale sans voyageur », l'omnibus comme tribunal, l'exposition de 1887, etc.). Et en faisant du personnage réel de Fargue un personnage fictif de *Blanche ou l'Oubli*, un peu à la manière des collages cubistes, Aragon fait l'aveu indirect de cet intertexte caché des romans du *Monde réel*. La présence humoristique de « Léompe » dans *Blanche ou l'Oubli* est bien en quelque manière métaromanesque : elle dévoile l'intertexte d'abord caché ou « oublié » et avoue une dette. Ainsi s'éclaire par la lecture de l'intertexte la métaphore de Léon-Paul Fargue et le sens de la métaphore de l'insecte épinglé sur la planche de l'entomologiste⁸ – elle-même intertextuelle puisqu'elle attribue à l'auteur lui-même (le Fargue de la fiction) une image, celle de l'insecte, du phasme, prise dans

son texte même (le Fargue écrivain réel). Il y a là l'aveu de la cruauté de tout emprunt, mais aussi – grâce à l'amical diminutif à la Rimbaud de « Léompe » – l'aveu de la bienveillance amusée de celui qui reconnaît sa dette. Et demeure dans la fiction, car nous ne pouvons rien en dire d'autre, l'amitié supposée de Gaiffier-Aragon et de son amie anglaise Sally – où il faut bien reconnaître la figure réelle de Nancy Cunard – avec Léon-Paul Fargue... C'est la douce et rude fraternité de la littérature.

- 15 Voyons les choses de plus près. Léon-Paul Fargue, qui n'était pas un familier d'Aragon, même s'il a été lié à certains surréalistes comme Desnos et Soupault, apparaît donc ici comme un personnage de roman et il intervient dans plusieurs séquences avec Sally, le premier amour de Gaiffier (la séquence chez Maryse par exemple ou celle de l'appartement de Sally dans l'Île Saint-Louis). Et surtout il alimente cet important moment de réflexion métaromanesque par le narrateur dans le chapitre « Berceuse pour un éléphant ». Réflexion passionnante mais sur laquelle il serait trop long de revenir. Interrogeons seulement le sens de cette présence de Léompe dans le roman, où on peut ne pas lire le nom de Fargue puisque le narrateur dit avec humour qu'il aurait pu l'appeler Napoléon, Charlemagne ou la princesse de Clèves... :

Mais, après tout, qu'est-ce que ça vaut au juste un nom ? Je pourrais appeler Léon-Paul Fargue n'importe qui du sexe masculin. Sauf quelqu'un qui aurait trop l'air, vraiment, la mèche, de s'appeler Napoléon Bonaparte. Et même, peut-être que je dis Léon-Paul Fargue, et que pour moi il s'agit de la Princesse de Clèves. (« Folio », p. 63)

C'est mon droit de faire surgir chez Rosanette, ou d'inviter à déjeuner dans l'Île Saint-Louis, un personnage appelé Charlemagne, Spinoza ou Léon-Paul Fargue, où allez-vous donc me le contester. Charlemagne, en 1927, vous auriez pu dire, ça ne doit pas être le même. Sans doute. Si Léon-Paul Fargue n'est pas ressemblant, ce n'est pas oublié de ma part. Ici nous devons redéfinir l'imagination. (« Folio », p. 64)

- 16 L'écrivain qui a été l'aîné d'Aragon⁹ n'est plus affublé que de ce nom comique et même burlesque et son assumption au titre de personnage de roman se voit elle aussi affublée du registre du burlesque par la métaphore sinon désobligeante du moins humoristique dont j'ai déjà parlé : la métaphore de l'insecte (« un lépidoptère du genre sphinx ») formolisé et cloué sur la planche de l'entomologiste. Comme dans *Le Paysan de Paris* de la jeunesse, le carnavalesque ici relève du sérieux et loin de résonner comme un règlement de comptes ironique avec un aîné moqué par les jeunes surréalistes¹⁰, il m'apparaît au contraire comme l'aveu tardif d'une dette. Indirectement par cette sorte d'hommage romanesque à Fargue, Aragon reconnaît ce qu'il doit à l'auteur du *Piéton de Paris*. Peut-être l'auteur du *Paysan de Paris* a-t-il pris ombrage de l'écriture de ce texte poétique d'une déambulation parisienne qui en 1931 semblait redoubler l'itinéraire du jeune surréaliste. Pourtant à son tour, écrivant *Les Voyageurs de l'impériale*, il va le faire en relisant *Le Piéton de Paris* et en lui empruntant les divers éléments que j'ai déjà évoqués. Mais je m'attarderai surtout sur deux emprunts ou dons qui n'ont jamais été analysés en tant que tels. Tout d'abord l'idée de l'incipit sur la tour Eiffel : si on a pu identifier – Hervé Bismuth par exemple et quelques autres – pour ce texte l'intertexte indéniable d'une chanson de François Coppée, la référence majeure me paraît être au contraire un texte de Fargue dans *Le Piéton de Paris* sur l'exposition de 1887 exaltant la tour Eiffel, comme si la ridicule Paulette était l'interlocutrice fantôme à qui s'adresse Fargue pour prendre le contre-pied de son jugement sommaire sur la tour Eiffel. La réécriture, comme souvent, passe par le mécanisme de l'inversion, mais par le biais de l'ironie et de la distance du narrateur par rapport à la niaiserie de son personnage féminin, l'intertexte fantôme de Fargue se trouve remis la tête à l'endroit, si l'on peut

dire... Un intertexte peut donc en cacher un autre (Coppée/Fargue). C'est ce que montre aussi le deuxième élément emprunté à Fargue : la métaphore de l'impériale qui donne son titre au roman.

Sur l'impériale (encore...)

- 17 Sans revenir sur les différentes interprétations de la métaphore de l'impériale dans *Les Voyageurs de l'impériale* et son origine intertextuelle¹¹, je voudrais seulement signaler ces deux faits caractéristiques de l'intertextualité : un intertexte ne fonctionne jamais seul, il est toujours lui aussi doublé d'une autre trace – double ou leurre ? peu importe, l'important est de constater ce phénomène du redoublement – et un intertexte est toujours d'une certaine manière une reconnaissance de dette pour l'auteur qui l'utilise. Et pour le lecteur qui le lit, c'est toujours aussi une opération de reconnaissance dont le sens n'est pas toujours immédiat. Il se peut que cette reconnaissance du sens de l'intertexte par le lecteur prenne du temps et nécessite plusieurs lectures, comme c'est mon cas avec l'intertexte Fargue. C'est ce qui explique que la case Fargue soit restée vide dans ma thèse... ce silence est ici comblé... grâce au retour sur *Blanche ou l'Oubli* accompli.
- 18 Ce problème de la trace nous renvoie encore à Ricœur qui s'interroge sur l'idée de marque à quoi on reconnaît. Mais cela nous renvoie aussi aux travaux plus anciens de Michael Riffaterre sur « la trace de l'intertexte » dans le fameux article de *La Pensée* qui a fait date et sur la notion d'agrammaticalité à quoi on reconnaît la présence en creux d'un intertexte. Et peut-être le nom de Léompe est-il une sorte d'agrammaticalité humoristique ou poétique puisque mettant l'accent sur le signifiant elle introduit toute sorte de rimes sémantiques par paronomase (pompe, lampe, tombe, trompe, trompe de l'éléphant ou trompe l'œil...).

Une écriture du réel : la défense de l'infini

- 19 Ce dernier exemple de l'intertexte Fargue et son fonctionnement complexe montrent qu'avec *Blanche ou l'Oubli* Aragon va renouer avec la problématique du temps du surréalisme et lui donner tout son sens réaliste et métaphysique à la fois.
- 20 Il est intéressant de revenir sur le mode d'apparition et d'existence romanesque de Léon-Paul Fargue. Et tout d'abord de remarquer la dimension métatextuelle plus qu'autobiographique de ce personnage. Sur les liens réels de Fargue avec Aragon, le texte romanesque pratiquant la métalepse – et ceci pourrait être une autre thèse qu'il faudrait pendre le temps d'étayer et de discuter : que non seulement un intertexte peut en cacher un autre mais qu'un intertexte est toujours accompagné d'une métalepse, lorsque, comme c'est le cas dans *Pierre Ménard* de Borgès, on a affaire non seulement au texte cité mais surtout à l'auteur cité lui-même – brouille les cartes avec humour. La première apparition de Fargue (chapitre II « Le je et le vous ») a lieu chez Maryse, cette femme facile rencontrée au métro Ternes qui aura été l'une des premières maîtresses de Gaiffier dans sa jeunesse, en 1922 :

[...] chez Maryse, qui je vois ? Léon-Paul Fargue. C'est un poète de ce temps-là que j'avais rencontré rive gauche. Il avait été jeune vers 1895. Maintenant, plutôt avachi, assez gras, chauve, ramenant, l'œil perdu : il se couchait tard. Je lui demande : « Vous ? comment ça se fait ? Caumartin ou Odéon ? » Il me répond ni

l'un ni l'autre : c'était Jacob Boehme qui l'avait attiré là, sous le prétexte de chanter la Chanson du Déquiouscoutage.¹² (« Folio », p. 31)

- 21 Puis au chapitre suivant (« Berceuse pour un éléphant ») la narration (la séquence du déjeuner à trois avec Sally-Nancy dans son appartement de l'Île Saint-Louis en 1927 raconté par Gaiffier-narrateur¹³) dérive vers le métalangage (la réflexion sur la construction des personnages de roman et l'invention de leur nom) et une métalepse s'opère du narrateur premier (Gaiffier ou le narrateur-personnage) au narrateur second qui n'est autre que le scripteur, l'écrivain lui-même. Et c'est Aragon qui vient semer le doute chez le lecteur :

En fait, jusqu'à ces dernières lignes [celles déjà citées où Aragon s'amuse du nom donné à son personnage par un emprunt à la sphère du réel littéraire], vous ne vous êtes pas un instant demandé si j'avais connu, rencontré, fréquenté ce poète. Il vous paraissait évident que je l'avais pris tout fait, dans ma vie passée, l'épinglant dans ce récit, comme un souvenir, un papillon-souvenir pour télévision temporelle. Maintenant il vous faut en rabattre. On ne sait plus. Moi-même. Sauf une chose, c'est que, moi, je n'ai jamais rencontré Léon-Paul Fargue. Je ne l'ai pas connu. Pas fréquenté. Pas moi. Ce qui change tout. Il y aura eu des gens qui cependant l'auront trouvé ressemblant. D'autres qui discutaient le portrait. Les voilà, les uns et les autres, désarçonnés. (« Folio », p. 64)

- 22 Fargue est donc entré dans le roman pour autre chose que pour un souvenir : c'est que sa fonction est essentiellement métatextuelle. Grâce à lui Aragon va poursuivre sa réflexion sur le roman et sur sa conception élargie et non dogmatique du réalisme. Constatons d'abord que les mécanismes de la *mimesis* réaliste d'abord fonctionnent : le portrait de Fargue en vieil homme, son langage un peu snob, les clichés de sa conversation sur Londres, ses quartiers à la mode, Chelsea... (tout ce par quoi certains « l'auront trouvé ressemblant ») et la vraisemblabilisation (Gaiffier linguiste s'intéresse à Fargue pour son écriture, ce « parler potasson » que Fargue a inventé dans sa jeunesse avec son comparse Jarry, faisant à eux deux une figure à deux têtes qui inspira à Jarry son *Haldernhablou*). Mais ils se grippent vite lorsqu'intervient le narrateur second dans une réflexion sur le roman qui réhabilite les pouvoirs de l'imagination, dans la droite ligne du *Paysan de Paris* et de son fameux « Discours de l'Imagination » allégorique.

- 23 Dans ce chapitre III, Gaiffier se souvient du repas aux chandelles avec Sally et Fargue, puis sa mémoire dévie vers un autre souvenir d'écriture au café – manifestement venu de la jeunesse surréaliste de l'auteur – dans le voisinage charmant des prostituées, dont l'une d'entre elles a un adorable petit chien, un colley ou plutôt un Airedale... Mais Gaiffier-Aragon constate le pouvoir terrible de l'oubli concernant ces femmes, les femmes et leur corps et le recours inévitable à l'imagination pour donner corps à ce souvenir :

... le désordre qui se met dans la mémoire, je n'ai pourtant pas vraiment oublié, mais cela me fuit. Un Chelsea comme un autre... Si je force le souvenir, tout d'un coup, je comprends ce qui m'arrive : j'imagine, voilà, je ne me souviens plus, j'imagine. Le pire oubli, qu'imaginer. C'est oublier jusqu'au fait de l'oubli même. J'imagine...

Pas seulement les femmes. Ainsi Fargue, à propos de Chelsea. Comment, Fargue ? dira-t-on puisque Fargue. Eh bien, pourquoi pas Fargue aussi, et qui vous prouve. (« Folio », p. 62)

- 24 Et par la magie de cet « ainsi » facteur de métaphore, de comparaison et de rapprochement¹⁴, Fargue devient l'exemple du fonctionnement même de l'imagination dans un roman réaliste qui se souvient de la leçon du surréalisme. Le narrateur second

nous montre en effet « la trame du chant » et nous explique les raisons métaromanesques de la présence de Fargue dans ce roman :

Je ne plaisante pas. Si j'introduis dans un récit un personnage portant un nom connu, c'est histoire de révoquer les doutes que vous pourriez avoir le concernant. Par exemple, vous détourner de l'idée saugrenue, ou pas saugrenue que c'est de moi qu'il s'agit. Dans le cas présent, j'ai voulu d'évidence avoir un personnage de tout repos, que vous croyiez connaître, puissiez-vous faire certifier conforme par quelques survivants, ou tout au moins avoir existé dans l'entre-deux-guerres. Toujours histoire de trompe-l'œil. Apporter à l'irréel la mesure de la réalité, effacer les frontières de l'imagination, qu'on se perde innocemment dans ce domaine incertain où l'on passe de la vue à la pensée, de l'insomnie au rêve, du témoignage à la fable, de la mémoire au mensonge. Etc. (« Folio », p. 63)

- 25 « Apporter à l'irréel la mesure de la réalité » cela pourrait être une autre belle définition du réalisme aragonien, de son mentir-vrai... Et la preuve de cette dimension métatextuelle de Fargue dans la filiation surréaliste, c'est encore l'intertextualité, avec sa fonction herméneutique, qui va nous la donner. Tout d'abord par la référence à Jarry, dont on se souvient qu'il occupe une bonne place dans le *Dictionnaire du surréalisme* de Breton. Alors que Gaiffier peste contre le snobisme de Fargue qui lui fait boire du marc en mangeant (« Le sagouin »), lui ou le narrateur second ne peut s'empêcher d'ajouter : « J'avais pourtant pour lui un faible à cause de son amitié avec Alfred Jarry, autrefois. » (« Folio », p. 49). Ensuite par la citation capitale d'une phrase de Fargue : « En art, il faut que la mathématique se mette à l'ordre des fantômes. » Ce qui sonne comme un véritable hommage posthume : en somme si Aragon choisit le personnage de Fargue pour faire faire au lecteur l'expérience du doute c'est précisément pour cette phrase qui contient un credo paradoxal comme les aime Aragon, un credo réaliste-surréaliste¹⁵ :

Peut-être ne vous ai-je fait croire à la présence de ce lépidoptère du genre sphinx dans divers lieux de divagation que pour y mettre ce petit trouble, qu'on a, couché dans sa chambre, pour un froufroutement dans les rideaux, un bruit de vitre heurtée à la fenêtre. Quoi qu'il en soit, du moment que vous doutez de Fargue, qu'il peut être n'importe qui fardé de ce nom, mon Léon-Paul a jeté l'ombre équivoque de ses ailes, leur poussière, sur les gens, les lieux, les choses racontées. Peut-être choisi par moi pour une phrase de lui qui m'a hanté : *En art, il faut que la mathématique se mette à l'ordre des fantômes*. Il me vient à l'esprit qu'en agissant ainsi ce n'est bien entendu pas sur Fargue, que je cherchais à faire planer le doute, mais surtout la réalité du spectacle offert. Et peut-être même sur la réalité, à simplement parler. La manie que j'ai de montrer les dessous des tours de passe-passe fait que, désormais, je devrai remiser dans l'armoire la marionnette dont on a trop vu les ficelles. C'est fini, Léon-Paul Fargue ne peut plus être un acteur de ce drame.¹⁶ (« Folio », p. 64)

- 26 C'est donc sa dimension métatextuelle elle-même qui chasse Fargue de la diégèse. *Exit* Léompe... Pourtant, malgré l'humour et l'ironie, Fargue est bien une figure positive de ce roman, dont d'ailleurs sont cités deux beaux vers de *Pour la musique* (1912) pour leur affinité avec la thématique de l'oubli qui est au cœur du roman¹⁷. On aura en effet remarqué le nombre des équivalents humoristiques du nom de Léon-Paul Fargue¹⁸. D'abord les noms historiques (Napoléon, Charlemagne), puis les noms littéraires (la princesse de Clèves, avec l'humour de l'inversion sexuelle) et enfin toutes sortes de métaphores animales sur lesquelles cela vaut la peine de s'arrêter un moment. Fargue est d'abord humoristiquement comparé au petit chien de la prostituée (un Airedale ou un colley/collé), mais aussi à plusieurs insectes (le lépidoptère et le papillon, les deux métaphores réunissant de manière presque oxymorique les qualifications à la fois

négligentes (la cruauté du lépidoptère cloué sur la planche de l'écriture) et positives (la merveilleuse poussière des ailes du papillon-souvenir¹⁹) et enfin à un éléphant. Et c'est sur cette dernière métaphore que je m'attarderai, non seulement parce qu'elle donne son titre au chapitre mais surtout parce qu'elle permet d'exprimer une autre raison profonde de la convocation de Fargue dans ce roman et la tendresse de l'auteur à son égard.

- 27 Le comparant de cette métaphore est lié à la *mimesis* réaliste puisqu'il relève des préoccupations de Gaiffier linguiste. Lors de la séquence au café avec les prostituées le jeune homme était en train de déchiffrer un texte t'haï :

Il faut dire que j'avais pris curiosité de ces « Berceuses pour éléphants » qui ont fleuri vers le milieu du XVIII^e siècle, par quoi les brahmanes tentaient d'apaiser la bête prise et ligotée, et, sur le son des flûtes ou de claquettes en bois, dans un langage obscur, lui promettaient une vie autrement douce que dans les forêts sauvages, et ce genre de poésie que suppose à la fois chez l'éléphant connaissance de la langue t'haïe et le sentiment de la beauté des vers, me faisait je ne s... (« Folio », p. 60)

- 28 Le comparé est Fargue lui-même et tous les personnages de roman empruntés à la réalité, et même à l'intime de la réalité autobiographique par des romanciers cannibales. C'est ce qu'explique le romancier à la fin du chapitre, comme pour en expliquer le titre :

Et que ce soit l'éléphant Fargue ou Basse-Taille, la berceuse que je lui chante ne lui promet pas moins de trouver le paradis dans ce monde réel au son des flûtes et des claquettes en bois. Les hommes qu'on prend pour *sauvages* on les fait, derrière la jolie barrière de l'alphabet, même moins régulier que les caractères t'haï, entrer dans notre écriture, dans notre cage-écriture, ils deviennent personnages de roman, ils apprendront à danser, à déjeuner en ville, à parler de Chelsea, ah, Chelsea ! je les apprivoise à des fins sémantiques, non reconnues par les hommes de science, mais ça viendra. Et que mes chers collègues le veuillent ou non, Fargue ou Marie-Noire, et moi-même, nous voilà comme apprivoisés, qui faisons partie d'un *ensemble*, c'est l'essentiel, un ensemble comme roman, qu'il faudra tôt ou tard soumettre à l'analyse. Éléphants à bercer avant la crise de nerfs et la vaisselle lancée. (« Folio », p. 66)

- 29 Aragon veut donc chanter à Fargue la berceuse pour un éléphant, autrement dit le faire entrer dans l'éternité de la littérature, c'est-à-dire l'inoubliable. Et c'est ici que prend son sens le recours à un écrivain réel pour en faire un personnage et le recours à Fargue lui-même et c'est ici que nous retrouvons la problématique de l'intertextualité. L'intertexte apparaît comme une arme contre l'oubli :

On fait ainsi entrer la vie, sa vie, c'est-à-dire l'oubliable, dans un nouveau système de références, un *roman* si vous voulez, c'est-à-dire qu'on la fait passer dans l'inoubliable. Et la vie ainsi s'explique, parce qu'elle cesse d'être hasard, pour s'éclairer de la construction systématique où je l'ai introduite, d'appartenir, comme disent mes confrères, à une *structure*. (« Folio », p. 63)

- 30 Ce « nouveau système de références » ce n'est précisément pas le réel (le référent, la référentialité du roman réaliste) mais la littérature elle-même, cette auto-référentialité que rend manifeste l'écriture intertextuelle qu'Aragon avec *Blanche ou l'Oubli* porte à un tel degré d'incandescence. Et il n'est pas anodin alors de constater que Fargue est d'abord entré en scène comme initiateur de Gaiffier et comme passeur d'intertexte. C'est lui en effet, par une comparaison entre Maryse, la maîtresse du lieu, et son anagramme polisson ou sérieux fabriqué par Fargue (« la mettre, est-ce du lieu ? là, mes tresses ! du lit, euh !... ») et Rosanette et une réflexion sur le temps et la mode, qui

introduit l'intertexte flaubertien de *L'Éducation sentimentale* qui va connaître un tel développement :

C'est Fargue qui m'avait, chez Maryse, l'année précédente, dit, entre haut et bas, un chou à la crème et une fine, avec cette lassitude du ton en quoi il était inimitable : « *La maîtresse du lieu... ces mots-là me rappellent Rosanette... imaginez Maryse en dragon Louis XV : comment étaient bâties les filles en 1848, hein ? Avec cette taille fine qu'elle a, Mme Alexandre, ces fesses et ces nichons-là, un vrai sablier...* »

- 31 Et c'est Fargue qui initie le jeune Gaiffier à l'art de lire le réel à travers les intertextes en lui montrant le lustre de chez Maryse :

L'autre me regardait avec pitié : comme s'il fût insensé que je ne susse point *L'Éducation sentimentale* par cœur ! Le temps d'essuyer la crème à ses lèvres désabusées : « Qu'est-ce qu'on vous a donc appris à l'école, jeune philistin ? Frédéric (il avait pris sa voix de citation) *leva les yeux : c'était le lustre en vieux Saxe qui ornaît la boutique de l'Art industriel...* » Fin de voix de citation. Le doigt dressé s'abaisse. L'œil fait loupe sur moi, tandis que reprend la parole sur le ton de la mémoire : « Quand j'avais votre âge, – dit Fargue –, il y en avait un pareil, de lustre, chez Thadée Nathanson, seulement là, pas de demoiselle en travesti ! Et remarquez que la *Revue blanche*, ça faisait très rue de Richelieu, je veux dire Jacques Arnoux, le marchand d'estampes... plus que Schlésinger, sa musique... plus vrai que le vrai... »

- 32 Fargue initie donc Gaiffier à chercher ses références dans la littérature et devenu narrateur, il s'en souviendra, lui qui un peu plus haut pour décrire la fête chez Maryse vient d'employer lui-même les mots de Flaubert (« et comme Frédéric je n'apercevais que de la soie, du velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui se balancent au son d'un orchestre... », etc.) Comme Fargue décrit la *Revue blanche* avec son double littéraire de la boutique d'Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*, Gaiffier-Aragon découvre que le vrai « plus vrai que le vrai », c'est dans la littérature qu'on le trouve.

- 33 Car la littérature – ainsi que le disent d'une certaine manière la formule sibylline de Fargue (« la mathématique à l'ordre des fantômes ») mais aussi des scientifiques, des linguistes comme Jakobson qui savent que la linguistique n'est rien sans la poésie, ou des historiens comme Michel de Certeau qui savent ce que l'écriture de l'histoire doit à la fiction – est une voie d'accès à l'infini du réel. Ainsi à l'énormité du réel répond l'énormité de la littérature et par le biais de l'intertextualité généralisée l'écrivain et son lecteur entrent dans l'éternité de la littérature. On comprend alors qu'Aragon comme Sollers puissent tutoyer les écrivains des siècles passés, leurs semblables, leurs frères... Et ceci serait peut-être encore une confirmation de la thèse de la métalepse que j'ai suggérée plus haut : même s'il ne le fait pas par le biais de la fiction, et d'une fiction presque à la limite du fantastique, l'intertexte produit ce décrochage temporel qui est l'une des définitions de la métalepse ainsi que Genette l'a bien montré dans *Métalepse* (Le Seuil, 2004) justement. Le texte collé, comme tout collage, introduit dans le texte la matérialité de l'autre, la présence brute d'une trace du passé, l'irruption d'un corps étranger qui fait bouger les limites entre le réel et la fiction et qui fait renaître à la vie le fantôme d'un auteur. Dans l'éternité de la littérature se rencontrent les fantômes des auteurs.

- 34 Cette longue troisième partie était déjà en elle-même une conclusion. Je ne l'allongerai donc guère... J'insisterai seulement pour finir sur ce lien paradoxal de l'intertextualité avec la question du réalisme : ceci n'est pas un paradoxe, ni la quadrature du cercle, mais une manière de concevoir les problèmes littéraires dans leur dialectique ou simplement dans leur complexité : loin d'être purement de nature textuelle et de seulement renvoyer à l'autoréférentialité de la littérature comme je viens de le montrer

dans cette dernière partie, les autres exemples que j'ai traités, et notamment l'exemple de *Salammbô*, montrent que la question de l'intertextualité est aussi de nature historique, sociologique et renvoie tout autant à la référentialité de la littérature et n'éloigne pas Aragon de son souci d'écrire pour tous. Ne serait-ce aussi que par la présence massive de l'intertexte linguistique dans ce roman des années 1960 où le structuralisme fait son entrée fracassante sur la scène de l'histoire. Et c'est ici que pour finir je voudrais éclairer ce roman intertextuel par un autre intertexte, et même un autotexte : l'interview capitale d'Aragon par Giansiro Ferrata et Maria-Antionetta Maciocchi dans la revue des communistes italiens *Rinascita* en février 1968, en partie traduite dans ma thèse. L'extrait suivant montre chez Aragon romancier le souci de son lecteur et révèle aussi pourquoi le romancier communiste n'a pas hésité à donner la linguistique et l'intertextualité, réputées toutes les deux difficiles et élitistes, à lire à son lecteur populaire :

Je pense, en général, que le roman – et aussi la poésie, bien que cela ne se voie pas – exige des connaissances sans lesquelles il resterait en dehors de la réalité qui est sa matière (son matériau ?). Beaucoup de développements sociaux ont leur origine dans le développement des sciences, et plus précisément de ces effets des sciences que sont les techniques : parmi lesquelles, en premier lieu, la télévision et la radio qui ont fait que le public même auquel nous nous adressons est plus vaste et plus informé. Ce qui est à reconsidérer de deux manières.

Il y a en cela deux mouvements. L'un d'accès de nouveaux hommes et femmes à la culture, l'autre d'élargissement des problèmes que ces femmes et ces hommes posent aux porteurs de culture. Pour affronter le premier de ces deux mouvements, je dirai que beaucoup de gens seraient restés étrangers à de nombreux problèmes s'ils n'y avaient pas été préparés par la radio²⁰. Je veux citer un exemple dont je me suis servi plusieurs fois. Quand Elsa et moi sommes rentrés à Paris en 1944, au moment de la Libération, nous avons retrouvé avec notre appartement au centre de Paris, notre concierge – une femme magnifique, une femme du monde ouvrier de la région de Bordeaux – qui n'avait aucune connaissance artistique quand nous sommes partis de Paris en 1940. Un jour, elle était en train de faire le lit pendant que la radio était allumée. Et sans se retourner – je passais derrière elle – elle me dit : « C'est du Bach, ça ? » Une chose, en France, incroyable. Jamais avant 1940, une concierge de Paris ne m'aurait dit une chose semblable, n'aurait connu l'existence de Bach et encore moins reconnu sa musique. Je passerai maintenant à ce que j'ai défini comme « l'autre mouvement », qui est venu transformer les rapports entre le public et les hommes de culture : petit à petit que s'élargit le champ d'intérêt pour les choses de l'esprit, les hommes mêmes de l'esprit se trouvent face à d'autres hommes qui leur posent d'autres problèmes. Ainsi, par exemple, le surréalisme est né, sans aucun doute, non seulement de la tradition poétique française, mais aussi de la guerre de 14-18 ; je veux dire que, sur les intellectuels que nous étions, en 1918 et dans les années suivantes, les phénomènes sociaux ont influé, dans le sens de nous pousser à des recherches qui semblaient étrangères à ces phénomènes. J'ai parlé tout à l'heure de la rupture qu'auraient constituée pour nous certains événements, comme en particulier la guerre du Maroc. Sans aucun doute les événements peuvent influencer en un sens, parfois en un autre, mais en tout cas ils contribuent à élargir le champ spirituel des gens, et pas seulement dans notre pays, mais dans le monde entier.²¹

35 Et en 1967, qui est aussi l'année après le grand Comité central d'Argenteuil où Aragon va mettre toutes ses forces pour faire sortir le PC du sectarisme et du dogmatisme de sa politique culturelle – il en parle longuement et avec passion dans cet entretien, tout en minimisant son rôle par modestie – mettre en scène dans le roman les questions de la linguistique et de l'intertextualité relève de l'élargissement de ce champ spirituel... Je

cite encore cette *conversazione* où Aragon répond à Maria-Antonietta Macciocchi qui rappelle que certains ironisent sur le fait qu'Aragon se serait converti à la linguistique :

Pour ce qui regarde Blanche, naturellement, je n'aurais jamais écrit ce livre si la linguistique n'était devenue un objet de connaissance assez diffusé (ce qui ne signifie pas que je m'intéresse à la linguistique seulement depuis que, à ce qu'il paraît, s'en est diffusée la mode). Parce que ce livre passe déjà pour un livre difficile... et sans l'intérêt diffus pour la linguistique, il aurait été en réalité incompréhensible. Cependant les anciennes affinités entre les hommes de ma génération en France et ailleurs commencent à apparaître, même là où nous n'en avons pas du tout conscience.

36 Et il donne l'exemple du lien entre le surréalisme et le formalisme russe.

NOTES

1. Voir *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 116, dans la sous-partie « Illusion référentielle et intertextualité » du chapitre « Le Monde ».
2. Tzara, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Flammarion, 1979, p. 44. Texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar.
3. À quoi fait écho cette formule de *Blanche ou l'Oubli* : « Dans le merveilleux domaine de l'oubli, la liberté de l'oubli. »
4. *La Route des Flandres* (Paris, 10/18, 1960, p. 232) : « [...] le cheval était mort pendant la nuit et nous l'enterrâmes au matin dans un coin du verger dont les arbres aux branches noires vernies par la pluie presque complètement dépouillées de leurs feuilles à présent s'égouttaient dans l'air humide : nous hissâmes le corps sur un charreton et le fîmes basculer dans la fosse et tandis que les pelletées de terre l'ensevelissaient peu à peu je le regardais osseux lugubre plus insecte plus mante religieuse que jamais avec ses pattes de devant repliées son énorme tête douloureuse et résignée qui peu à peu disparut emportant sous la lente et sombre montée de la terre que jetaient nos pelles l'amer ricanement de ses longues dents découvertes comme si par-delà la mort il nous narguait prophétique fort d'une expérience que nous ne possédions pas, du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère [...] »
5. « Un mot m'était promission/ Et je prenais les campanules pour des fleurs de la passion » ... cela se chante... en faisant entendre les deux diérèses humoristiques...
6. Jorge Semprun place en exergue de *L'Écriture ou la vie* cette citation de Blanchot : « Qui veut se souvenir doit se confier à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir. »
7. C'est ce que j'avais soupçonné dans ma thèse en faisant un chapitre sur « L'intertextualité généralisée ».
8. Jean-Paul Goujon rappelle dans sa biographie, *Léon-Paul Fargue poète et piéton de Paris* (Paris, Gallimard, 1997), que Fargue a été collectionneur de papillons...
9. « Il avait été jeune vers 1895. », dit Gaiffier, soit au moment de la naissance d'Aragon.
10. « Fargue égratigné » dit le critique des *Cahiers de la NRF* au moment de la parution de *Blanche ou l'Oubli*.
11. Nous sommes quelques-uns au moment du cours d'agrégation à avoir les premiers identifié l'intertexte de *Maldoror* pour cette métaphore de l'impériale allégorique. Je l'ai fait dans le

volume d'Hubert de Phalèse sur le roman et Alain Trouvé de son côté a développé toute une explication psychanalytique dans son livre sur le roman de la lecture.

12. Ce qui nous renvoie à la bande des « Apaches d'Auteuil » que Fargue, ami de Cocteau, Adrienne Monnier et Satie qui fera les mélodies des *Ludions* (la « Chanson du chat » en est citée dans le roman), fonda avec Ravel.

13. Peut-être cette séquence est-elle écrite à partir de l'intertexte de l'une des chroniques mondaines de *Déjeuners de soleil* ou de *Dîners de lune* de Fargue et peut-être cet intertexte se signale-t-il par l'agrammaticalité des chandelles allumées en plein midi (« *Jeffry, please, light the candle!* »...)

14. Il faudrait ici comparer cet « ainsi » aragonien avec l'« ainsi » proustien pour constater qu'ils sont très proches...

15. Je plaide pour qu'on remplace l'adjectif « réaliste socialiste » pour qualifier les romans d'Aragon par l'adjectif « réaliste-surréaliste ».

16. Avec la métaphore de l'acteur se trouve ici enclenchée l'écriture de *Théâtre/Roman*, comme le confirme aussi ce détail qui donnera lieu à toute une scène dans le roman suivant : « Il faudra qu'en fait de fantôme, j'aie lui chercher un remplaçant dans ce café du boulevard de Strasbourg, à côté du théâtre Antoine, où figurantes et comédiens sans emploi attendent l'embauche derrière un anis lentement dégusté. »

17. « Celle qui sut broder ton cœur à la fenêtre – Longtemps, contre son cœur, tu ne la verras plus – Sur quel Sable d'Olonne ou dans quel Dieu-Louard – Trouverai-je l'oubli de son visage pâle... » (« Folio », p. 143). Marie-Noire hésite à les attribuer à Fargue ou à Henry Bataille et Gaiffier reconnaît qu'ils sont aussi démodés que sa propre histoire avec Blanche.

18. Cet air de moquerie du jeune Gaiffier, où il faut bien reconnaître l'état d'esprit du jeune surréaliste Aragon face à son aîné, apparaît dans ce détail de la séquence de l'île Saint-Louis lorsque Fargue parle de Chelsea : « L'idée me vint qu'il bouchait les trous avec du Valery Larbaud ou du Paul Morand, et je sentis errer sur mes lèvres tout à fait contre ma volonté, une sorte de pâle sourire cruel, une expression de voyou. » (« Folio », p. 49).

19. C'est d'ailleurs peut-être le sémantisme des ailes du papillon qui fait naître l'Airedale au lieu du colley... comme une sorte de repentir : il faudrait voir sur le manuscrit de *Blanche* s'il n'y a pas là une rature et un ajout...

20. D'où la place de ces deux médias, radio et télévision, à côté de la presse, dans *Blanche ou l'Oubli*. La télévision en particulier qui se popularise dans les années 1960 et qui fascine Aragon : « La télé, c'est un extraordinaire portemanteau à deux têtes, l'imaginaire et le donné. » (« Folio », p. 337).

21. « *Conversazione con Aragon* », *Rinascita*, n° 23, février 1968, p. 23. Traduction de l'auteur.

AUTEUR

MARYSE VASSEVIÈRE

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3