

Élodie BURLE-ERRECADE

LE FOU D'ELSA
DE LOUIS ARAGON :
LE SUJET MÉDIÉVAL
RÉINVENTÉ



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

[...] et je n'aimais que les récits du moyen âge, de la Perse ou des Indes¹.

La critique a depuis longtemps entrevu et analysé un lien patent, puisque revendiqué, de Louis Aragon à la littérature médiévale. Ce lien récurrent se révèle sous de nombreuses formes dans les œuvres et pose la question pragmatique et rhétorique de l'emprunt. L'intertexte médiéval dans toute sa complexité définitoire et le mouvement de décryptage qu'il peut ou non induire fait à l'heure actuelle l'objet de réflexions théoriques². Elles prennent tout leur sens lorsqu'il s'agit de percevoir l'attitude et les choix du créateur Aragon face à un savoir personnel et littéraire qui nourrit à la fois une inspiration et un positionnement idéologique et stylistique. De nombreuses études ponctuelles ont pris pour objet ses textes poétiques, narratifs et critiques dont la résonance avec le Moyen Âge est pointée par l'auteur lui-même comme une clé de lecture, le plus célèbre étant « La leçon de Ribérac »³. Ce texte-essai de circonstance, publié dans la revue *Fontaine* en

¹ L. Aragon, « Lectures d'enfance », *O. P.*, t. IV, p. 1151-1154, p. 1153. Suite de la citation : « Alors, mon auteur préféré s'appelait Ivan d'Urgel, grand spécialiste des châteaux à donjons, des dames à hennin. » Il s'agit d'une référence à Guy Henry (1863-1947) qui a écrit notamment sous ce pseudonyme.

² Voir par exemple à ce sujet pour le seul domaine français *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Michèle Gally (dir.), Paris, PUF, 2000 ; *Le Moyen Age Contemporain, Perspectives Critiques, Littérature*, 148, Paris, 2007 ; *Passé présent, Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009 ; *Médiévalisme : modernité du Moyen Âge*, Vincent Ferré (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010, *Fantasmagories du Moyen Âge, Entre médiéval et moyen-âgeux*, Elodie Burle-Errecade et Valérie Naudet (dir.), *Senefiance*, 56, Presses Universitaires de Provence, 2010 ; Michèle Gally et Vincent Ferré, « Médiévistes et modernistes face au médiéval », *Perspectives Médiévales*, 35, Paris, 2014 ; *Le Philologue et son double : Études de réception médiévale*, Alain Corbellari (dir.), Paris, Garnier, 2015 ; *Modernités des troubadours*, Elodie Burle-Errecade, Michèle Gally, Francesca Manzari (dir.), *Senefiance*, 64, Presses Universitaires de Provence, 2018.

³ Voir le texte de « La Leçon de Ribérac » en annexe. Voir l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire Aragon*, Nathalie Piégay, Josette Pintueles et Fernand Salzmann (dir.), Paris, Champion, 2019, p. 516.

juin 1941 et accompagnant l'édition des *Yeux d'Elsa*, porte certainement l'ancrage médiéval le plus marquant et le plus explicite, par sa diffusion comme par la révélation poétique qu'il construit. Aragon y réinvestit un savoir littéraire acquis précédemment, le mettant en lumière avec ferveur, lui donnant la force d'un enseignement et l'inscrivant dans le débat et l'engagement. Les contraintes contextuelles et « politiques » qui soutiennent son écriture réactualisent la référence médiévale : un message de poète relaie « le rassemblement de défense nationale de l'esprit⁴ » au moment où la France souffre dans la drôle de guerre et la débâcle. La convocation des paroles et des mythes anciens revêt alors de manière détournée et utile les armes de la liberté. Cela n'est pas nouveau dans la pratique de l'auteur, faisant surgir la référence médiévale dans les moments critiques de conflit, comme celui de la Guerre d'Espagne. Mais le mythe, arthurien en particulier, prend avec cette « leçon » le contrepied de Vichy, trouvant dans les héros anciens la force nationale. Dans son traitement paradoxal et adapté à la censure du moment, il invite alors à une lecture indirecte, un détour, un déchiffrement oblique, figuré par la mention du *trobar clus* d'Arnaud Daniel. Le souvenir du Moyen Âge est alors associé à l'idée de poésie de contrebande et il est aisé d'y déceler un avatar poétique du mentir-vrai si cher à notre auteur. Cette « leçon » est certes centrale dans l'œuvre aragonienne pour comprendre la référence médiévale qui s'y joue, son invention et son intention. Mais elle s'inscrit surtout dans un réseau créatif fort complexe que le poète tisse sans ménagement dans l'œuvre entière ; elle est un rappel et un nouveau point de départ, offrant une clé du pêne de l'imaginaire médiéval. Le poète y revient de façon lancinante, il le rumine comme un refrain, le refrain d'une chanson médiévale inachevée dont il cherche l'origine comme le devenir...

Origine de la poésie, devenir de la poésie, voilà les questions majeures que pose encore *Le Fou d'Elsa* en 1963⁵. Les circonstances sont différentes, mais le recours à l'imaginaire médiéval dispose de nouveau les contours expérimentaux d'un art poétique dont la texture se veut apparente et la structure analogique.

Un poète est celui qui fait des poèmes
 Un poème est la forme que prend la poésie
 Mais qu'est-ce que c'est qu'est-ce que c'est la poésie⁶

⁴ Lettre d'Aragon à Max-Pol Fouchet, du 31 mai 1941, dans *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 8, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2002, p. 217.

⁵ Il s'agit de la date de publication du *Fou d'Elsa* édité à Paris chez Gallimard.

⁶ L. Aragon, *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 151.

C'est bien ce que se demande encore un homme ayant atteint l'âge de soixante ans, et écrivant, à l'en croire, depuis presque cinquante. Comme si l'idée de la poésie, la machinerie poétique et l'identité même de poète qui est la sienne pouvaient encore lui échapper, comme si le temps ne faisait rien à l'affaire, comme si la pratique de l'écriture s'évanouissait pour renaître chaque fois. Louis Aragon est alors un homme que le doute et la souffrance assaillent à l'approche de la vieillesse, mais aussi une figure d'auteur en perpétuelle interrogation créatrice. Avec la composition du *Fou d'Elsa*, il se retourne vers son passé, et plus généralement vers le passé, essayant encore de dire les réponses aux deux énigmes qui ont usé ses mots : le sens de l'Histoire et le sens de sa vie.

Homme d'un vingtième siècle blessé, il subit successivement des fractures intimes et collectives qui rompent en quelque sorte son unité : crises familiales et amoureuses – sa problématique identité, ses échecs affectifs avec Denise Naville ou Nancy Cunard, sa fragile relation magnifiée et mythifiée avec Elsa -, ruptures politiques et humaines – son attachement entier et paradoxal au parti communiste avec ses espoirs, ses hauts le cœur, ses ombres importunes et enracinées, et son engagement contre toutes formes de guerre et de barbarie. Les désillusions qui en découlent imprègnent son esprit et s'impriment dans ses œuvres comme autant de thèmes structurants. Une poésie de l'introspection et du regard à rebours de l'Histoire comme de la littérature dont il est intrinsèquement le produit se crée dans les processus de la redite et de la rumination lyrique.

Le *Fou d'Elsa* s'inscrit ainsi dans la période de la grande maturité aragonienne, trouve sa place dans le cycle d'Elsa, et affiche le genre « poème » en sous-titre, ce qui le lie sans conteste à une catégorie d'œuvres... Certes carrefour de préoccupations auctoriales, le livre surprend, déroute, fascine par son allure de somme. Si l'on a souligné à maintes reprises son caractère testamentaire, on est amené à lire ou déchiffrer l'œuvre à la lumière d'une vie de savoir et de tergiversation créatrice. Le lecteur peut avoir la sensation de se perdre dans un dédale de fragments hétéroclites qui donnent plus de place au travail de la parole lyrique qu'au chant diciblement engagé dans une contemporanéité. Surpris par la référence anecdotique à l'Algérie meurtrie, gêné par la bigarrure des formes poétiques empruntées et inventées, témoin d'une histoire d'amour qu'il pense familière, mais dont Elsa devient l'absente, le lecteur se voit engagé dans un processus de décodage : les attentes premières sont en effet faussées, ou du moins complexifiées par l'obsession autotextuelle d'Aragon et l'expérimentation poétique qui la justifie. Le sujet lyrique est reconstruit ou reproduit à ce moment clé de l'existence par la récurrence et les retours. Il trouve notamment une unité dans la fabrication d'un discours amoureux à effet médiéval, et c'est en suivant cette écriture à rebours et à énigmes que l'on peut en cerner les contours.

L'effet médiéval est à la fois produit par un cadre médiéval, apparent et masqué, et par une respiration médiévale, que l'on peut décomposer en une inspiration lointaine – tant spatio-temporelle que générique – et une expiration poétique nouvelle. Le cadre médiéval est choisi, en décalage : si l'étiquette de poème est pensée et dicible, nous conduisant plutôt vers une attente lyrique, c'est une narration introduite par le sujet créateur qui porte le discours. Le récit s'installe alors d'emblée dans un décor andalou passé, la Grenade de la Reconquête... Les péripéties fictionnelles et historiques du siège et de la prise de Grenade par les rois catholiques se situent entre 1489 et 1492, les multiples personnages, recomposés ou inventés dans un dessein récitatif appartiennent à cette fin de siècle. En ce sens, le lien au Moyen Âge est immédiat, facile. L'indice est apparent, confirmé par la partie « Lexique et notes » qui consacre les références en les explicitant du point de vue de l'auteur. De la même façon, Aragon fait des emprunts formels et ce sont des types de discours médiévaux orientaux et occidentaux qu'il convoque et reconstruit dans *Le Fou d'Elsa*, offrant ainsi un écrin cohérent à son récit. L'enchevêtrement des formes révélées ou non – *zadjal*, *gazal*, chanson, *vida*, salut... – est temporellement marqué par des travaux de réflexion remontant à une même époque ou à des époques où les mêmes problématiques taraudent le poète dans son lien à l'immédiateté du monde et des êtres. Ces ruminations impliquent des préoccupations simultanées dans des recoupements qui font sens : le rapprochement des temporalités – 1492, 1942, et les fils à suivre avant et après –, le rapprochement des lieux – l'Espagne et le Sud, introduisant l'idée d'un tropisme de la référence médiévale, les causes à défendre – l'intégrité de l'homme et la liberté –, et le chant d'amour comme solution... Dans cette perspective, si l'on se focalise sur l'œuvre de 1963, il ne faut pas oublier la trame et la texture imaginées jusque-là, puisque le chemin est balisé, le tissage montré qui conduisent à la source médiévale, depuis 1939 notamment :

Avec la nouvelle guerre mondiale, qui arrache à leurs vies les nouvelles générations, et qui brise les avenir, et qui sépare les gens qui s'aiment, le chant jaillit. Il provient du plus lointain de la poésie nationale, de ce trésor d'écriture et de mélodie, de tous ces artistes qui, depuis les troubadours jusqu'aux surréalistes, ont su tirer parti, pour toucher les âmes et pour se graver dans les mémoires, de la musique du français et des ressources – assouplies et enrichies – de la prosodie et de la métrique qui se sont imprégnées en nous depuis l'école primaire. Aragon admet, il assume désormais ce *bel canto* à la française qui résonne indéfiniment, une fois le livre fermé, le poème entendu. Il le fait avec tant de crânerie, d'inventions à perdre haleine qu'il se trouve du premier coup en flèche de la poésie contemporaine.⁷

⁷ Pierre Juquin, *Aragon, un destin français, 1939-1982*, vol. 2, La Martinière, Paris, 2012, p. 29.

C'est bien en termes de posture et de mise en scène que se pose le sujet médiéval dans l'œuvre aragonienne. Revenant en ellipse dans l'œuvre entière du poète, il est au centre d'un dispositif, au sens où l'emploie Agamben à la suite de nombreux philosophes⁸. Adapté à la critique littéraire, le terme pourrait en effet englober celui de scénographie, *d'ethos* et de procédé poétique, les pensant en réseau, leur offrant une cohérence stratégique. Le « poème », contenu dans le discours d'une vie mêlant la fabrique au message, fait surgir à nouveau cette pratique d'écriture, l'obsession médiévale affleurant comme un indice, une pierre angulaire du dispositif. Les expériences amoureuses et poétiques se disent encore et toujours dans la mélancolie du conflit, se répondent et n'en finissent pas de se reconstruire impliquant un processus répété de subjectivation.

La facture du *Fou d'Elsa* reposant sur des fragments continus, complexifiant parfois à outrance les systèmes d'énonciation, de représentation et d'organisation, est certes propre à ce genre de « poème ». Elle détermine l'écriture d'un sujet lyrique, défini comme le sujet s'inventant dans l'espace du poème par les placements de la voix et les figurations qu'ils permettent, au carrefour de genres et de formes :

Centre et point de fuite, le sujet lyrique se dit et s'analyse simultanément. Son « moi » s'étirole ; il n'a pas d'existence hors de la multiplication des éclats de sa voix. Là où il est le plus exposé, la langue même se mobilise toute et tend à devenir sujette.⁹

Ainsi défini, le sujet lyrique peut être replacé dans une tradition poétique venant du Moyen Âge. Cette période construit en effet le lyrisme dans des interrogations expérimentales et langagières, entre oralité et écriture, entre exercice formel et construction progressive d'une subjectivité¹⁰. Le discours du *Fou d'Elsa* qui porte le sujet peut être interrogé dans son hétérogénéité constitutive : quel est donc ce dispositif pensé globalement qui produit ce

⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot et Rivages pour la traduction française, Paris, 2007.

⁹ Jean-Michel Maulpoix, article « Lyrisme », dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel et Encyclopaedia universalis, 1997, p. 445-448, en particulier p. 448. Sur la notion de sujet lyrique dé-temporalisé et impersonnel, voir aussi Karlheinz Stierle « Identité du discours et transgression lyrique », dans *Poétique*, 32, 1977, et *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté (dir.), Paris, PUF, 1996.

¹⁰ Sur les fondements et les mutations du lyrisme médiéval, voir en particulier l'introduction de *Etre poète au temps de Charles d'Orléans (XV^e siècle)*, Hélène Basso et Michèle Gally (dir.), Avignon, Editions Universitaires d'Avignon, 2012.

sujet à effet médiéval ? Comment s'y écrit la scénographie ? Quelle mise en scène de la parole poétique est adoptée et quelles formes prend-elle ? Quels sont les modes et les instances énonciatives de l'inscription métatextuelle ? Comment la question générique y est-elle abordée ? Enfin, comment tous ces discours s'imbriquent-ils, s'interpellent-ils et se font-ils écho à l'intérieur comme à l'extérieur de l'œuvre ? Une analyse dynamique des procédés de l'inscription du sujet dans toutes ses représentations devrait nous permettre de l'appréhender en considérant son caractère écartelé, sa place dans une sphère personnelle, tout comme sa division en une pluralité de possibilités, hésitant entre souvenir individuel et mémoire collective. Le paradoxe se joue alors entre fragmentation et recherche d'une unité, entre le cheminement de l'introspection et son corollaire indispensable, la dispersion.

En cela l'expérience poétique d'Aragon pourrait rejoindre une expérience lyrique médiévale où les « je » se font, se défont et se croisent dans un mouvement inhérent à l'acte même de chanter et d'inventer. L'ambiguïté de la représentation personnelle ou biographique, qui interpelle l'auteur comme le lecteur, se reflète dans le terme même de lyrisme, mais aussi dans la superposition des énonciations dites, dictées, récitées, écrites et réécrites. Le panachage auctorial est constitutif des œuvres médiévales dans leur contexte d'anonymat et d'oralité et c'est ce cadre fictionnel que *Le Fou d'Elsa* offre au poème.

Les différentes strates de la mise en scène affleurent malgré leur superposition manifeste dans l'œuvre : strates spécifiques du discours littéraire écrit, édité et destiné à la lecture, strates dues au choix du mélange des genres poétique et théâtral qui implique la création des coulisses du poème, strates d'un univers romanesque ou lyrique où se mélangent le monde de la fiction et celui de la composition. Elles impliquent plusieurs niveaux d'interprétation qui isolent l'auteur proprement dit, sa figure de sujet écrivant projetée dans le discours, les divers narrateurs prenant en charge le déroulement des diégèses et les personnages impliqués dans les fictions. Démultipliant le processus énonciatif, toutes ces figures sont à considérer pour prendre la mesure du nombre et de la diversité des avatars du sujet. Des personnages-phares aux voix retentissantes, une dialectique des masques et des aveux se joue, prise en charge par la voix unificatrice et s'imposant comme un art poétique.

La diffraction en figures et en voix – les unes ne se confondant pas forcément avec les autres – ne peut se développer et trouver sa cohérence que dans la mise en scène de l'interlocution. Si le sujet devient sujet dans et par son accession à la parole, sa relation à l'autre est verbale. Se construisant donc dans la représentation et dans la voix de l'autre, il révèle ses différents aspects dans l'interlocution interne à la fiction et dans l'interaction qu'est

l'acte poétique : il se confronte avec Elsa dans un dialogue amoureux et textuel, et se mesure au lecteur dans une conversation différée.

Entre déconstruction et construction, le sujet s'invente dans l'espace du poème à condition d'exploiter toutes les possibilités de la parole subjective. Explorant les routes ouvertes à son énonciation, à ses pratiques hétérogènes d'écriture, à ses réflexions poétiques en évolution, à ses images mentales de vieil homme « sur le seuil de la vie et de la mort »¹¹, Aragon projette dans l'œuvre un sujet naissant et renaissant de ses expériences. Dans le dessin complexe et changeant qu'il en propose, il s'agit de trouver une solution à l'élaboration de l'un dans le pluriel, ou de laisser béante, sur le passé et l'avenir, l'ancien et le nouveau, la porte des diversités culturelles, historiques et poétiques.

¹¹ *Les Poètes, op. cit.*, p. 243.