



HAL
open science

Desnos/Aragon sous le signe de l'infini : écrire/lire l'érotisme à l'âge surréaliste

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Desnos/Aragon sous le signe de l'infini : écrire/lire l'érotisme à l'âge surréaliste. Revue d'études culturelles (Dijon), 2005, Erotisme et ordre moral, 1, pp.257-273. hal-02988386

HAL Id: hal-02988386

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02988386v1>

Submitted on 4 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Desnos/Aragon sous le signe de l'infini **écrire/lire l'érotisme à l'âge surréaliste**

« Aurais-je, moi aussi, avec mes milliers de photos, été en proie au désir compulsif d'arracher aux griffes du temps et de la mort un fragment d'infini ? Est-ce la même obsession qui, cette nuit, m'amène à tenter de capter par le trou de la serrure qu'est un objectif de caméscope, puis un écran de téléviseur, une image ultrafugitive, voire spectrale, de l'infini¹? » À l'âge de l'image envahissante, Jacques Henric tente de ressaisir par l'écriture, ici sur le mode de l'interrogation dénégalation, un éros toujours fuyant, travaillé, malgré les tentatives de laïcisation, par le divin, le goût de l'infini. L'interrogation n'est pas nouvelle: l'époque surréaliste la porta à un haut degré sur la scène littéraire, engageant, sous le signe commun de la transgression, une triple recherche érotique, politique et esthétique. Deux récits des années vingt offrent à cet égard un intérêt particulier: en 1927, Desnos publie *La liberté ou l'amour !*, rapidement censuré; en 1928, Aragon laisse paraître sans le signer *Le Con d'Irène*, vestige arraché à l'autodafé de *La Défense de l'infini*².

Dépassant la question de l'étiquetage « récit érotique », toujours aléatoire, on le verra, une ambiguïté frappe la représentation en littérature de l'érotisme. Objet ou effet ? La lecture est ici interrogée dans ses mécanismes essentiels. Évoquant, dans les années soixante-dix, des « textes de jouissance » distingués du simple « plaisir du texte³ », Barthes semble entretenir l'équivoque. De quel côté situer le complément déterminatif « jouissance » ? Du texte, sans doute; mais l'équivalence entre la jouissance sexuelle et l'effet produit par certains textes ne va pas sans difficulté. Car la ligne de crête est aisément franchissable qui sépare la « magie » des mots d'un fétichisme du langage⁴. Commentant *Le Con d'Irène*, Julia Kristeva tente de décrire au plus près ce « texte de jouissance » lorsqu'elle définit une « écriture de l'a-pensée [qui] couvre et dénude la substance de la langue »:

Ni connaissance ni action, mais avec elles et à travers elle, l'a-pensée déploie dans la chair de la langue les polyvalences des métaphores, les ressources sémantiques des sons, et

¹ Jacques Henric, *Comme si notre amour n'était qu'une ordure*, Stock, 2004, p.118.

² Éditions utilisées: Robert Desnos, *La liberté ou l'amour !*, Gallimard, « L'Imaginaire »; Aragon, *Le Con d'Irène*, in *La Défense de l'infini*, Gallimard, LES CAHIERS DE LA *nrf*, édition renouvelée et augmentée par Lionel Follet, 1997.

³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

⁴ Voir à ce sujet, Michel Picard, « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », *Comment la littérature agit-elle ?*, Actes du Colloque de Reims, 1992, Klincksieck, 1994, p.193-205.

jusqu'aux battements des sensations: une constellation de significations déplie alors les secrets de l'être parlant et l'associe aux pulsations du monde, indécidable¹.

Selon l'auteur de *Sens et non-sens de la révolte*, cette a-pensée s'ouvre au chaos des pulsions primaires et permet le transfert de la jouissance de la femme à l'écriture du narrateur. L'analyse qu'elle propose englobe ainsi différents chapitres, placés sous le signe de cette radicalité. Mais elle délaisse certaines variations d'écriture et les effets induits par l'architecture savante du récit. Il est à remarquer qu'*Irène*, dont les admirateurs ne manquent pas, est plus souvent loué que réellement analysé. La lecture n'aurait-elle plus qu'à mimer l'indicible ?

La transgression peut par ailleurs s'entendre en deux sens. À la transgression par la déstructuration du langage (pouvant inclure un usage flottant du mot) s'oppose la transgression par la force provocatrice des mots fondée sur la nomination scandaleuse des activités perverses, dans le droit fil d'une certaine tradition sadienne. Si l'une bouleverse l'usage social du langage pour faire percevoir l'innommable, l'autre le maintient comme garant de la provocation².

L'écriture de Desnos diffère sensiblement de celle d'Aragon. Le parcours des deux auteurs divergera bientôt, victime des soubresauts qui secouent le groupe surréaliste à partir de 1927-1928³. Néanmoins leur approche de l'érotisme répond à ce double usage de la transgression; la jouissance érotique devient objet d'un jeu littéraire qui la magnifie et la distancie, s'offrant au passage le luxe de rivaliser avec une riche tradition.

Subversions

Dans le contexte bourgeois des années vingt, la publication d'écrits érotiques est encore une provocation mal tolérée. *La liberté ou l'amour !*, composé en 1924-1925 et édité chez Simon Kra en 1927, fut censuré pour outrage aux bonnes mœurs, au terme d'un procès qui eut lieu le 5 mai 1928. Trois chapitres attentatoires à la religion chrétienne durent être retirés, notamment le septième, « Révélation du Monde », qui parodie le sacrement de l'Eucharistie. Le titre *La liberté ou l'amour !* célèbre le triomphe de l'amour libre, nouveau culte opposé à l'ancienne religion du péché originel. Dans ce sens, la conjonction « ou »

¹ Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Fayard, 1996, p.254.

² Ainsi, selon André Gavillet, qui oppose les deux versants de l'écriture surréaliste, pour Breton, le langage serait le « porche d'un mystère à explorer », Aragon considérant les mots comme des « lieux communs » assurant « le rôle social du langage » et garantissant éventuellement « l'efficacité du scandale », « conception qui permettra l'unité avec la période communiste » (*La littérature au défi. Aragon surréaliste*, Galley et Cie, Fribourg, 1957, p.133-135)

³ Un article publié par Aragon dans *Le Surréalisme ASDLR* en juillet 1930 sous le titre « Corps, âme et biens » met en pièces le recueil *Corps et biens*, et son auteur « spécialiste du cafouillage lyrique » (*Chroniques*, p.394). Desnos qui a alors rompu avec Breton et Aragon vient de publier son « troisième manifeste du surréalisme ».

exprime l'équivalence entre les deux termes « amour » et « liberté », équivalence posée comme un idéal vers lequel tendre, ainsi que le marque le point d'exclamation. Le chapitre XI qui associe sous le motif de la décapitation le héros Corsaire Sanglot, Louis XVI, Robespierre et le marquis de Sade, suggère dans sa complexité la dimension politique du combat pour la liberté.

Le Con d'Irène connaît un sort différent et procède d'une recherche scripturale plus complexe. Il s'agit en effet du plus important vestige de *La Défense de l'infini*, ouvrage conçu en 1923 et qu'Aragon prétendit avoir détruit en 1927. Cette somme inachevée, sans doute impossible¹, relevait en son projet d'une « volonté de roman » qui contournait l'interdit prononcé contre ce genre par Breton dans *Le Manifeste* de 1924. En 1928, Aragon choisit de faire paraître « sous le manteau » ce récit autonome d'une soixantaine de pages. Le registre érotique est affirmé par plusieurs indices: précision scandaleuse du titre, redoublée dans l'édition d'origine par la disposition en calligramme, dessins érotiques d'André Masson dans cette même édition, maintien, à travers les multiples rééditions, du caractère clandestin de la publication². Le recensement de l'ouvrage dans la *Bibliographie du roman érotique* (1930) due à Louis Perceau ou parmi *Les Livres de l'enfer* (1978) présentés par Pascal Pia³ entérine cette classification. Les Préfaces allographes en rajouteront.

L'ouvrage, tout en contournant la censure, connut tout de même des saisies policières⁴. L'auteur n'en admit jamais officiellement la paternité, ce qui s'explique par le contexte politique de son engagement ultérieur au PC. L'accusation d'immoralité ne manqua pas d'être reprise par les censeurs bourgeois qui tentèrent de jeter un discrédit sur cet engagement en soulignant par de grossiers amalgames la double paternité des écrits de la période communiste et du roman érotique. Intrinsèquement, le récit comporte, par la révolte contre la morale, l'État et les institutions bourgeoises, une dimension politique au moins aussi importante que la présumée dimension érotique, ainsi que le notait André-Pieyre de Mandiargues dans sa préface de 1968:

Irène fait un usage fréquent du sexe en tant qu'objet ou qu'outil de scandale, instrument de libération donc, mais les amateurs d'érotisme, au sens que l'on donne aujourd'hui au mot, seront déçus, voire rebutés, par le furieux déchaînement de l'auteur contre la bassesse

¹ Voir à ce sujet notre essai *Le lecteur et le livre fantôme Essai sur La Défense de l'infini de Louis Aragon*, Kimé, 2000.

² Edouard Ruiz recense en 1986 sept éditions anonymes et une huitième sous le pseudonyme d'Albert de Routisie (*op.cit.*, p.333-336). Pour le calligramme et pour les dessins d'André Masson, se reporter à son édition.

³ *Les Livres de l'Enfer*, G. Coulet et A. Faure, Paris, 1978.

⁴ Voir à ce sujet l'édition d'Edouard Ruiz, *La Défense de l'infini*, Gallimard, 1986, p.332-337.

du monde qui l'entourait au moment de la rédaction et qui est la France bourgeoise de 1928¹.

Cette révolte prend un tour plus aigu dans le dernier chapitre, quand Aragon refuse de conclure au sens traditionnel du terme:

Il paraît, on le dit, ou pour être juste on l'insinue, que tout ceci finira par faire une histoire. Oui, pour les cons. [...] C'est une manie bourgeoise de tout arranger en histoire. (306-307)

C'est aussi le moment où, sous le *Je* multiforme du récit perce le plus nettement le *Je* de l'écrivain qui évoque par exemple sa collaboration à un numéro de *Paris-Soir*, ouvrant en quelque sorte la scène particulière du récit érotique sur la scène plus large du monde:

Je m'abandonne au découragement quand je pense à la multiplicité des faits. Ce que j'embrasse, en comparaison de ce que je n'embrasse pas, ne fait pas bonne figure. (308)

Une volonté commune de provocation unit donc chez les deux auteurs la veine érotique et le rejet des institutions politiques, laissant entrevoir le parcours ultérieur de chacun.

Mais la transgression est également générique, mêlant le roman à l'autobiographie, les effets de fiction de l'un au discours lyrique et personnel de l'autre. Le chapitre I de *La liberté ou l'amour !*, réduit à trois lignes, enregistre le décès de Robert Desnos « à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes ». Le romancier naîtrait donc de la dépouille de l'autobiographe. Ce dernier ne disparaît pas pour autant. Une série de glissements et de transpositions permettent de passer, sans les confondre, de l'auteur au narrateur puis au héros de fiction, selon une procédure déjà présente chez Lautréamont. Des correspondances textuelles sont établies entre l'héroïne Louise Lame, amante de Corsaire Sanglot, et le destinataire féminin de la dédicace « À la Révolution./ À l'Amour./ À celle qui les incarne ». Ainsi, au chapitre V, la troisième personne cède la place à la seconde, la voix retrouve les accents des poèmes *À la Mystérieuse*, dédiés à la même femme, l'actrice Yvonne Georges:

Tu es, toi, grande en mon rêve, présente toujours, seule en scène et pourtant tu n'es pourvue d'aucun rôle².

La même femme apparaît aussi de façon récurrente à la troisième personne sous l'appellation « la chanteuse de music-hall ». Le destinataire du discours oscille ainsi entre le général et le précis, le public et le privé. Le lecteur anonyme, dont la participation semble en maintes occasions requise, se trouve soudain exclu du

¹ André Pieyre de Mandiargues, Préface de 1968: « *Irène encore* », reprise dans *Troisième Belvédère*, NRF, Gallimard, 1971, p.352.

² *La Liberté ou l'Amour !*, p.50.

jeu littéraire, selon une procédure qui dissociait déjà, dans le recueil *Corps et biens*, les poèmes *À la mystérieuse* des poèmes plus ludiques¹.

Dans le roman d'Aragon, le discours à la « très chère amie » réalise à plus grande échelle ce décrochement de la voix vers le domaine personnel:

Ne reconnaissez-vous pas un ton, que j'ai perdu depuis que je ne vous parle plus [...].

Cependant quand je vous rappellerai le prix que vous mettiez à un abandon très particulier, que les autres femmes tiennent pour une faveur minime, quand je vous rappellerai que je vous avais confié combien cette faveur m'était précieuse, plus précieuse que tout ce qu'après tout j'attendais [...] comment oseriez-vous ne pas vous reconnaître ? (268)

La similitude avec d'autres personnages aragoniens – La Blanche du *Cahier noir*, la Bérénice d'*Aurélien* – et avec le ton des *Lettres à Denise*, récemment publiées, a permis à la critique érudite² de mettre au jour le pilotis Denise Lévy, destinataire réel et privé du discours, longtemps occulté. Ce discours correspond à l'une des occurrences du *Je*³, dont le spectre s'étend de l'autobiographique au discours le plus fantasmatique, celui de l'aïeul d'Irène, en passant par le *Je* déjà romancé d'un jeune écrivain, s'inventant, par désœuvrement, l'histoire d'Irène.

Le mixage des voix romanesque et autobiographique laisse ainsi entrevoir la bipolarisation de récits dans lesquels l'érotisme le plus ardent n'occupe pas tout le champ de l'expression.

Quête érotique et infini: gradation et suggestion

Dès 1923, au moment où Aragon commence la rédaction de *La Défense de l'infini*, Desnos écrit:

Aussi bien quel homme préoccupé de l'infini, dans le temps et l'espace, n'a pas construit cette « EROTIQUE » dans le secret de son âme; quel homme soucieux de poésie, inquiet des mystères contingents ou éloignés, n'aime pas à se retirer dans cette *retraite spirituelle* où l'amour est à la fois pur et licencieux dans l'absolu ?⁴

¹ « À vrai dire, le lecteur est presque de trop à l'égard de ces textes tout entiers tendus vers "la mystérieuse" à laquelle ils s'adressent. Ce rejet en marge du lecteur est d'autant plus sensible que, dans *Corps et biens*, les poèmes *À la Mystérieuse* suivent les jeux de *Désordre formel*; or, dans ces variations sur les possibles de la langue, le lecteur est situé d'emblée comme manipulateur de la matière verbale, il peut prendre à son compte les calembours de Rose Sélavy ou les travestissements de *Langage cuit*, qu'un "je" s'inscrive dans le texte ou que la langue se parle dans l'anonymat » (Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p.484-485).

² Lionel Follet, *La Défense de l'infini*, op.cit., Introduction, p.XV à XIX.

³ J'ai pu distinguer cinq niveaux énonciatifs dans l'emploi du Je (*Le lecteur et le livre fantôme*, p.266).

⁴ Desnos, *De l'Érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Cercle des Arts, Paris, 1953.

Une dimension métaphysique commune, orientée vers une mystique de l'amour, est donc perceptible; elle tendrait, dans sa version érotique, à substituer à l'absolu religieux, un absolu du plaisir des sens. Contrairement au récit sadien qui enchaîne les sommets de débauche, les deux auteurs proposent une révélation graduée.

La liberté ou l'amour ! s'ouvre sur la rencontre et la vaine poursuite de Louise Lame par le narrateur. C'est ensuite Corsaire Sanglot qui prendra le relais victorieux du *Je* dans une sorte de parcours initiatique. Le « Bébé Cadum » y représente un nouveau Christ dans une intention qui dépasse la simple impertinence parodique. Car l'emblème publicitaire annonce la religion nouvelle du plaisir universel, renouant d'une certaine façon avec les anciens cultes païens:

La nuit de son incarnation approche où, ruisselant de neige et de lumière, il signifiera à ses premiers fidèles que le temps est venu de saluer le tranquille prodige des lavandières qui bleussent l'eau des rivières et celui d'un dieu visible sous les espèces de la mousse de savon, modelant le corps d'une femme admirable... (III, 33)

Plus loin, c'est la figure du catholique libéral Lacordaire qui se trouve conviée au rôle de prophète:

Il y a quelque chose de plus fort que Dieu. Il faut rédiger la Déclaration des droits de l'âme, il faut libérer l'esprit, non pas en le soumettant à la matière, mais en lui soumettant à jamais la matière ! (V, 54)

« Pour Desnos, note Marie-Claire Dumas¹, la manifestation la plus achevée de l'érotisme est cérébrale ».

Enfin le chapitre VII « Révélation du monde » marque le sommet attendu: toutes les tendances érotiques, toutes les perversions s'y croisent, du récit principal aux récits enchâssés des membres du « Club des buveurs de sperme ». Le couple central du récit semble s'y dissoudre au point que Louise Lame périt, sur le trottoir, dans son combat avec la sirène. Mais le lecteur la retrouvera plus loin, bien vivante après cette mort métaphorique, – « petite mort » ?

Autrement dit, l'expression de l'érotisme se trouve transférée sur un mode figuré qui l'emporte de loin sur l'évocation directe, limitée à quelques passages (III: fellation; VII: « buveurs de sperme »; X: scènes de flagellation dans un pensionnat de jeunes filles). L'érotisation du décor sert de relais à cette expression oblique; on y retrouve tout le merveilleux de l'écriture surréaliste et de ses enchaînements insolites. Ainsi, dans cette séquence du second chapitre offrant une variation sur les feuilles d'automne:

¹ Marie-Claire Dumas, *op.cit.*, p.467. La symbolique des noms le redit à sa façon: Corsaire Sanglot à la recherche de Louise Lame, c'est un peu le corps tendu vers l'âme.

[Je] m'engageai dans la rue des Pyramides. Le vent apportait des feuilles arrachées aux arbres des Tuileries et ces feuilles tombaient avec un bruit mou. C'étaient des gants; gants de toutes sortes, gants de peau, gants de Suède, gants de fil longs. C'est devant le bijoutier une femme qui se dégante...(21)

De même, l'ultime chapitre « Possession du rêve » qui conte le naufrage de la barque emportant les héros dans une eau envahie par les requins peut une dernière fois symboliser la violence de l'acte charnel. Son titre et sa dernière phrase inachevée – « C'est alors que le Corsaire Sanglot... » – n'incitent pas à prendre cette fin tragique trop à la lettre.

Moins riche en rebondissements et en aventures, *Le Con d'Irène* converge aussi vers son sommet, situé aux deux tiers du récit. Le lecteur doit d'abord passer par une phase négative contant le malheur et l'ennui du jeune héros dans la triste ville de C..., avec son bordel et ses prostituées peu ragoûtantes: « quelle sacrée tristesse dans toutes les réalisations de l'érotisme ! » (263) La fable rurale mettant en scène Irène n'intervient qu'au chapitre IV: l'amant malheureux en est présenté comme l'auteur, déjà ancien, procédant, pour se divertir, à une relecture, – on y reviendra. La courbe de l'érotisme commence alors à s'infléchir vers le positif, même si la figure de « l'aïeul paralytique », terrassé par la syphilis, constitue encore un contrepoint sordide.

Dans un tout autre registre, le chapitre VIII introduit alors l'hymne au sexe de la femme – « si petit et si grand ! ». C'est bien de la jouissance féminine que l'auteur masculin va tenter ici de s'approcher. La phrase finale le proclame de manière provocante: « Enfer, que tes damnés se branlent, Irène a déchargé ». La confusion des pôles énonciatifs – une des marques du dérèglement de l'écriture et de son ouverture à la jouissance de l'autre – ne s'établit pourtant que vers la fin du chapitre. On passe alors d'un regard masculin porté sur le sexe de la femme à l'identification à cette dernière.

Le narrateur sollicite dès l'ouverture une sorte d'alter ego invité à partager l'exploration du corps féminin en son intimité la plus secrète: « C'est ici que tu es à ton aise, homme enfin digne de ce nom, c'est ici que tu te retrouves à l'échelle de tes désirs ». Le mot propre, retenu pour sa précision anatomique¹ ou provocatrice, est mêlé au langage indirect de la métaphore:

Ce n'est pas pour rien, ni hasard ni préméditation, mais par ce BONHEUR d'expression qui est pareil à la jouissance, à la chute, à l'abolition de l'être au milieu du foutre lâché, que ces petites sœurs des grandes lèvres ont reçu comme une bénédiction céleste le nom de nymphes qui leur va comme un gant. Nymphes au bord des vasques, au cœur des eaux jaillissantes, nymphes dont l'incarnat se joue à la margelle d'ombre... (290)

Il s'agit, par divers moyens d'expression, de rivaliser avec le réel en tentant de suggérer par l'écriture la jouissance.

¹ Aragon fut d'abord médecin avant de devenir écrivain.

Une touche d'humour vient atténuer l'audace de l'exploration en lui conférant par moments des allures de mode d'emploi:

Touchez mais touchez donc: vous ne sauriez faire meilleur emploi de vos mains. [...] Ne bougez plus, restez, et maintenant avec deux pouces caresseurs, profitez de la bonne volonté de cette enfant lassée [...]. (290)

Cette « invitation au voyage » puise sa référence dans une expérience tactile et visuelle qui réactive de façon imaginaire le plaisir de l'énonciateur et peut-être du lecteur. Ce dernier retrouve les gestes de l'homme déclenchant l'orgasme de sa partenaire par une manipulation appropriée:

[Et] c'est le bouton adorable qui frémit du regard qui se pose sur lui, le bouton que j'effleure à peine que tout change. Et le ciel devient pur, et le corps est plus blanc. Manions-le, cet avertisseur d'incendie. Déjà une fine sueur perle la chair à l'horizon de mes désirs. (290)

Ce n'est qu'à ce moment, au dernier tiers du chapitre, que tout se brouille vraiment. L'énonciateur, sujet masculin qui voit, fait voir, et touche, se transforme en sujet féminin envahi par l'orgasme que suggère le rythme précipité des phrases. Tandis que l'amant devient un partenaire évoqué à la troisième personne, la phrase adopte le point de vue féminin, par le jeu de la focalisation ou le transfert de la première personne au référent Irène:

Le guide agite son bâton, et le simoun se lève de terre, Irène se souvient de l'ouragan. [...] Beau mirage de l'homme entrant dans la moniche. Beau mirage de source et de fruits lourds fondant. Voici les voyageurs fous à frotter leurs lèvres. Irène est comme une arche au-dessus de la mer. Je n'ai pas bu depuis cent jours, et les soupirs me désaltèrent. (291)

À vrai dire, le sujet de l'émotion est alors indéterminé. La dernière phrase – « je n'ai pas bu depuis cent jours » – s'applique aussi bien à l'énonciateur masculin, qu'à Irène ou aux voyageurs, figure emblématique du lecteur, conviés par leur éventuelle participation à cette fête, des sens ou des mots, qui désaltère.

Précisément la réaction du lecteur, destinataire de ce discours, demeure aléatoire, tributaire, au moins en partie, de sa propre configuration psychique. Si la page reste à mes yeux troublante et belle, je suis sensible (en cet instant de la relecture) à sa facture relativement classique. La rhétorique y joue un grand rôle, avec ses tropes et ses mètres poétiques coulés dans la prose. Y trouve-t-on pour autant l'expression d'une jouissance sans bornes ?

La présence récurrente d'éléments négatifs paraît indiquer le contraire et cette remarque, en dépit de différences profondes, vaut pour les deux récits.

Du deuil de l'absolu à l'évocation ludique de l'infini érotique

Le texte aragonien intègre dans cet hymne à la jouissance nombre d'expressions à valeur négative. Ce « lieu » qui va être exploré et célébré est aussi « la belle image du pessimisme ». Le navire qui y conduit métaphoriquement arbore « la

voilure du désespoir ». L'amant d'Irène « bande comme un dieu au-dessus de l'abîme ». Enfin et surtout, la montée vers le paroxysme orgasmique est ponctuée par l'évocation récurrente du motif du « mirage », cinq fois repris, auquel fait encore écho l'avant-dernière phrase: « Sur le chott illusoire, une ombre de gazelle... ». Ces indices dénoncent, au sein même de l'évocation, la trompeuse idée d'un absolu de plaisir.

À l'échelle du livre, la fictionnalisation de l'écriture constitue un second mode de distanciation. Contrairement à nombre d'écrits érotiques, celui-ci procède à sa propre mise en scène. Aragon précise, avant l'entrée d'Irène, l'origine scripturale du personnage:

C'est ainsi que chez un roulier qui s'appelait Gentil-Daniel, je fis la connaissance d'Irène. Elle apparut dans la conque d'une période, soudain. (III, 272)

L'invention du monde d'Irène, attribuée au héros narrateur des premiers chapitres, en proie à l'ennui, apparaît ainsi comme pure projection fantasmatique. L'imaginaire précépien y domine¹: la différenciation sexuelle n'y est pas réellement admise, c'est sur son déni que repose la jouissance perverse.

Cette écriture de la jouissance est elle-même objet d'une relecture mise en abyme dans le récit. Le jeune homme exilé en province assume le double rôle de scripteur et de lecteur. Un intervalle de « deux ans, trois ans » sépare dans la fiction les deux activités (271):

À C..., voici que relisant ce qui va suivre je me prenais à y penser encore, et je passai ainsi du pouvoir d'un fantôme à celui d'un autre fantôme. Mais ce dernier, à travers des années d'oubli, s'était enrichi d'un corps particulier. Il était sans doute ce qui n'accompagnait pas les yeux dont je fuyais le soir le regard disproportionné, tout ce qui ne ressemblait pas à ces corps hasardeux, que j'aurais retrouvés en traversant la ville. Il n'était aucunement un idéal. Comme je n'ai pas changé ? (272)

Ce paragraphe de transition précède l'ouverture sur la fable d'Irène (IV). Le pouvoir de la créature de fiction sur le lecteur y est clairement mis en question, elle est ce « fantôme » susceptible de rivaliser avec le fantôme des femmes réelles, donc avec le vécu du lecteur. Ce dernier choisit d'y projeter telle part de son expérience: « à travers des années d'oubli, [le fantôme = la créature née » dans la conque d'une période »] s'était enrichi d'un corps particulier »; il peut en dissocier telle autre: « les yeux dont je fuyais le soir le regard » ou « ces corps hasardeux », rencontrés au bordel local. Cette projection discriminatoire de l'expérience vécue dans la lecture trace n'exclut pas le court-circuit partiel de

¹ L'univers de la ferme (chapitre IV), où évoluent Irène, sa mère Victoire et l'aïeul paralytique, tend à dissoudre la sexualité génitale dans des formes plus régressives, mêlant l'inceste, le tribadisme de Victoire et l'oralité toute puissante, symbolisée par le syntagme initial « Les gens des cuisines ». Voir à ce sujet *Le lecteur et le livre fantôme*, III, IV.

l'une par l'autre: « il n'était aucunement un idéal » a valeur d'avertissement ou de dénégation. Quant à la question finale: « Comme je n'ai pas changé ? », il faut remonter à la page précédente pour en saisir le sens. Le narrateur y évoque les conditions présidant à l'invention de la figure fantasmatique d'Irène, ce « visage irréel » doté d'une « certaine force conjuratoire »:

Je me reportais à l'époque où pour la première fois je m'étais bâti ce décor, y situant divers spectres dont la plupart n'avaient jamais pris corps. Je m'y retrouvais le même qu'aujourd'hui. Déjà l'isolement, la tristesse, l'impossibilité de me fixer, d'admettre un sort, entre tant d'autres dont je n'aurais pas voulu davantage. (271)

La permanence décrite dans ce passage fait allusion à l'enlèvement psychotique dans la mélancolie. L'acte initial d'écriture n'a donc pas suffi à en affranchir le scripteur. Mais la question: « comme je n'ai pas changé ? » laisse entendre qu'il pourrait en être autrement. L'espace ouvert pour ce changement éventuel est celui de la copie (fictive) de l'histoire d'Irène et de la relecture (également fictive). Ce deuil de l'absolu sensible nécessaire à l'émancipation du sujet resterait donc toujours à compléter par la lecture.

Il pourrait correspondre à un double sens du titre « défense de l'infini », conjuguant l'exaltation lyrique de la jouissance et le recul résultant de tous les procédés de distanciation.

Sur un mode un peu différent, Robert Desnos éprouve lui aussi le besoin de marquer ses distances, lorsqu'il s'agit d'évoquer directement la jouissance:

Le voilà donc ce style sensuel ! La voici cette prose abondante. Qu'il y a loin de la plume à la bouche. Sois donc absurde, roman où je veux prétentieusement emprisonner mes aspirations robustes à l'amour, sois insuffisant, sois pauvre, sois décevant¹.

Aussi mêle-t-il à l'évocation indirecte, déjà mentionnée, de nombreux indices négatifs. Le chapitre VII, par exemple, est hanté par la thématique de la mort conjugquée sous toutes les formes. Il s'ouvre sur la vision d'une « femme nue reposant sur le trottoir », femme à « la rigidité cadavérique ». L'humour noir est de la partie: l'enseigne du « Club des buveurs de sperme », « À la molle Berthe » transpose par contrepèterie l'image de la « belle morte » rencontrée un instant plus tôt. Les récits des buveurs enrichissent le chapitre d'histoires d'amour rocambolesques constamment associées à la mort. À propos de « Marie, dactylographe de seize ans »: « Qu'on imagine l'amour sous telle, telle ou telle forme, je me refuse à le séparer d'un sentiment d'angoisse et d'horreur sacrée ». Ou encore: « Admirable Lucie ! Elle était mannequin dans une maison de deuil. » À ces morts secondaires s'ajoute la mort violente qui frappe ou menace le couple principal à plusieurs reprises, ainsi qu'on l'a vu. Le narrateur évoque, à propos de la morte du trottoir, le « sentiment étrange, celui que

¹ *La liberté ou l'amour !*, Gallimard, 1927, rééd., 1962, p.45.

l'amour et la mort seuls peuvent, quand ils se rencontrent, faire naître dans une âme respectable » (66).

Il n'est pas exclu, dans ces conditions, de lire aussi le titre *La liberté ou l'amour !* en rendant au « ou » sa valeur alternative déjà présente dans le slogan révolutionnaire « la liberté ou la mort »¹. « Amour » conserverait ainsi certaines des valeurs négatives propres au code de la passion; la vieille paronymie « l'amour/ la mort », héritée du roman courtois, n'est pas loin, qui renverrait au masochisme dominant le discours du *Je*:

Joie douloureuse de la passion révélée par ta rencontre. Je souffre mais ma souffrance m'est chère. (114)

Masochisme de la passion et sadisme des jeux érotiques: deux formes de révélation mises en secrète correspondance. Liberté et violence mortifère se complètent alors dans une lecture ludique du titre analogue à celle proposée plus haut pour « La défense de l'infini ».

Au registre macabre et violent, Desnos ajoute celui de l'illusion. À mesure que le récit progresse, les aventures de ses héros apparaissent en effet pour ce qu'elles sont: de simples fantasmes d'écrivain. Le chapitre V se clôt sur une longue phrase évoquant « le Corsaire Sanglot, la chanteuse de music-hall, Louise Lame, les explorateurs polaires et les fous, réunis par inadvertance dans la plaine aride d'un manuscrit »; les derniers mots mettent en garde contre le « stupide espoir de transformer en miroir le papier par une écriture magique et efficace » (58). Autrement dit, ce sont les pièges de l'illusion romanesque qui sont ici dénoncés. Quant à la « Révélation », objet du chapitre VII, elle semble remise en question dans le chapitre IX: « Le palais des mirages »: les intuitions de l'« explorateur casqué de blanc » le conduisent à présent « vers une révélation qui se contredit sans cesse » (101).

La mise à jour de l'écriture romanesque intervient de façon récurrente:

Ma plume est une aile et sans cesse, soutenu par elle et par son ombre projetée sur le papier, chaque mot se précipite vers la catastrophe ou vers l'apothéose. (IV, 47)

Elle semble tenir lieu de garde-fou contre une identification excessive aux contenus érotiques représentés; ainsi l'évocation des scènes de flagellation (X) est interrompue par cette incidente soulignant le caractère fantasmatique de ce qu'on est en train de lire:

Pensionnat de Humming-Bird Garden, tu te dressais depuis longtemps sans doute dans mon imagination... (104)

¹ « La liberté ou la mort » est le titre d'un tableau très célèbre du peintre Jean-Baptiste Regnault qui illustre les principes de la Constitution de l'An 1 adoptée en 1793, mais jamais appliquée en raison de l'élimination de Robespierre.

Le dispositif de mise à distance est enfin complété par le motif récurrent du théâtre. Les scènes romanesques font défiler des décors dont l'artifice est souligné:

[P]aysages, vous n'êtes que du carton-pâte et des portants de décors. Un seul acteur: Frégoli, c'est-à-dire l'ennui, s'agite sur la scène et joue une sempiternelle comédie dont les protagonistes se poursuivent sans cesse, obligé qu'il est de se costumer dans les coulisses à chaque incarnation nouvelle. (91)

Ce théâtre est le théâtre intérieur de la fiction par lequel le *Je* du narrateur s'invente un double romanesque, le nommé Corsaire Sanglot, et le dote d'aventures extravagantes, plus proches de la fantasmagorie intime que de la conjecture vraisemblable. L'interprétation du livre devra tenir compte du dialogue entre deux voix, celle du romancier s'abandonnant à un délire érotique et celle du Narrateur autobiographique.

Le faisceau des similitudes entre les deux textes est donc assez remarquable: contenus érotiques sur fond de perversion, interférant avec le discours à la première personne d'un narrateur écrivain en proie à une passion malheureuse, distance obtenue par la mise en scène de l'écriture, double sens ludique des titres. Tous ces éléments relèvent d'une mise en forme esthétique de la matière romanesque, répartie dans chacun des deux récits – détail remarquable et non fortuit – sur douze chapitres, nombre parfait.

On peut néanmoins remarquer certaines différences. Desnos pousse plus loin le procédé de dédoublement romanesque en inventant un couple de héros quand Aragon focalise essentiellement son récit en abyme sur la figure d'Irène. La richesse des épisodes narratifs et symboliques est infiniment plus grande dans *La Liberté ou l'amour !* qui fonctionne comme parcours initiatique à décrypter. Contre le risque de confondre le monde du *Je* et celui des personnages inventés, Desnos insère dans ses visions les motifs de l'écriture et du théâtre¹.

Chez Aragon, la discrimination s'opère autrement, notamment par l'autonomie plus grande conférée au producteur de l'écriture érotique, personnage à part entière, et par l'écart temporel séparant, dans la fiction, le temps supposé de l'écriture et celui de sa relecture. Cette intégration du motif de la lecture dans le texte constitue probablement un héritage des *Chants de Maldoror* qu'Aragon est seul parmi les surréalistes à reprendre à son compte.

Notons enfin une autre différence: à la protestation en partie rhétorique de Desnos contre les insuffisances du « style sensuel », Aragon substitue le procédé indirect de variation scripturale. Dans *Le Con d'Irène*, le lyrisme de forme encore classique du chapitre éponyme (VIII) est « corrigé » par la coulée verbale du chapitre suivant. Les ébats amoureux disparaissent de la scène. Par une série

¹ Motif récurrent dans une autre partie de *La défense de l'infini: Le Projet de 1926*. Voir à ce sujet l'édition de Lionel Follet et *Le lecteur et le livre fantôme*.

d'associations tenant de l'automatisme mais peut-être inspirée d'Apollinaire¹ – j'y reviens dans un instant –, « les feuilles au front des forêts » conduisent à « l'automne des mains assassines »; ainsi semble s'installer un décalage voulu entre contenu érotique (VIII) et écriture transgressive (IX).

Par ces écarts stylistiques, l'écriture de l'érotisme touche à la question de l'intertexte, présente également chez Desnos.

Modèles littéraires: références et variations

La reconnaissance du jeu intertextuel achève le transfert de la jouissance en plaisir du texte. Sade, Rimbaud, Lautréamont, Breton, Apollinaire, seront ici convoqués, hors de toute chronologie et sans aucune prétention à l'exhaustivité, comme postures littéraires plus ou moins démarquées.

Sade, c'est entre autres le scandale par la nomination de l'orgie et du forfait en ses gestes précis, l'orgie alternant avec les discours philosophiques. Autrement dit, la transgression fondée sur l'usage social des mots. À l'autre pôle, Breton représente la transgression par le dérèglement de la langue automatique. Chez l'un la sexualité mise en scène dans toute sa crudité et ses perversions, chez l'autre le triomphe de l'image: seuls « les mots font l'amour² ». Expression directe ou sublimation.

Entre ces extrêmes les deux auteurs louvoient de façon complexe.

On ne peut au vingtième siècle que « corriger » Sade et cela commence par la technique, déjà signalée, du sommet unique opposée à l'orgie répétitive. Ceci n'exclut pas la référence plus directe, non dépourvue parfois d'ambivalence.

Desnos glisse un vibrant hommage à l'homme libre dans le chapitre XI. Évoquant la banlieue de Charenton, aujourd'hui livrée au « pêcheur à la ligne », il ajoute:

Le marquis de Sade n'y porterait plus l'indépendance de son esprit, lui, héros de l'amour et du cœur et de la liberté, héros parfait pour qui la mort n'a que douceur. (112)

Les flagellations au « pensionnat d'Humming-bird Garden » rappellent un thème abondamment traité par le divin marquis, mais à la clôture du lieu, élément de base du récit archétypal, Desnos substitue une ouverture qui en modifie les effets. À l'arrivée du Corsaire Sanglot, les « trente jeunes filles »

se levèrent et leur théorie descendit l'escalier de sapin verni. La pluie avait cessé. Le jardin sentait comme tous les romanciers l'ont dit. Imaginez maintenant sur la pelouse verte trente jeunes filles à la chemise retroussée au-dessus de la croupe, à genoux. (107)

¹ Comme pour chez Desnos, précédemment, et de façon plus patente. Dans *Rhénanes d'automne* on lit ainsi: « Oh ! je ne veux pas que tu sortes/ L'automne est plein de mains coupées/ Non non ce sont des feuilles mortes/ Ce sont les mains des chères mortes/ Ce sont tes mains coupées ».

² Breton utilise cette image dans *Les Mots sans rides* (1923) pour définir l'écriture poétique.

Cette ouverture des lieux intérieurs vers l'extérieur pourrait être liée à l'érotisation des décors de mer, de ville ou de campagne.

La distance est peut être plus grande chez Aragon qui célèbre aussi l'homme libre¹, mais mêle la proximité de ton à la parodie. Le chapitre IV dépeint les mœurs régnant à la ferme sous la double autorité d'Irène et de sa mère Victoire, le tribadisme de l'une non partagé par l'autre; il développe une rêverie sur le matriarcat associant la possession des terres et la domination sexuelle des femmes. La fable se démarque ici de l'univers romanesque inventé par Sade, dans lequel les libertines, au mieux, partagent avec les libertins l'argent, le pouvoir et la jouissance. Le caractère criminel de ce pouvoir, détenu par la mère et la fille, est pourtant mis à nu dans un immoralisme joyeux qui n'est pas sans rappeler le récit sadien:

D'ailleurs à plusieurs mouvements qu'elle a sentis en soi, elle a reconnu les grandes probabilités de la légende qu'on lui a méchamment rapportées, d'après laquelle sa mère aurait fait tuer son père, ou plutôt l'aurait tué elle-même. Cela lui rend Victoire assez sympathique, et merveilleusement étrangère. (303)

En revanche, le chapitre 2 parodie nettement *La Philosophie dans le boudoir*:

Je pense à la lourdeur des chiens dans la rue, s'atroupant, et tâchant de s'enfiler à qui mieux mieux. Les chiens d'à côté avaient des bottes, voilà tout. Puis tout ça retombe toujours dans le même poncif architectural. Quand ils ont bâti une pyramide avec leurs corps, ils sont au bout de leur imagination. Tous lâchent leur coup, un peu au hasard, et finalement le pantin multiple se dégonfle et s'aplatit dans la sueur, les poils et le foutre. Grotesque baudruche. Quand je me rappelle que c'était la mode dans le monde, ces machines-là, il y a quelque temps. Mais alors on faisait ça d'une façon artiste. Le genre était de bâtir une cathédrale. Même on raconte qu'un soir des gens dont le nom est sur toutes les lèvres, firent dans leur hôtel particulier une reconstitution de la cathédrale de Chartres sans oublier une seule ogive ! On était obligé tout le temps de changer les arcs-boutants qui n'attendaient pas que la dernière pierre fût posée pour en prendre à leur aise. (264)

Sans doute l'exagération et donc l'humour sont-ils déjà présents dans les descriptions de Sade, mais l'amplification achève ici de déshumaniser la scène et s'accompagne d'une dépréciation implicite, absente du modèle supposé.

Il s'agit donc bien de passer à autre chose. La transposition poétique des éléments érotiques joue chez les deux auteurs un rôle essentiel. Elle s'effectue chez Desnos sous le signe de Rimbaud à qui est attribué facétieusement le pseudo-poème « Les Veilleurs », sur lequel s'ouvre le livre. Cette parodie du

¹ Aragon précise par exemple dans la Préface de 1924 au *Libertinage*: « Le marquis de Sade en butte aux persécutions depuis cent quarante années n'a pas quitté la Bastille: et comme lui presque tous ceux qui ne connurent aucune borne et que l'on devrait comme lui appeler des *divins* sont prisonniers aux mains des ignorantins » (Gallimard, « L'Imaginaire », p.272).

« Bateau ivre » en redouble la longueur – cinquante quatrains d'alexandrins contre vingt-cinq – et les thèmes – mer, rupture, naufrage –, ainsi que la manière, par le goût des images insolites: « Nous avons joué sur ces marelles de lumière ».

On retrouve plus loin dans le chapitre X un souvenir de Lautréamont. Les thèmes de l'orage et du marécage, récurrents dans *Les Chants de Maldoror*, alternent avec les scènes de flagellation. Aussi la langue poétique de la description réalise-t-elle déjà ce qu'Aragon appellera dans le chapitre IV de son récit, jouant sur les deux plans concret et métaphorique, la « langue ardente de l'orage¹ » (274). On peut supposer que le souvenir de Desnos vient sous sa plume enrichir celui de Lautréamont auquel il doit tant, par ailleurs. En effet, si la thématique est maldororienne, la mise en scène du chapitre IV « Les gens des cuisines » paraît devoir quelque chose au maître des sommeils. Côté Desnos: une scène (d'abord) fermée – le pensionnat de jeunes filles –, réservée aux exactions érotiques, et un décor extérieur où marche le Corsaire Sanglot, en route vers la maison, sous « les premières gouttes de pluie », les éclairs et l'orage, se dirigeant de nuit, à travers la forêt, « péniblement en raison des racines et des fougères » (103-105). Côté Aragon: « à la nuit surnaturelle [...] rôde quelque part un homme, magnifique à en croire le voiturier de retour de la gare, sous les premières gouttes larges de la pluie et dans le désordre des herbages frissonnants de la panique prévoyante des insectes » (273). Contrairement au Corsaire Sanglot, cet étranger qui chemine « au milieu des boues mangeuses d'hommes », n'arrivera pas à l'intérieur, dans la ferme où trône Irène, figure du désir, sous les yeux du vieillard paralytique et aphasique: divergence des imaginaires érotiques et des configurations fantasmatiques.

Cette correspondance poétique entre extérieur et intérieur, décor et scènes sexuelles, s'établit aussi entre la parole du narrateur, aux accents autobiographiques, et le récit érotique fantasmé. Ici se trouve sans doute le cœur de l'exploration scripturale menée par les deux auteurs et l'on remarquera la dette, probable au moins chez Aragon, envers Apollinaire.

La reconnaissance du rôle précurseur de Guillaume Apollinaire par les surréalistes suffirait à justifier la présence de l'intertexte identifié plus haut dans l'association de l'automne et des « mains coupées ». Parmi les œuvres un peu moins connues du grand public, figure *Les Onze Mille Verges* dont Aragon est le préfacier. La préface, datant de 1930², est postérieure à *Irène*. Mais le livre d'Apollinaire, publié clandestinement en 1907, a pu entre-temps nourrir la réflexion de son présentateur.

Aragon prend ses distances avec l'auteur des « poèmes patriotiques » décoré de la Légion d'honneur et propose de lui associer l'autre visage du poète comme

¹ Voir à ce sujet l'article de Daniel Bougnoux, « La langue ardente de l'orage », *Pleine Marge*, 1990.

² *Préface*, p.361. Toutes les citations qui suivent seront empruntées à la même édition, p.357 à 362.

élément de subversion carnavalesque. Les louanges adressées à la manière poétique d'Apollinaire retiennent l'attention. Refusant de qualifier le livre d'érotique, Aragon déclare:

C'est un jeu, où tout ce qui est poétique est admirable, à cause d'Apollinaire et en fonction de lui, pour le lointain que ce livre apporte à ses poèmes. Que tout le romantisme des *Rhénaves* serve de perspective à la scène du train par exemple, où la merde et le sang s'arrêtent pour regarder passer le paysage, voilà qui donne à penser sur les attendus des poèmes d'*Alcools* et de *Calligrammes*.

La scène relevée par Aragon se déroule dans l'Orient Express et voit le héros, le prince Vibescu, et son complice accomplir les forfaits les plus horribles sur deux femmes, au milieu du foutre et de la merde. L'horreur atteint un comble dans un récit qui ne lésine pas sur l'extravagance: « plus fort que le marquis de Sade », annonçait une publicité clandestine. La scène est alors coupée par cette vision:

Et comme l'on passait sur un pont, le prince se mit à la portière pour contempler le panorama romantique du Rhin qui déployait ses splendeurs verdoyantes et se déroulait en larges méandres jusqu'à l'horizon. Il était 4 heures du matin, des vaches paissaient dans les prés, des enfants dansaient déjà sous des tilleuls germaniques. Une musique de fifres, monotone et mortuaire, annonçait la présence d'un régiment prussien et la mélodie se mêlait tristement au bruit de ferraille du pont et à l'accompagnement sourd du train en marche¹.

Ce tableau rappelle certains poèmes du « mal aimé »². Le clivage entre un romantisme de bon ton et le déferlement de scatologie mêlée de fureur meurtrière n'est pas pointé par hasard comme le sommet du livre. Le jeu poétique ainsi défini réside donc dans le croisement du roman des *Onze Mille Verges* avec les poèmes des grands recueils, croisement qui met à nu, au-delà des différences de contenu manifeste, la similitude profonde des contenus latents.

Certes, l'écriture du récit d'Apollinaire est fort différente de celle du *Con d'Irène*. L'abondance des intrigues et rebondissements invraisemblables sur fond de faits historiques, serait plus proche de Desnos. La multiplication des scènes d'orgie, le délire scatologique et criminel poussé de façon presque constante jusqu'au grotesque, la verve parfois rabelaisienne, n'ont d'équivalent ni chez l'un ni chez l'autre.

Pourtant tous deux transposent dans leur texte l'essence poétique du roman d'Apollinaire: la correspondance entre la passion romantique et son envers fantasmagorique. Cette filiation, vérifiable chez Aragon, demeure pour Desnos d'ordre conjectural et peut-être ne s'agit-il que d'une convergence fortuite. La

¹ *Les Onze Mille Verges* in Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, p.911-912.

² « Les Colchiques », par exemple.

thématique commune de la mort et de la souffrance, inversée en sévices fait le lien entre les deux niveaux du récit *La liberté ou l'amour !*

La fiction, rapprochée du discours autobiographique, permet ainsi de mettre au jour le fond de cruauté dont se nourrit le discours passionnel. Mettant en correspondance par le jeu des images et la structure de son roman la pureté des sentiments adressés à la « chère amie » et l'immoralisme impitoyable d'Irène ou de Victoire, Aragon réunit au sein d'une même œuvre les deux aspects qu'il reproche au poète d'*Alcools* d'avoir dissociés¹.

Le détour par le texte d'Apollinaire éclaire donc la structure d'œuvres dont il nourrit plus ou moins consciemment l'écriture. Toutefois il ne rend pas compte des glissements vers l'automatisme qui constituent un dernier élément important du contexte scriptural.

Ici apparaît pour finir le repère Breton. La parenté avec Desnos est assez évidente, sans qu'on puisse établir sûrement un intertexte. Plutôt une manière commune chez deux auteurs, coutumiers des récits automatiques fondés sur la juxtaposition de séquences plus ou moins incohérentes:

Perdu dans le désert, l'explorateur casqué de blanc interroge vainement la position des astres nocturnes. Une ville inconnue dresse à l'horizon ses tours aux mâchicoulis redoutable et dont l'ombre recouvre un grand territoire. Corsaire Sanglot se souvient d'une femme rencontrée jadis rue du Mont Thabor. La propre chambre de Jack l'éventreur les abrita...(95-96)

Le foisonnement du récit, brassant lieu, temps et personnages, semble déléguer au lecteur la charge de reconstruire, à partir d'un imaginaire à l'œuvre, les cohérences interprétatives qui le sous-tendent. Aussi le discours sur l'écriture (V) assimile-t-il justement l'écriture de *La liberté ou l'amour !* à « un grimoire prophétique et, peut-être à son insu divin » (58). Lire l'avenir dans les signes bizarres assemblés par l'imaginaire sera, entre autres, le programme de *L'amour fou*.

Irène entretient pour sa part un rapport plus contradictoire avec Breton. Comment ne pas songer en effet en lisant le début du chapitre VI « Poissons poissons » au célèbre *Poisson soluble*, recueil d'écrits automatiques publiés sous ce titre de 1922 à 1924, puis repris en marge du *Manifeste surréaliste* en guise d'illustration ? Pourtant, l'examen du chapitre écrit par Aragon semble aussitôt démentir le bien-fondé de ce rapprochement². Nulle trace d'automatisme: une

¹ Ainsi l'on pourra au passage mieux apprécier les accents verlainiens de ce discours privé: « Vous posiez vos mains très fraîches sur mon front » (269), si on le rapproche de ce passage du chapitre IX: « ces mains que sur le point d'être reconnus les criminels dans les tunnels mettent soudain à la portière des trains » (293) et de la scène de l'Orient Express citée plus haut.

² Comparons: Breton: La vérité s'appuie sur les joncs mathématiques de l'infini et tout s'avance à l'ordre de l'aigle en croupe, tandis que le génie des flotilles végétales frappe dans ses mains et que l'oracle est rendu par des poissons électriques fluides.

rêverie sur la copulation des poissons que détaille un jeu cohérent des métaphores, dans lequel par exemple la « belle plante marine » de la volupté, suggère les formes prises par la semence émise dans l'eau.

La réticence d'Aragon vis-à-vis de l'écriture automatique est connue¹. Il ne participa pas aux expériences de sommeil hypnotique commencées dans le groupe surréaliste à partir de septembre 1922 et l'on pourrait même imaginer que cette page est écrite contre *Poisson soluble* dont elle affiche sur bien des points le parti pris inverse: passage du singulier au pluriel, présence d'un vocabulaire sexuel précis, là où Breton transpose constamment l'expression du désir par une généralisation de la métaphore et une érotisation discrète du décor. Or c'est précisément l'évocation directe de la jouissance dont Aragon tente l'approche au chapitre VIII après l'intermède préparatoire du chapitre VII.

Pourtant, la potentialité d'une écriture ouverte aux automatismes inconscients n'est niée que de façon provisoire. Le chapitre IX va s'en rapprocher, mêlant la parodie des métaphores traditionnelles et une systématisation de l'image qui désoriente jusqu'à évoquer de véritables « labyrinthes »:

Je songe qu'après tout dans le monde des feuilles, il y a peut-être assez de gaminerie pour qu'un être que j'aime à me représenter de la couleur des pousses agitant quelques jours le plus menu de vos gestes joue enfin sur la mousse aux osselets du monde végétal.
(292)

Ce chapitre est peut-être, par le degré de complexité atteint dans l'écriture, le véritable sommet du livre². Moment d'interrogation radicale sur le pouvoir d'expression des mots, il marque la volonté d'intégrer à l'expression le miroir vertigineux des coulées verbales automatiques.

L'ombre du modèle bretonien est donc convoquée, non sans quelque distance, intégrée, ce qui est plus rare, dans un système d'écriture à géométrie variable qui concourt sans aucun doute au plaisir esthétique ressenti par le lecteur.

De l'infini sensible, dont la jouissance absolue est le modèle, on glisse donc chez les deux auteurs à l'infini de « l'Océan symbolique³ », revenant au véritable objet littéraire: le plaisir du texte. Sous prétexte de constat clinique, nombre de textes récents réduisent la transgression de l'écriture érotique à un effet de scandale de plus en plus émoussé. La leçon offerte par Desnos et Aragon permet de désamorcer toute conception instrumentale du langage et de la lecture, confondant le signe et la chose représentée, au prix d'une perversion

Aragon: Poissons poissons, prompts images du plaisir, purs symboles des pollutions involontaires, je vous aime et je vous invoque, poissons pareils aux montgolfières.

¹ Il s'y adonne seulement, entre pastiche et parodie, dans deux fragments de *La Défense de l'infini: Entrée des succubes* (qui répond à *Entrée des médiums* de Breton) et *Moi l'abeille j'étais chevelure*.

² Voir à ce sujet *Le lecteur et le livre fantôme*, IV, II.

³ Aragon, *Traité du style*, 1928.

de la lecture. Elle se fonde sur l'ambivalence du langage transgressif, social et asocial.

La double articulation du récit, entre fantasme érotique et projection autobiographique, permet de faire dialoguer, sans les confondre, différents degrés du psychisme, favorisant l'élaboration d'un sujet processuel de la lecture¹, corollaire de celui de l'écriture.

L'expérimentation s'approche d'une limite: ces textes s'attachent à la reconnaître, à la circonscrire, en s'aidant d'une riche tradition littéraire, convoquée et corrigée. Un équilibre entre érotique, politique et esthétique en résulte. Desnos, le plus romancier ici, confie aux délires de l'imagination narrative la mission d'éclairer le moi personnel sur sa configuration affective intime. Pour atteindre un résultat comparable, Aragon procède à une mise en fiction de l'écrivain lecteur de l'érotisme.

Alain TROUVE
Reims

¹ Voir à ce sujet dans notre ouvrage *Le roman de la lecture* (Mardaga, 2004), le chapitre « Lecture, fantasme et sujet processuel ».