Aragon et Ponge lecteurs de Lautréamont

Alain Trouvé

▶ **To cite this version:**

Alain Trouvé. Aragon et Ponge lecteurs de Lautréamont. Séminaire Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) équipe Aragon, Vigier, Luc (dir.); Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) CNRS, Oct 2011, Paris, France. hal-02994541

HAL Id: hal-02994541
https://hal.univ-reims.fr/hal-02994541

Submitted on 27 Aug 2021

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Aragon et Ponge lecteurs de Lautréamont

Alain Trouvé

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Aragon et Ponge, figures importantes des lettres du XX^e^ siècle, un moment rapprochées par leur adhésion au PC (que Ponge quitta dans l'après-guerre), connurent des parcours littéraires assez profondément divergents. Ponge s'affirme, en partie au moins, en opposition à l'esthétique aragonienne. La lecture de Lautréamont Ducasse apparaît comme un des pivots de la différenciation. À noter que les deux auteurs sont proches par l'âge : Ponge est né en 1899, deux ans après Aragon, il est mort en 1988, six ans après lui. Seule une pratique de la publication différée et tardive tend à situer Ponge dans une génération ultérieure.

Pourquoi Lautréamont ? La question se pose à peine pour les aragoniens qui savent toute l'importance de cette découverte dans la formation de l'écrivain. Côté pongien, l'attention est moins ostensible mais l'auteur des *Poésies* joue un grand rôle dans la réflexion métapoétique développée dès les années 1940.

Ajoutons que Lautréamont, plus largement, a été un des emblèmes de la révolution poétique pour les écrivains et théoriciens du vingtième siècle[1]. Observons aussi que le pseudonyme continue à l'emporter sur le nom d'auteur, ainsi qu'en atteste par exemple le nouveau volume Pléiade *Lautréamont*[2]. Le problème posé par cette œuvre double : *Le Chants de Maldoror*/*Poésies* réside dans le sens à donner à l'articulation des deux volets si dissemblables. Il sera question de la dialectique. On retrouvera au passage le rapport à Hegel, Kant et quelques autres.

J'essaierai de saisir le retentissement de cette lecture dans chacune des œuvres en réfléchissant sur les résultats diamétralement opposés auxquels elle conduit : d'une part *Les Aventures de Télémaque, Le Paysan de Paris, La Défense de l'infini, Je n'ai jamais appris à écrire*, par exemple, et d'autre part *Le Grand Recueil* ou *Pour un Malherbe*.

Il ne s'agit pas de dire si l'un est meilleur lecteur que l'autre, mais de réfléchir à partir de cette divergence sur la dualité de l'œuvre de LD et sur sa portée. La confrontation de son retentissement chez deux des poètes importants du siècle conduit à une réflexion d'ordre

[1] Voir à ce sujet l'essai de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.
[2] Lautréamont, *Œuvres Complètes* (désormais *OC*), éd. par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009.

esthétique articulant éthique et rhétorique, fiction et visée cognitive. Elle permettra aussi d'entrevoir, au-delà de divergences bien réelles, une proximité souterraine.

Champs intertextuels et métatextuels

On peut appeler « lecteur » à la fois l'écrivain réinvestissant ses souvenirs de lecture et le commentateur. Bien que les deux poètes récusent assez fortement la distinction entre intertexte et métatexte, suivant en ceci la leçon des *Poésies*, on verra qu'elle conserve une certaine pertinence, surtout peut-être dans le champ aragonien.

On se reportera pour la description qui suit à la partie « mentions et allusions » de la bibliographie placée en annexe. La liste dressée demeure incomplète et ne s'attache qu'aux points les plus sensibles. Elle comprend des critiques et commentaires suivis ou partiels, des mentions, et enfin des citations, pastiches, imitations sérieuses ou transformations relevant de l'intertextualité comprise au sens large.

Chez Aragon, on relève une empreinte plus profonde dans une œuvre de plus vaste ampleur. Pour le commentaire centré sur l'auteur, se détachent les articles de 1922 et 1930, d'une part, de 1967 et 1971, d'autre part. Côté Ponge, le commentaire se concentre sur les trois pages du « Dispositif *Maldoror-Poésies* », d'abord publié dans *Les Cahiers du Sud* en 1946, avant leur reprise dans *Méthodes*, sous-ensemble du *Grand Recueil* publié en 1961.

La dissymétrie est donc flagrante. Pour Aragon, le rapport à Lautréamont est la confrontation d'une vie, mais sous une forme évolutive – j'y reviendrai. Côté pongien, *Le Dispositif* donne quelques clefs de la différenciation et renvoie à d'assez nombreuses mentions ou allusions disséminées dans le reste de l'œuvre.

Échos divergents du rapport *Poésies/Maldoror* et enjeu rhétorique

La différence va tourner autour du sens attribué au retournement opéré des *Chants* aux *Poésies* et au fameux exergue :

> Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.

Elle mènera à un premier enjeu commun, d'ordre rhétorique, traité par chacun de façon dissemblable.

Bien entendu, l'interprétation de ce rapport par Aragon varie dans le temps, comme l'a noté Henri Behar[3]. L'opposition va néanmoins se cristalliser autour de la notion de « réécriture au bien ». À ces variations d'accent s'ajoute le recul de la référence intertextuelle manifeste au profit du commentaire à partir de 1930, ce qui n'exclut pas une irrigation souterraine de l'écriture de fiction au-delà de cette borne temporelle.

La phase Dada (*Anicet-Télémaque*) met en avant la référence Ducasse. Anicet se termine sur l'évocation de « Monsieur Isidore Ducasse », « ancien receveur de l'enregistrement » en quatrième à la manille. La réécriture de Fénelon dans *Les Aventures de Télémaque* renvoie aux *Poésies*.

Les textes plus proches du surréalisme (*Le Paysan de Paris*, *La Défense de l'infini*) sont de veine maldororienne. Dans *Le Paysan de Paris* (1926), la tirade des « blond comme » est démarquée des « beau comme », morceau d'anthologie des *Chants de Maldoror*. Certaines images (la taupe, la tête qui roule vers la mer) semblent également en dériver. Malgré le décousu de la dernière partie – « Le Songe du Paysan » –, qui rappelle l'écriture des *Poésies*, l'accent principal s'est un peu déplacé. Aragon lui-même évoquera plus tard le « lyrisme à plusieurs égards maldororien » qui s'élève « du *Passage de l'Opéra* par les *Buttes-Chaumont* »[4]. Le constat est similaire pour *La Défense de l'infini*, si l'on s'attache à ses deux sous-ensembles les plus structurés, *Le Con d'Irène* [1928][5] et *Le Projet de 1926*[6]. Le titre, par exemple, fait écho au *Chant I* (strophe 8) : « Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini ». La matière poétique maldororienne devient sous la plume d'Aragon matière romanesque. Certains éléments métaphoriques sont redistribués sur un plan concret. Ainsi du marécage, métaphore textuelle sur laquelle s'ouvre *Maldoror*, et qui se lit dans le *Projet de 1926* sur deux plans, figuré et littéral : l'enlisement de Michel dans les marais, motif récurrent, donne au récit la couleur du suicide[7].

Les deux dernières œuvres de cette première période équilibrent les références. *Le Libertinage* (1924) joue de la dimension anti-romanesque, au sens traditionnel, comme les *Chants* : « Ce qu'on y lit, c'est la syntaxe même, utilisée par Lautréamont pour mettre au jour les mécanismes de la machine littéraire », note Michel Charles[8]. On relève aussi la dédicace à

[3] Henri Behar, « Aragon, le ton de Lautréamont », *L'Atelier d'un écrivain*, Aix-en-Provence, PUP, 2003, p. 27-39.
[4] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 59.
[5] Rappelons qu'il s'agit d'une publication « sous le manteau », jamais officiellement reconnue par Aragon.
[6] Pour ce Projet de *La Défense de l'infini*, voir Aragon, *La Défense de l'infini*, (Lionel Follet édition), Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1997, rééd. 2002.
[7] Voir à ce sujet notre essai, *Le lecteur et le livre fantôme, Essai sur* La Défense de l'infini *de Louis Aragon*, Paris, Kimé, 2000.
[8] Michel Charles, « Aragon lecteur de Lautréamont », *Cahiers Dada Surréalisme*, 1968, p. 77.

Isidore Ducasse, en tête de « L'Extra », un des récits du recueil. Certaines pages du *Traité du style* (1928) pastichent les *Chants de Maldoror*, évoquant par exemple « le jeune homme qui s'avance dans l'art d'écrire comme dans un grenier plein à craquer d'aubergines et de mandragores »[9]. Les pages 173-174 brodent encore sur le motif de l'écriture marécage : « Partout, quand surgissent ces verdures inquiétantes, qui révèlent par leur plénitude un sous-sol infidèle et de dormantes eaux, ton royaume s'étend où le lecteur se perd ». Vrai et faux traité, le livre multiplie les aphorismes sur le style à la manière des *Poésies.* La longue citation des pages 210-212 se présente enfin comme un montage d'extraits des *Chants* et des *Poésies*. Dans toutes les œuvres de jeunesse, la référence à LD se fait donc omniprésente.

Ensuite, on passe plutôt au commentaire, intégré dans un ensemble plus vaste. Ces retours en forme d'incidente à l'auteur phare des débuts, datés de 1935 et 1946, entre autres, sont repris dans *L'Œuvre Poétique* ou dans *Henri Matisse, roman*. À la fin des années 1960, réapparaissent des articles complets centrés sur l'auteur, ce qui donne l'impression d'une remise au premier plan. Je fais allusion aux deux articles des *Lettres Françaises* publiés en juin 1967 et embrassant les deux volets de l'œuvre. 1er juin : *Les Chants de Maldoror*; 8 juin : les *Poésies.* Mentionnons aussi l'article de 1971, qu'on reverra plus loin.

Entre ces deux dates intervient le livre sur la création, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, écrit pour l'éditeur genevois Skira en 1969. Plusieurs passages sont consacrés à LD : page 20, pour placer le *Télémaque* sous l'éclairage des *Poésies* ; page 50, qui évoque Ducasse « et le double climat qui ne permet jamais de séparer *Maldoror* et les *Poésies* ». À la page 59, surtout, Aragon tire de l'oubli où il l'a plongé depuis plus de trente ans le grand roman avorté de ses années surréaliste pour en raconter le projet et l'autodafé. Place, donc, à « cette *Défense de l'infini* qui après Sade et Lautréamont, s'était jetée éperdument sur la route du Mal. Et devait dans ses flammes laisser place à la tentative insensée de *récrire au bien* l'univers »[10]. La formule fait signe en direction d'un article de 1930, la « Contribution à l'avortement des études maldororiennes » comme l'a souligné Edouard Béguin : « Ducasse devient le modèle d'intelligibilité de l'écriture aragonienne »[11]. Le titre de l'article est démarqué de Engels qui écrivit dans l'*Anti-Dühring* : « Le système de Hegel fut en lui-même un avortement colossal – le dernier de son genre ». L'article marque donc la tentative d'articuler la pensée littéraire nouvelle à un soubassement non seulement politique (1930 est l'année du congrès de Kharkov) mais aussi philosophique.

[9] Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, rééd. « L'Imaginaire », p. 16-17.
[10] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit*., p. 59.
[11] Édouard Béguin, « La notion critique de réécriture chez Aragon », *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet (RCAET)*, n° 4, 1992, p. 124.

Il convient toutefois de distinguer ici les paroles et la pratique. Le discours reconstruit a posteriori une pensée unificatrice présentant le *Monde réel* (*i.e.* : le projet réaliste socialiste d'une littérature éclairant les tares du monde réel pour aider à sa transformation) comme tentative « insensée » de « réécriture au bien ». La pratique d'écriture atteste la présence latente de ce contre quoi Aragon dit avoir voulu écrire. Le titre *Les Voyageurs de l'impériale* renvoie ainsi à une strophe des *Chants* (II, 4) dont de nombreux détails essaiment dans son roman[12]. Le Mal, le chaos, le désordre sont toujours là, mais en sourdine, dans un récit qui relève quand même de la structure d'apprentissage et sera présenté postérieurement par Aragon comme « une entreprise de liquidation de l'individualisme »[13]. Il ne s'agit pas d'un intertexte au sens courant (la référence a échappé à de très bons connaisseurs de l'œuvre et elle se trouve tressée à bien d'autres intertextes plus manifestes), plutôt de ce qu'on pourrait appeler un *intertexte latent*[14]. Dans un sens voisin on peut aussi évoquer l'ouvrage de Jacqueline Bernard *La Permanence du surréalisme dans l'écriture du Monde réel*[15].

Les notions de Bien et de Mal, dissociées de tout sens métaphysique, sont envisagées dans une relation dialectique. Aragon décrit l'écriture dans *Les incipit* comme « perpétuelle dialectique tournée contre moi-même » (p. 102). Donc bien et mal sont des constructions, connectées à une dimension éthique et politique, à relier au regard sur la société porté par le romancier. Ou encore, si l'on veut, à un signifié.

Ponge tire du même auteur une leçon plus axée sur la forme. Le « Dispositif Maldoror-Poésies » (1946) annonce : « Munissez votre bibliothèque personnelle du seul dispositif permettant son sabordage et son renflouement à volonté » (p. 633). Sabordage : *Les Chants* poussent à l'extrême la rhétorique romantique, la parodiant ou l'interrogeant ironiquement. Cette contestation du langage par lui-même devient la formule d'une littérature subversive. L'idée vient de Paulhan qui avait dès 1921 qualifié l'œuvre de « machine infernale »[16]. Ce sera l'image de la grenade, un des leitmotivs de Ponge. Bien et Mal sont déconnectés de leur valeur pratique. Dans le même sens, il convient de récuser toute articulation directe de la

[12] Voir à ce sujet notre article, « De *Maldoror* aux *Voyageurs de l'impériale* : résonances scripturales », *in* Luc Vigier (dir.), *Lectures d'Aragon Les Voyageurs de l'impériale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
[13] « Et comme de toute mort renaît la vie », préface aux Voyageurs de l'Impériale, *ORC*, XV, 1965.
[14] Voir à ce sujet notre article « Sur les traces de l'intertexte latent », in *La Lecture littéraire*, n° 9, « Lecture et psychanalyse », Reims, CRIMEL, URCA, 2007, p. 163-177. La notion d'intertexte latent s'appuie sur la théorie de l'intertexte comme isotopie développée par Michel Arrivé dans « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 31, septembre 1973.
[15] Jacqueline Bernard, *Aragon, la permanence du surréalisme dans* Le Monde réel, Paris, Corti, 1984.
[16] Jean Paulhan, « Un langage de paradis », *Au Sans Pareil*, 1921, repris dans Lautréamont, *OC*, p. 371-372. Voir aussi *Ibid*, la Préface de Jean-Luc Steinmetz, p. XXXIII.

littérature au politique. La révolution doit s'opérer dans l'écriture et non plus par l'écriture. Ponge qui fait figure de guide poétique pour le groupe *Tel Quel* alors naissant est suivi notamment par Pleynet. Selon ce dernier[17], Lautréamont serait subversif par le travail sur le signifiant, Sade, sur le signifié. À noter dans le second article de 1967, cette phrase d'Aragon à propos du livre de Pleynet :

> Retourner la manche Pascal, le veston Vauvenargues, les poches La Rochefoucauld, c'est une opération qui met nécessairement en cause, au-delà du geste, la signification, je dis cela pour Marcelin Pleynet à qui n'échappe sans doute pas cette *contradiction de la contradiction…* (Lautréamont, *OC*, p. 557)

Tout en se montrant plutôt élogieux pour son cadet, Aragon plaide pour le maintien d'une connexion entre le littéraire et le signifié. La remarque critique pourrait sans difficulté s'étendre à Ponge. De fait, la fin des années 1960 coïncide pour les deux hommes avec des parcours politiques divergents. Après sa rupture avec le PC, Ponge s'est rapproché de de Gaulle et de Malraux. Au plan philosophique, il préfère la filière du matérialisme antique à celle du matérialisme historique, Epicure et Lucrèce à Marx ou Engels. En témoigne par exemple *La Seine* (1950) qui propose une assez longue parenthèse poétique consacrée aux matérialistes antiques[18]. Pleynet encore écrira de son côté en 1977 un article « Lautréamont et Lucrèce »[19]. Ponge refuse la dimension d'infini de *Maldoror*. Gérard Farasse écrit à propos du poème « Bords de mer » (*Le Parti pris des choses*, 1942) : « À l'infini marin, l'homme préfère les bords de mer »[20].

Par l'autre image du renflouement, Ponge désigne l'œuvre de Ducasse comme point de départ d'une nouvelle écriture, la sienne par exemple. Il privilégie fortement le pôle des *Poésies*. Plusieurs indices le montrent. Le transfert de la création du niveau textuel au niveau métatextuel, de *Proèmes* à *Méthodes*, met en relief un travail sur la forme. Le refus du lyrisme personnel vient confirmer cette tendance. Le projet du *Parti pris des choses* fait écho à cette phrase de Ducasse : « La poésie personnelle a fait son temps de jonglerie relative et de contorsions contingentes » (*Poésies I*). La charge contre le romantisme comme épanchement du moi, l'emprunt aux classiques de la maxime morale et de la forme aphoristique préparent le maître livre *Pour un Malherbe* (1965).

[17] Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1967.
[18] Francis Ponge, *La Seine*, [1950], *OC*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », I, p. 257.
[19] Il y proteste contre la lecture dominante refoulant ce matérialisme et livrant « le texte de Ducasse, comme tous les textes modernes, aux églises, aux psychiatres ou à la police » (Marcelin Pleynet, « Lautréamont et Lucrèce », *Art et Littérature*, Le Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 146).
[20] Gérard Farasse, *L'âne musicien (sur Francis Ponge)*, Paris, Gallimard, 1996, p. 163.

Pour Ponge, le classicisme n'est pas la formule d'un art désincarné ; il conjugue émotion et tension due à la règle. Malherbe est un baroque maîtrisé :

> Il faudrait remonter la lyre au point où il l'a tendue. Mais personne après lui qui ne l'ait touchée sans la détendre (sauf peut-être Lautréamont, pour en faire sauter les cordes).[21]

Dans cet ouvrage inclassable, la divergence prend certains accents polémiques ; en témoigne ce passage daté d'avril 1955 qui attaque Aragon et « ses sonnettistes » (p. 224). Ponge feint de croire que pour Aragon comme pour Valéry, le sonnet (la contrainte) donnerait des idées. Mais si l'on fait abstraction de la pique de circonstance, on notera que les idées ne sont pas si éloignées. Pour Ponge, les grands poètes « expriment le fond le plus intuitif, le plus arbitraire, le plus individuel de leur sensibilité *malgré* (et peut-être *grâce à*) la contrainte des règles » (p. 224). Toutefois Malherbe représente à ses yeux une « littérature sans illusion », « plus compréhensible depuis Lautréamont, Mallarmé… » (p. 67). « Sans illusion » renvoie à l'espoir ou à la volonté de changer le monde, à la mise en jeu du signifié. Ici la divergence est bien réelle.

On vient de le voir, les oppositions sont moins tranchées que le voudraient les polémiques parfois attisées par d'autres. Les deux poètes convergent même dans l'attention portée à la langue française et à la rhétorique, repensées sous l'impulsion de LD. Ponge :

> « Notre langage, c'est la langue française. Nous ne pouvons en sortir.
>
> Parabole de l'arbre : Malherbe : tronc, Lautréamont : feuilles » (*Pour un Malherbe*, p. 265)

De son côté Aragon n'avait pas célébré par hasard LD dans le *Traité du style*. Il s'y élève en même temps contre les approximations langagières habillées de l'étiquette surréaliste ou dadaïste :

> Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités. Sans excuses. Et particulièrement si vous appartenez à cette lamentable espèce de particuliers qui ignorent le sens des mots, il est vraisemblable que la pratique du surréalisme ne mettra guère en lumière autre chose que cette ignorance crasse. (*Traité du style*, p. 192)

Ponge amplifie cette passion du langage en écrivant, comme on le sait, avec *Le Littré*. Il oriente nettement sa lecture de Ducasse vers une nouvelle rhétorique conçue comme moyen de contenir l'émotion sans la nier. L'écriture du *Parti pris des choses* inaugure cette

[21] Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, *OC*, II, p. 34.

refondation après Rimbaud et Lautréamont. *Méthodes* en énonce la nécessité théorique[22]. Mais Aragon, lui aussi, à sa façon, veut refonder la rhétorique. Franck Merger l'a montré à propos du *Paysan de Paris*[23]. De son côté, le *Traité du style*, en dépit de son ironie, est beaucoup plus qu'un anti-traité[24]. Ni Ponge, ni Aragon ne s'exposent aux reproches adressés en 1936 par Jean Paulhan à ceux qui, négligeant les « fleurs de la rhétorique », voudraient introduire la « terreur dans les lettres »[25]. J'y reviens un peu plus loin en reprenant sous un autre angle la question des figures.

L'un des points de différenciation est peut-être cette phrase de Ponge « Nous ne pouvons en sortir » qui me fait penser à cette autre d'Aragon dans *Les Incipit* : « J'en sors ». Voilà qui touche à la visée métaphysique ou extralinguistique de la poésie. On serait tenté alors d'opposer le nominalisme de Ponge à cette poésie de circonstance toujours défendue par Aragon. Une différence d'accent paraît indéniable. Les défenseurs du pur jeu de langage chez Lautréamont ont pu s'appuyer sur le peu d'éléments connus se rapportant à la personne d'Isidore Ducasse. Pour corriger cette lecture réductrice, je renvoie à l'article du poète Alain Jouffroy qui met en relation l'histoire de Mervyn au *Chant* VI et un arrière-plan historique[26]. De même, pour atténuer une présentation simpliste de la position pongienne, je citerai cette superbe phrase du « Dispositif », qui dissone avec la dominante aphoristique de l'article :

> Ce n'est pas pour rien que vers 1870, au temps d'une terrible humiliation française, un oiseau d'immense envergure, sorte de grande chauve-souris mélancolique, de condor ou de vampire des Andes, – un grand oiseau membraneux et ventilateur est venu se pencher rue Vivienne, dans le quartier de la Bibliothèque nationale qu'il ne cesse de survoler depuis lors, de surplomber comme d'une accolade menaçante et tutélaire à la fois, – faisant ses tours au crépuscule, avec le bruit d'une batterie, dans le ciel sépulcral de la bourgeoisie… (*OC I*, p. 634)

Écrire après cela comme Sollers que la lecture de Ducasse par Ponge est purement rhétorique est un peu difficile.

L'orientation donnée à cette nouvelle rhétorique diffère cependant. Côté aragonien on mentionnerait une attention spéciale donnée à une écoute de l'imaginaire (Le « stupéfiant image » dans *Le Paysan de Paris*). Ponge souligne pour sa part l'importance de la technicité :

---

[22] « ll faut travailler à partir de la découverte faite par Rimbaud et Lautréamont (de la nécessité d'une nouvelle rhétorique) », *Méthodes*, *OC*, I, p. 537.

[23] Franck Merger, « L'oubli de la rhétorique », *in* Anne-Elisabeth Halpern et Alain Trouvé (dir.), *Une tornade d'énigmes,* Le Paysan de Paris *de Louis Aragon*, Paris, L'Improviste, 2003, p. 137-157.

[24] Voir à ce sujet notre article, « Discours critique et fiction dans le *Traité du style* d'Aragon », *Littérature*, n° 123, septembre 2001, p. 19-34.

[25] *Les Fleurs de Tarbes*, 1936.

[26] Alain Jouffroy, « Le détournement des funérailles de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau », *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Bourgois, 1975 ; Lautréamont, *OC*, p. 596-603.

« je préconiserais plutôt un surcroît de technicité », il veut faire de la langue « l'instrument d'une volonté sans compromission » (*Proèmes*, *OC*, I, p. 172). Jean-Michel Adam évoque « une rhétorique épidictique », conjuguant les dimensions endoxale et paradoxale de l'éloge (des artistes – Malherbe et Braque – aux objets)[27]. L'éloge de l'objet (chose ou œuvre d'art), forme de lyrisme impersonnel, diverge du lyrisme aragonien, lyrisme du sujet dans son rapport à l'objet monde.

Également chez Ponge, la rhétorique se veut résistance aux paroles. Au plan stylistique, on mettrait ainsi en regard l'expansion aragonienne contre une certaine condensation pongienne, perceptible dans le goût du proverbe : *Maldoror* contre *Poésies*. Avec la figure, centrale dans la rhétorique, c'est aussi la question de la fiction qui se trouve interrogée par la confrontation des deux lectures.

Mise en fiction et volonté de roman

Le mot fiction s'applique selon les auteurs et les théories à des objets divers. Au sens courant de la fiction comprise comme récit inventé, on peut adjoindre un sens plus large et plus diffus englobant la dimension figurale du discours. On a en effet maintes fois remarqué que *fiction* et *figure* dérivent tous deux d'une même racine latine *finger*e (= modeler). C'est contre cette dimension figurale qui englobe à la fois jeu de langage et feinte que Mallarmé entreprend de faire de sa poésie le « démontage impie de la fiction »[28]. Il n'est pas interdit alors d'étendre la fiction à la lecture critique en tant qu'elle participe encore de l'imaginaire. En ce sens, Aragon développe sous le titre *Henri Matisse, roman*, l'ensemble des réflexions que lui inspire la fréquentation de l'œuvre du peintre[29]. Entre figure et roman se situerait la mythologie, expression dramatisée et plus ou moins narrative de la figure.

Voyons d'abord les figures et parmi elles, la métaphore/ comparaison, en tant qu'elle met en jeu une analogie. Le passage sur les « beau comme » pose le problème chez Lautréamont et semble sonner le glas de l'ancienne rhétorique. Mais des divergences demeurent. Commentant la fameuse « rencontre sur une table de dissection d'un parapluie et d'une

[27] Jean-Michel Adam, « Ponge rhétoriquement », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS éditions, 2004, p. 23.
[28] Mallarmé, « La musique et les lettres », *Œuvres Complètes*, La Pléiade, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, 1970, p. 647.
[29] Le chapitre « Lecture et fiction » de notre essai *Le roman de la lecture* (Liège, Mardaga, 2004) propose, sous l'impulsion des suggestions aragoniennes, d'envisager trois degrés ou coefficients de la fiction : *fiction première* des histoires inventées, *fiction seconde* liée à la dimension figurale du langage, *fiction induite* lorsque cette dimension s'invite jusque dans le métalangage critique.

machine à coudre », Caillois voit une distance ironique[30] vis-à-vis du langage là où Breton évoque l'humour noir, autre formule de la « beauté convulsive ». Pour ce dernier la dimension de dérision n'annule pas le pouvoir de l'image d'ouvrir sur l'imaginaire, comme mixte du monde intérieur et du monde extérieur. De fait, la fascination exercée par l'écriture des *Chants* ne s'explique pas autrement. Elle suppose le pouvoir de certaines images de toucher à un fond inconscient plus ou moins fantasmatique. L'expression par le bestiaire d'une violence humaine refoulée a été analysée par Bachelard dans son *Lautréamont* (Paris, Corti, 1939). L'examen précis des textes a confirmé par exemple que Dazet, le condisciple du lycée de Tarbes dans la première version, devient le poulpe dans la version définitive.

Dans *Le Paysan de Paris*, la tirade sur les « blond comme » démarque directement le texte de Lautréamont, entre pastiche distancié et jeu sur le pouvoir évocateur des mots. La réécriture convoque un tiers dans la problématique de la beauté poétique : l'amour, la femme, désignée par le mot « blond » qui renvoie à la couleur de la chevelure. Aragon souligne donc l'implication érotique dans le travail sur l'analogie. La concrétisation des métaphores empruntées aux *Chants* dans *La Défense* ne l'empêche pas de continuer à jouer sur les deux tableaux, comme le signala naguère l'article de Daniel Bougnoux, « La langue ardente de l'orage »[31].

Ponge développe une approche plus distanciée de l'analogie, évoquant un « Lautréamont qui a rendu la lyre démontable » (*Pour un Malherbe*, p. 40). Sa pratique poétique se situe toutefois contre et avec l'analogie. On lit par exemple dans « *My creativ method* » : « Il faut, à travers les analogies, saisir la qualité différentielle » (*OC*, I, p. 536). Ponge serait ici proche de Mallarmé, s'appliquant comme lui à « démonter » la fiction mais continuant à en jouer au plan littéraire. La prolifération des analogies chez Ponge reste en effet assez remarquable ; alliant critique et puissance inventive, la métaphore est sous sa plume « commentée », « retournée », multipliée »[32]. La même différence se retrouve à propos de la mythologie, comme scénarisation de la figure.

On pourrait distinguer dans le champ mythologique, un fond social permettant de parler de mythologie moderne, par exemple, et un fond cosmique, transhistorique.

LD joue sur les deux registres. Sa mythologie recycle des figures anciennes associées aux forces de la nature et à des éléments à connotation historique, telle la « Colonne Vendôme ».

[30] Roger Caillois, *Préface aux « Œuvres complètes » de Lautréamont*, Paris, Corti, 1946, texte repris dans Lautréamont, *OC*, p. 452-470.
[31] Daniel Bougnoux, « La langue ardente de l'orage », *Pleine Marge*, 1990, p. 83. Ce texte est repris dans Aragon, *OCI*, p. 1188 à 1197.
[32] Lire à ce sujet Gérard Farasse, « La métaphore traversée », in *L'Âne musicien*, Paris, Gallimard, 1996.

Le croisement d'une poésie de la nature ou des éléments avec une poésie de la ville apparaît spécialement dans l'histoire de Mervyn (*Chant* VI).

Aragon, comme les surréalistes, s'emploie à refonder une nouvelle mythologie. La « mythologie moderne » annoncée en ouverture du *Paysan de Paris* sera spécialement accordée à la cité et aux bouleversements historiques dont elle porte la trace. Ponge adopte une position contraire. Il prend mythologie dans son sens négatif de mystification et non d'imaginaire individuel ou collectif susceptible de comporter un noyau de vérité :

> Oui, oui, le Parti pris, l'Objeu […]
> Mais non la raison toute pure. Mais non les nouveaux mythes (marxistes) ; donc, contre les mythologies anciennes et modernes.
> Oui la poésie est une affaire de démystification (démythisation), mais en conservant le mystère de la parole (comment d'ailleurs faire autrement ?) (*Pour un Malherbe*, p. 125)

On aura noté au passage la correction finale : « en conservant le mystère de la parole ». On ne se débarrasse pas si facilement du surcroît de pensée attaché à l'écoute de l'imaginaire. On pourrait voir ainsi dans certaines pages de Ponge le retour d'une mythologie cosmique, fondant un rapport entre microcosme et macrocosme, dont un exemple serait donné par les variations poétiques sur « La Figue ». Son texte en prose, *La Seine*, fait place à la rêverie géologique et cosmique et un peu moins à la capitale que le fleuve traverse, se contentant de mentionner le plus souvent les poètes lyriques qui en ont tiré leur inspiration. À la mythologie de la ville nouvelle s'opposerait l'ébauche d'une mythologie de la nature revisitée par les sciences.

Un écart similaire apparaît à propos de la tentation allégorique : présente chez Lautréamont de façon problématique. On notera pourtant la fécondité de la figure de Maldoror, condensant des investissements inconscients, ou encore les variations sur des figures culturelles, plus ou moins allégoriques : dragon et aigle de l'Apocalypse (*Chant* III, 3).

L'allégorie joue un grand rôle dans *Le Paysan de Paris*. Le Discours de L'Imagination annonce le programme du surréalisme naissant en le plaçant non sans distance ironique sous le signe de la réclame proférée par un personnage à la tenue grotesque : « longue redingote fourrée », « bonnet à poils », « un patin à roulettes au pied gauche ».

Ponge, quant à lui, paraît privilégier une acception négative. Ainsi de l'argument initial placé en tête de son poème « Le Lézard », poème de 1946 : « Ce petit texte presque sans façon montre peut-être comment l'esprit forme une allégorie puis à volonté la résorbe » (*Pièces*, *OCI*, 745). Selon Gérard Farasse, il y aurait « traversée des allégories » chez Ponge, parce que l'allégorie serait adéquation de la figure à son objet, réduction de la description à

son sens figuré comme dans les fables de La Fontaine, du moins tant qu'on en prend la morale pour l'essentiel. Il existe néanmoins chez Ponge une tentation allégorique comme dans la saynète ou Momon, partie du poème *Le Savon* qui met en scène sous le régime de la mascarade des personnages incarnant idées ou notions : le lecteur absolu, l'abbé Gribouille, deux philosophes, le poète. Voilà qui rappelle, dans une certaine mesure, l'homme conversant avec ses facultés dans *Le Paysan*. J'ai déjà abordé cette étrange insistance allégorique dans le texte d'Aragon en prenant soin de distinguer l'allégorie au sens moderne, telle que la conçoit Benjamin, et le symbole, figure de la fusion[33]. Somme toute, la convergence est peut-être plus grande ici que l'apparente différenciation.

Ce qui vaut pour la figure et la mythologie, vaut-il pour le degré fort de la fiction ?

Le statut du roman dans *Les Chants de Maldoror* demeure objet d'appréciations divergentes. Le récit miné par le discours et cultivant le flottement de l'identité personnelle, la fragmentation des saynètes ou ébauches narratives incluses dans chaque chant, l'incohérence des images, la distance ironique vis-à-vis de la chose écrite et la mise en exergue du signifiant relèvent de la déconstruction. Le sixième *Chant*, qui se démarque par un récit plus suivi et structuré en chapitres, représente-t-il l'esquisse d'une nouvelle écriture romanesque ou doit-on le comprendre comme l'exécution définitive du roman ? Peut-être convient-il de ne pas oublier le lien avec l'épopée et sa dimension narrative. Michel Charles, sensible au retournement ironique des procédés romanesques, diffère dans son appréciation de Blanchot qui souligne la fonction prospective de cet ultime *Chant* et de Raymond Jean qui y discerne les promesses d'une écriture narrative renouvelée :

> Dans *Les Chants* […] l'auteur fait constamment dérailler le récit vers le discours et le discours vers le récit[34]. […] Quelle que soit la désinvolture avec laquelle Lautréamont traite ici le genre romanesque, on voit qu'il s'y réfère comme à une « forme » ne pouvant être atteinte et réalisée qu'au terme de multiples détours dont le sens général est celui d'une Propédeutique[35].

Le doute, en revanche, est levé dans les *Poésies* qui chargent les romans, associés à la littérature du mal et à ses avatars : « les hallucinations servies par la volonté, les tourments, la destruction, les renversements, les larmes, les insatiabilités, les asservissements, les imaginations creusantes, les romans ». On y lit encore : « Le roman est un genre faux parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes » (Lautréamont, *OC*, p. 262-263).

[33] Pour la fécondité interprétative de cette figure, voir notre article « Présence de l'allégorie », in *Une tornade d'énigmes* Le Paysan de Paris *de Louis Aragon, op. cit.*, p. 171-189.
[34] R. Jean, « Les structures du récit dans les *Chants de Maldoror* », *L'Arc*, n° 33, 1967, « Lautréamont », p. 37.
[35] *Ibid.*, p. 39.

Aragon privilégie la version positive. Il affirme dès l'époque de *La Défense* une « volonté de roman »[36] qui va l'opposer, comme on le sait, à Breton et ne se démentira pas dans les romans qui suivront. Ceci implique un premier degré du récit non annulé par le commentaire et tous les jeux sur le signifiant.

Ponge se démarque par son refus de la fabulation. À propos de Malherbe, sorte d'alter ego, il écrit :

> S'il s'agissait de la faculté de fabulation (originale) peut-être en manquons-nous en effet. Mais en quoi un écrivain de son genre, c'est-à-dire un poète lyrique, serait-il tenu de fabuler ? (*Pour un Malherbe*, p. 241)

On assiste pourtant à une sorte de retour du refoulé romanesque. L'objet est en effet envisagé comme caractère et le caractère comme héros de roman dans l'*Entretien* avec Ristat de 1978 :

> lorsque je dis « une rhétorique par objet », je dis que le caractère, au sens psychologique, qui est le complexe de qualités (ou de défauts), qui est enfermé dans mon texte, c'est-à-dire le complexe de qualités de *La Figue*, c'est comme un héros de roman (*OC, II*, p. 1424)

Le recours au roman revient sans doute à assumer une part de non transparence qui nous mène pour finir à des enjeux de lecture.

Réécriture, lecture et dialectique

Réécriture et lecture, selon la leçon de Maldoror

Lautréamont relit sur le mode de l'outrance souvent ironique les grands auteurs romantiques et les auteurs à succès de son époque, des réalistes aux auteurs du roman feuilleton. La réécriture implique et met en scène un lecteur, encore solidaire de ces littératures revisitées, et son double distancié. D'un côté, le lecteur piégé par les procédés de projection et d'adhésion des auteurs de fiction : c'est le « lecteur crétinisé » (*Chant VI*, chapitre VI). De l'autre, le lecteur complice du jeu d'écriture, alliant immersion dans l'imaginaire et dégagement intellectuel. Ducasse apprend à lire : telle est la leçon tirée par Michel Charles du début des *Chants*. On retrouve ce dédoublement chez Aragon, notamment dans *Le Paysan de Paris*, entre un lecteur pris à partie, invectivé, sur le mode du lecteur crétinisé, et un lecteur implicite, capable de s'amuser comme le scripteur de cette invective. Le lecteur est aussi convoqué chez Ponge, sur un mode humoristique, en apparence plus apaisé. Ainsi la fin de *La Seine* (1950) prête la parole au fleuve par une sorte de prosopopée :

[36] *La Défense de l'infini*, *op. cit.*, p. 417.

> Ton esprit lui-même ne laissera ruisseler à la surface qu'un tiers à peine des précipitations qui s'y produisent de mon fait. Tu en emmagasineras un autre tiers, que tu restitueras un jour ou l'autre par tes propres sources. Et quant au troisième tiers, il s'évaporera de lui-même… (*OC* I, p. 294)

L'image rend de façon intéressante la complexité du rapport texte /lecteur, mais s'éloigne quelque peu de ce qui se joue dans *Les Chants*, peut-être.

***Lecture et réécriture, dans le sillage des* Poésies**

La correction de la pensée introduite par Ducasse dans ce second volet de l'œuvre joue du blanc et de l'écart temporel séparant les deux textes. Cet écart encore mince se trouve amplifié chez Aragon et Ponge.

Henri Matisse, roman alterne des écrits appartenant à des strates temporelles différentes : 1946 et 1970-1971. Le roman devient l'aventure de la pensée inscrite dans cet intervalle et se relisant elle-même par le truchement des artistes. Cette relecture croise encore la question des contenus éthiques. Dans le texte 1946, qu'il faudrait replacer dans son contexte d'après-guerre, par le truchement de Matisse, Aragon rêve un Baudelaire récrit au bien :

> Je pense à cette proposition, jusqu'ici traitée en paradoxe, d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, qui voulait qu'on récrivît au bien les œuvres écrites au mal des Romantiques : je me risque à croire, qu'éteinte la lumière noire, voici Les Fleurs du Bien.[37] (II, p. 461).

Mais la lecture de Baudelaire continue à travailler l'auteur qui revient vingt-cinq ans plus tard sur la contradiction surmontée par Matisse et sur l'acte manqué des vingt-trois lithographies censé éliminer l'image d'un Baudelaire par trop luciférien. Dès 1957, dans un important article publié pour le centenaire des *Fleurs du mal*, Aragon rectifie son propos de 1946 :

> Personne ne s'est avisé qu'il n'y avait pas besoin des Fleurs du bien pour cette raison qu'elles étaient comme le génie de Baudelaire, cachées dans celles du mal (*L'OP*, XIII, p. 27).

La remarque s'appliquerait aisément au *Chants de Maldoror*, ce qui amoindrirait la portée de l'épigraphe fameuse des *Poésies*. Quoi qu'il en soit, la réécriture se conçoit aussi chez Aragon comme retour critique sur soi.

Dans l'œuvre de Ponge elle s'accorde plutôt à une esthétique de la variation étendue sur de longues périodes de vingt à trente ans : *Pour un Malherbe, Le Savon, Le Bois de pins*. L'art de « la figue » est en même temps un art de la fugue.

Lecteur inscrit et lecteur réel

[37] *Henri Matisse, roman*, [1971], rééd. Gallimard, « Quarto », 1998, II, p. 461.

Si le lecteur inscrit reste sous le contrôle de l'auteur, le lecteur réel demeure le point aveugle de certains discours théoriques développés précisément à partir du texte de Ducasse. C'est le cas notamment de quelques-unes des figures du groupe Tel Quel. Kristeva, dans « Les paragrammes »[38], évoque, à côté des grammes scripturaux ou travail sur le signifiant, les grammes lecturaux comme composante du mécanisme de signifiance. Or ces grammes lecturaux sont les lectures de Ducasse inscrites dans le texte, autrement dit, Kristeva superpose le lecteur inscrit et lecteur réel. De même chez Sollers et Pleynet pour qui le lecteur se confond toujours avec celui dont parle le texte. Pourtant la thématique du sommeil, inscrite dans *Les Chants* signale l'implication inconsciente dans l'écriture, coïncidant peut-être avec un abandon partiel de souveraineté.

Au lieu de la coïncidence rêvée entre le lecteur et ce que l'objet-texte dit de lui, cet abandon partiel implique un dégagement, une ressaisie, une reconfiguration susceptibles de mettre au jour des lignes de sens non aperçues par l'auteur. Ponge paraît réticent vis-à-vis de ce dégagement. Il démarque d'assez près le texte de Lautréamont. Au « Serre-moi contre toi » (*Chants*, V, 5) répond cette phrase des *Proèmes* : « Viens sur moi : j'aime mieux t'embrasser sur la bouche, amour de lecteur »[39]. Vingt ans plus tard, dans *La Table*[40], il va plus loin : « Je t'invite à faire la lecture de l'écriture de ma lecture de ce que j'écris » Comprenons : pour Ponge, l'autonomie de pensée du lecteur est limitée puisqu'elle ne passe pas par une mise en mots personnelle. À cette conception restrictive s'accorde bien l'image du texte comme mécanisme d'horlogerie (*OCII*, p. 1424).

Juste avant le « serre-moi contre toi », on relève pourtant dans *Les Chants de Maldoror* cette phrase de la non-coïncidence : « que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit ». Chez Aragon la non coïncidence est consentie à défaut d'être totalement voulue. La maîtrise sur le sens de la chose écrite en constitue l'enjeu. L'*Introduction aux littératures soviétiques* (1956) renchérit sur la concession au lecteur : « un livre achevé par son auteur a encore à être réécrit par la société et les lecteurs »[41]. Réécrit au sens plein du terme.

Quid alors du mécanisme de connaissance et de la dialectique ? Ce rapport auteur/lecteur ouvre sur l'enjeu cognitif de la littérature et invite à une réflexion sur son mode d'accès.

[38] Texte repris dans son essai *Sémèiotikè*, Paris, Le Seuil, 1969.
[39] « Il n'y a pas à dire », *Proèmes*, 1948, *OC*, I, p. 190. Dans ce court poème en forme de critique provocante principalement dirigée contre Breton, peu de place pour une autre voix que celle de l'écrivain attaché à dénoncer le faux tragique entourant selon lui le procès intenté à la mémoire d'Anatole France par les surréalistes (*OC*. I, note p. 978.)
[40] *La Table*, 1968-1973, *OC*, II, p. 919.
[41] Phrase relevée par Édouard Béguin dans l'article cité p. 123.

L'ambition est très forte de part et d'autre. Dans *Le Paysan de Paris*, la « Préface à une mythologie moderne » critique la rationalité philosophique et scientifique. Aragon plaide pour un langage poétique intégrant et dépassant la raison et les sens. Il rejoint ainsi le programme du romantisme de Iéna cherchant lui-même à opérer un retour aux grecs qui transcenderait l'opposition littérature-philosophie. Le rêve n'est pas moindre chez Ponge. Un de ses grands textes s'intitule *Nioque de l'Avant-printemps*. Nioque est un néologisme forgé sur le mot gnose qui désigne la connaissance. Chacune des proses consacrées aux objets, en dépit de l'humilité apparente du sujet traité, tend vers un objectif de grande envergure : créer la notion de l'objet, autrement dit atteindre l'essence du rapport que les hommes entretiennent avec cet objet au point que le lecteur puisse se dire : « c'est bien ça ». Déjà chez Lautréamont, on note un goût pour les sciences et les mathématiques, d'une écriture empruntant à la rigueur mathématique.

La dialectique inspirée de Hegel et « remise sur ses pieds » par Marx a représenté un modèle de cette connaissance du réel. La littérature n'aurait alors pour fonction que d'anticiper ce mouvement vers un dévoilement de la réalité, horizon absolu de la pensée rendant caduque à terme l'art. C'est le thème hégélien de la mort de l'art. Pour le dire vite, si l'Aragon politique s'intéresse de près à ce mode de pensée, articulant par exemple réalisme socialiste et réécriture au bien dans la perspective du matérialisme dialectique, l'Aragon écrivant est plus en affinité avec la pensée kantienne traçant les limites d'une connaissance vouée à l'incomplétude.

De son côté, Ponge, ainsi que de nombreux commentateurs l'ont remarqué, est proche de la pensée des phénoménologues, moins Sartre qui a manqué l'implication du sujet dans le rapport aux choses, que Groethuysen ou Maldiney qui fut aussi son commentateur. Or la phénoménologie est l'héritière de la pensée de Kant, qui posa le premier la distinction entre le phénomène et le noumène. Cette appréhension des limites que signalent l'écriture de la variation et l'édition des brouillons, en tant qu'exhibition de l'inachèvement, entre en tension avec une forte nostalgie d'une connaissance supérieure, proche encore de la synthèse de la logique et de l'intuition sensible : « *Oui*, nous travaillons pour une nouvelle raison, mais *non*, ce n'est pas celle qui nous est ordonnée par Marx et Hegel » Cette phrase de *Pour un Malherbe* (p. 124) vient en écho à écho à *Poésies II* qui affirme : « Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie » (*Lautréamont, OC*, p. 289)

À noter que le dernier grand texte de Sollers sur Lautréamont, prenant ses distances avec Ponge auquel il reproche d'avoir manqué la leçon du rapport entre *Les Chants* et les *Poésies*,

le fait encore en englobant Ponge et les surréalistes sous la même critique, celle d'être passés « à côté de l'enjeu métaphysique de l'œuvre »[42].

Le dernier Aragon, pour sa part, sans renoncer à affronter le réel par le double travail sur le signifiant et sur le signifié, sans renoncer à l'exigence éthique quand les valeurs semblent s'effondrer, intègre à son écriture un désordre qui dément plus que jamais l'accès à une unité métaphysique supérieure. C'est ce qu'indique l'article de 1971 « Le lit d'Isidore »

Isidore Ducasse, contrairement à ce que laisse supposer le titre, n'est pas l'objet central de cet article consacré au deuxième livre de Jean Ristat, *Du coup d'État en littérature, suivi d'exemples tirés de la Bible et des auteurs anciens*, Gallimard, 1970. « Le lit d'Isidore » réfère au premier ouvrage de Ristat *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne, roman critique*, publié chez Plon. Cette note de lecture imite par sa liberté de composition l'écrit de Ristat conçu à partir du motif de la promenade comme divagation du sens.

Il s'articule toutefois autour de la relation entre les deux livres de Ristat, relation placée sous le signe d'Isidore Ducasse défaisant dans *Les Poésies* ce que *Les Chants* paraissent avoir construit. Aragon cite cette phrase de Ristat dans le *Coup d'état* : « Je ne connais rien de plus vertigineux que Lautréamont réécrivant à l'envers son *Maldoror* ou les *Poésies* : quelle déculottée de la pensée ! »

Deux remarques à propos de cet article. Ducasse n'est plus l'objet critique une fois de plus interrogé, il devient passeur, opérateur de compréhension au sein d'un texte qui transgresse ouvertement les règles de l'écriture critique en y mêlant la rêverie poétique. L'opérateur pourrait rappeler le « dispositif » pongien. Sauf que la perspective est tout autre. On ne parle plus de dialectique mais de « renversement » et de « déculottée de la pensée ». En toile de fond, non plus la reconstitution d'une unité supérieure par intégration des contraires, mais celle d'un mécanisme de construction-déconstruction à double sens, puisque aussi bien pour Aragon, Ristat, repartant des *Poésies*, retourne ici à la nuit de *Maldoror*. Dans le couple cohérence-chaos, Ristat affronte en quelque sorte à nouveau le chaos identitaire et l'on peut penser que cette lecture qu'Aragon lui applique vaut en large part pour lui-même, ce qui serait à mettre en relation, le concernant, avec l'explosion baroque des dernières œuvres maintes fois relevée par la critique.

Dans cette œuvre unique et pourtant mince, à laquelle il ne faut pas faire dire plus qu'elle ne peut, Isidore Ducasse aura donc eu le mérite de poser quelques-uns des grands problèmes

[42] Sollers, article de 1997, in Lautréamont, *OC*, p. 609.

qui agitent toujours la théorie littéraire et esthétique. Parmi eux, le problème du langage lui-même, comme le notait d'entrée de jeu Breton qui n'en tira pas forcément toutes les conséquences, en tant que se trouvent interrogés son mode d'efficience et les soubassements philosophiques de sa représentation. On se gardera de trancher entre la philosophie analytique et une tradition plus synthétique. Mais on notera que ce débat retentit jusque dans la controverse entre Wittgenstein et Ricoeur[43] à propos des pouvoirs de la métaphore, malgré sa dimension négative de non-adéquation, de redécrire le monde. Le problème de la fiction met aussi en lumière la façon dont l'écrivain assume ou non sa part d'inconscient dans l'écriture[44]. De cette attitude dépendent les prérogatives implicitement accordées au lecteur.

En écrivains de grande envergure, Aragon et Ponge, passé le plaisir ponctuel du pastiche et de la citation, n'ont pas fait du sous-Ducasse. Ils ont réinvesti leur lecture dans des directions dont il est intéressant d'observer les aboutissements dissemblables et de retrouver la part de convergence cachée. Derrière les divergences, on devine des enjeux politiques et idéologiques ici rapidement abordés. On peut retenir trois points de rencontre au moins : l'ambition de dire le réel, d'abord, ou de convoquer les choses dont il se compose pour un regard neuf ; la projection de la fiction dans le domaine de la critique artistique, ensuite, obligeant à envisager un niveau romanesque du métatexte – il n'aurait pas été absurde que *Pour un Malherbe* publié six ans seulement avant le *Matisse* s'intitulât « François Malherbe, roman » – ; l'innutrition littéraire de haute intensité, enfin, pour employer un vocable ancien et dire les limites d'une approche devenue classique de l'intertextualité. « L'arrière-texte », notion empruntée par Aragon à Elsa Triolet et revendiquée par lui dans *les Incipit*, correspond peut-être mieux au cheminement souterrain des textes lus, bien au-delà de l'intertexte manifeste. À la matière Ducasse dont continue à se nourrir Aragon répond la matière Malherbe investie par Ponge non comme duplication du passé mais comme promesse de nouvelles efflorescences. Il ne s'agit toutefois que de polarisations. À côté du XIX^e^ siècle d'Aragon et du XVII^e^ siècle de Ponge, déjà analysés par la critique, il y aurait sans doute à envisager, et ce n'est pas leur moindre mérite, un XIX^e^ siècle de Ponge et un XVII^e^ siècle d'Aragon.

***

EDITIONS DE REFERENCE et BIBLIOGRAPHIE (CHOISIE)

[43] Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
[44] Lire à ce sujet, Henri Scepi, « Ponge et la part de l'ombre », in *Ponge, résolument*, Lyon, ENS éditions, 2004.

LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes (OC)*, éd. par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009.

ARAGON, *Œuvres romanesques complètes (OC)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », I à IV, dir. Daniel Bougnoux, 1997-2008.
ARAGON, *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon* (*ORC*), 42 tomes, Robert Laffont, 1964-1974.
ARAGON, *La Défense de l'infini*, [1923-1928], Paris, Gallimard, 1997, « Cahiers de la NRF », éd. Lionel Follet, rééd. 2002.
ARAGON, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, rééd. Gallimard, « L'Imaginaire ».
ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, rééd. *ORC*, tome 42.
ARAGON, *Henri Matisse, roman*, Paris, Le Livre Club Diderot, 1971, rééd. Gallimard, « quarto », 1998.
ARAGON, *L'Œuvre Poétique* (*L'OP1*), 15 volumes (suivis de *Hors d'Œuvre* par Jean Ristat), Livre Club Diderot, 1974-1981. Seconde édition en 7 volumes (*L'OP2*), 1989-1990.
ARAGON, *Œuvres Poétiques Complètes (OCC)*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2 tomes, dir. Olivier Barbarant, 2007.

PONGE, *Œuvres Complètes (OC)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », I et II, dir. Bernard Beugnot, 1999-2002.

ADAM, Jean-Michel, « Ponge rhétoriquement », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS éditions, 2004.
BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris, Corti, 1939.
BEHAR, Henri, « Aragon, le ton de Lautréamont », *L'Atelier d'un écrivain*, Aix, 2003, PUP, p. 27-39.
BÉGUIN, Edouard, « La notion critique de réécriture chez Aragon », *Recherches Croisées Aragon Elsa Triolet (RCAET)*, n° 4, 1992, p. 119-146.
BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963.
CHARLES, Michel, « Aragon lecteur de Lautréamont », *Cahiers Dada Surréalisme*, 1968, p. 65-78.
CHARLES, Michel, « La catégorie de l'illisible », *Rhétorique de la lecture*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 13-31.
FARASSE, Gérard, *L'âne musicien (sur Francis Ponge)*, Paris, Gallimard, 1996.
JEAN, Raymond, « Les structures du récit dans les *Chants de Maldoror* », *L'Arc*, n° 33, 1967, « Lautréamont », p. 37-49.
JOUFFROY, Alain, « Le détournement des funérailles de Michel Lepeletier de Saint-Fargeau », *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Bourgois, 1975 ; *Lautréamont*, *OC*, p. 596-603.
MERGER, Franck, « L'oubli de la rhétorique », in Anne-Elisabeth Halpern et Alain Trouvé (dir.), *Une tornade d'énigmes* Le Paysan de Paris *d'Aragon*, Paris, L'improviste, 2003.
PLEYNET, Marcelin, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1967.
SCEPI, Henri, « L'éclat, le voile : Ponge et la part d'ombre », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS éditions, 2004.
SOLLERS, Philippe, « Entretien sur Lautréamont », *Ligne de risque*, n° 3, août 1977, *Lautréamont*, *OC*, p. 604-614.
VIGIER, Luc (dir.), *Lectures d'Aragon Les Voyageurs de l'impériale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

MENTIONS ET ALLUSIONS

Aragon

1918 : Fin d'*Anice*t (Gallimard, rééd. Folio, *OC, I* et *ORC,2*) : Isidore Ducasse en receveur de l'enregistrement : « un bien digne homme ».
1922 : *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, collection blanche *et L'OP1, I* : Une réécriture de Fénelon à la manière de Ducasse.
1922 (août-septembre) : « Préface à Maldoror », *NRF*, 1922 ; (Repris dans *Chroniques (33), 1918-1932*, Stock, 1998, et dans *L'OP*1, II, 1974)
1924 : *Le Libertinage*, Paris, Gallimard, rééd. L'Imaginaire ; *OC*, I et *ORC, 2*.

1926 : *Le Paysan de Paris*, Gallimard (*L'OP1*, 3 ; *OCC*, 1) ; rééd. Folio : p. 51 (« blond comme »), p. 193 (« la taupe »), p. 230 (« La tête qui roule vers la mer », allusion au *Chant VI*)

1927 : « Lautréamont envers et contre tout », (écrit avec Breton et Eluard), Editions surréalistes ; Lautréamont, *OC*, p. 401-403 (contre Soupault, préfacier de la réédition de Lautréamont au Sans-Pareil qui avait confondu Isidore Ducasse avec un homonyme, révolutionnaire sous la Commune).

[1923-1928], *La Défense de l'infini*, Gallimard, 1986 (Ruiz), 1997 (Follet) ; *OC*, I.

1928 : *Traité du style*, Gallimard, « L'Imaginaire », p. 16-17, p. 67, p. **210-212**.

1930 (2 octobre) : « Contribution à l'avortement des études maldororiennes », *Le Surréalisme ASDLR* ; *Chroniques (111)* ; *L'OP1*, 5)

1935 (25 juin) : « Le retour à la réalité », *Congrès international des Écrivains pour la Défense de la Culture*, *L'OP1*, 6, p. 311-327 (« La poésie doit avoir pour but la vérité pratique »)

1946 : « Matisse et Baudelaire, *Vingt-trois lithographies* de Henri Matisse pour illustrer *Les Fleurs du Mal* présentées par Aragon, repris dans *Henri Matisse, roman*, 1971, Gallimard, « quarto », 1998, p. 461.

1967 : « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, 1er et 8 juin 1967 : I « Ce qu'il fut pour la génération de 1917 » ; II « Les *Poésies* voient le jour » (Lautréamont, *OC*, p. 527-571).

1968, « L'Homme coupé en deux », *Les lettres Françaises*, n° 1233, *L'OP1*, 2, p. 9-52 (29-30, 47).

1969 : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, p. 20, 50, 59.

1971 : « Le lit d'Isidore », *Les Lettres françaises* du 11 novembre 1970.

1974 : « Écrit au seuil », *L'OP1*, 1, p. 11-33 (14, 18).

Ponge

« Bibliothèque de La Pléiade », I

- « Braque le Réconciliateur » (1946), *Le Peintre à l'étude*, Paris, Gallimard, 1948, p. 131.
- *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 135, p. 235.
- *Lyres* [1923-1961], *Le Grand Recueil*, I, Paris, Gallimard, 1961, p. 473.
- *Méthodes*, [1946-1952], *Le Grand Recueil*, II, Paris, Gallimard, 1961, p. 537, p. **633-635**, p. 646.
    - « Le dispositif Maldoror-Poésies », *Méthodes*, p. 633-635 (1re édition, *Les Cahiers du Sud*, 1946).

« Bibliothèque de La Pléiade », II

- *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 34, p. 40, p. 67, p. 125, p. 134, p. 165, p. 170, p. 254, p. 257, p. 264, p. 265.
- *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 606, p. 694, p. 710, p. 713, p. 758.
- *La Table*, p. 919.
- *Pratiques d'écriture*, p. 1052.
- *Textes hors recueil*, p. 1414.