

De l'intertextualité en poésie : à propos de “ Hölderlin ” (Aragon, ”Les Adieux”)

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. De l'intertextualité en poésie : à propos de “ Hölderlin ” (Aragon, ”Les Adieux”). Gladieu, Marie-Madeleine; Trouvé, Alain. Lecture et altérités, 2, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.123-140, 2008, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 9782915271201. hal-03000324

HAL Id: hal-03000324

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000324>

Submitted on 11 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.



De l'intertextualité en poésie **À propos de « Hölderlin » (Aragon, *Les Adieux*)**

Dans le séminaire de l'an passé, on a appréhendé l'intertextualité en proposant de la penser, du point de vue du lecteur, comme reconnaissance¹. Reconnaître un intertexte signifie à la fois identifier sa présence en tant qu'entité hétérogène au texte lu et l'interpréter dans la perspective globale du texte d'accueil. À ces opérations correspond un double trajet du même vers l'autre et de l'autre à soi-même, sans doute consubstantiel à la littérature au sens moderne du terme² ; le jeu intertextuel est en ce sens « la condition même de la lisibilité littéraire »³.

Dans quelle mesure l'écriture poétique influe-t-elle sur cette reconnaissance ? L'identification des intertextes, leur relation avec le texte d'accueil s'y effectuent-elles selon des modalités spécifiques ? Voici, pour une première réponse, un poème sur un poète : « Hölderlin »⁴ (Aragon, 1967). Le choix d'un titre en quelque sorte intertextuel ne signifie pas que l'essentiel se donne à lire ici directement.

Pour mieux saisir ce rapport annoncé, on situera le poème dans ce qui fut la troisième période de la production aragonienne⁵. On tentera aussi de déterminer ce que recouvre exactement la référence au poète allemand, de penser cet intertexte affiché parmi d'autres convoqués sur différents modes, de comprendre enfin comment se noue le rapport complexe entre deux poétiques.

Contextes et aspects généraux

¹ Voir à ce sujet le volume « Parcours de la reconnaissance intertextuelle », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 1, PUR, Septembre 2006.

² Voir *supra*, « Problématiques littéraires de l'altérité », note 4.

³ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in *Poétique* n° 27, 1976, « L'Intertextualité », p. 257-281.

⁴ Les citations renvoient à la toute récente édition des *Œuvres poétiques complètes* d'Aragon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2007, dir. Olivier Barbarant, II, p. 1140-1148.

⁵ Je reprends par commodité ce découpage traditionnel de la production littéraire aragonienne qui permet de rendre compte de l'accentuation du regard critique porté par l'auteur à la charnière des années 1950-1960 sur ce qui fut et reste à bien des égards son combat politique. Il va de soi que l'œuvre doit aussi être saisie dans son unité et dans le « mouvement perpétuel » qui l'anime d'un bout à l'autre.

Le poème a paru pour la première fois dans la NRF le 1^{er} septembre 1967 ; il fut repris dans *Les Adieux*, recueil publié en 1981 par Jean Ristat selon les indications d'Aragon et qui paraît un an avant la mort de l'auteur. Comme d'autres pièces de ce recueil, il est écrit en vers irréguliers. On discerne trois grands mouvements : confrontation du destin d'Aragon (« je ») à celui de Hölderlin, tour à tour désigné par un « tu » et un « il » (p. 1140-1144) ; méditation sur le Mal et le Bien (p. 1145-1146) ; rêverie sur la folie attribuée à l'auteur d'*Hypérion* après la perte de la femme aimée (p. 1146-1148). Le recueil dans son ensemble constitue une sorte de testament poétique formulé grâce à la médiation de deux grands anciens : l'allemand Hölderlin⁶ et le russe Pouchkine, associé au violoncelliste Rostropovitch dans le « Chant pour Slava »⁷. L'autre thème majeur évoque la disparition, la solitude, la perte de l'être aimé qui renvoient à des obsessions récurrentes ou grandissantes : hantise du temps et malheur d'aimer.

Durant la même année 1967, Aragon publie dans *Les Lettres françaises* « Lautréamont et nous », long article qui fait retour sur ses années surréalistes et sur l'importance des *Chants de Maldoror*, ainsi qu'un roman, *Blanche ou l'oubli*. Les failles dans l'idéal communiste qui a sous-tendu l'écriture du cycle *Le Monde réel*, des années 1930 à 1950, sont devenues patentes depuis *Le Roman inachevé* (1956). La troisième phase de la production aragonienne s'amorce dans l'espace compris entre la fin des *Communistes* (1951) dont le récit s'arrête prématurément au seuil de 1940 et ce *Roman inachevé* qui lui fait en quelque sorte écho⁸. Elle met en scène les errements du poète voué à une cause collective dont il reste encore solidaire.

L'intérêt d'Aragon pour Hölderlin est toutefois beaucoup plus ancien. Ce romantique inclassable lui fut sans doute signalé dès l'époque surréaliste par une amie très chère, Denise Lévy, traductrice de la *Correspondance* complète du poète allemand, elle-même pilotis probable de plusieurs figures romanesques marquantes dans l'univers aragonien⁹. Dès cette époque, « elle a peut-être été comme Maxime Alexandre son initiatrice dans la lecture de Hölderlin »¹⁰. Dans *Blanche ou l'oubli*, la référence à Hölderlin et à son roman *Hypérion* deviendra majeure. Aragon qui prisait fort la culture germanique et possédait une bonne

⁶ Les *Œuvres* de Hölderlin viennent de paraître au début de l'année 1967 dans la Bibliothèque de La Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet.

⁷ Slava est le diminutif de Mstislav, prénom de Rostropovitch. Le violoncelliste, ami du couple, dirigea en 1967 l'opéra *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, d'après Pouchkine, et joua encore sur la tombe d'Elsa Triolet le 12 décembre 1970, ainsi que le rappelle une note inscrite à la fin du poème.

⁸ Cette remarque s'inspire d'une réflexion de Bernard Leuilliot, rédacteur pour l'édition La Pléiade, des *Notes critiques* sur le roman *Les Communistes*.

⁹ On la trouve dans certains fragments de *La Défense de l'infini*. Elle est aussi l'un des pilotis probables de la Bérénice dans *Aurélien* et de Blanche dans le roman de 1967. Voir à ce sujet Maryse Vassevière, *Aragon romancier intertextuel*, Paris, L'Harmattan, 1998, et Lionel Follet, *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard, les cahiers de la NRF, 1997. La correspondance d'Aragon avec Denise Lévy a été publiée sous le titre *Lettres à Denise*, présentées par Pierre Daix, Paris, Nadeau, 1994.

¹⁰ Maryse Vassevière, *op. cit.*, p. 175.

connaissance de la langue allemande a pu lire ce roman bien avant sa traduction en 1965 par Philippe Jaccottet. L'exaltation de la passion amoureuse jusqu'au malheur et à la folie, les sympathies de Hölderlin pour la Révolution française¹¹ et pour les luttes de libération du peuple grec dont son personnage Hypérion est le porte-drapeau, ne pouvaient le laisser indifférent. À distance se nouent semblablement chez les deux auteurs les trois dimensions d'une même quête érotique, politique et poétique.

Notons encore chez Hölderlin l'énigme d'une vie scindée en deux phases d'égale durée : de 1770 à 1806, il est le penseur poète novateur, ami de Hegel et de Schelling, lecteur de Platon, Spinoza, Leibniz, Rousseau, admirateur de Schiller, des Tragiques grecs, de Pindare ; de 1806 à 1843, après l'échec de sa passion malheureuse pour Suzette Gontard (le modèle de la Diotima de *Hypérion*) il devient le solitaire enfermé dans sa tour au-dessus du Neckar, chez un menuisier nommé Zimmer, qui loge au rez-de-chaussée. De ces trente-sept dernières années ne sont restés qu'une cinquantaine de courts poèmes, tableaux de nature et de saison, écrits dans une langue apparemment plus sage et sur un ton d'humilité, les derniers signés d'un nom étrange : « Scardanelli ». La folie est au cœur du mythe Hölderlin relayé par certains témoignages et par l'histoire littéraire. Elle est aussi un leitmotiv de l'œuvre aragonienne.

L'évocation, précédée de son cortège de souvenirs, pose d'emblée quelques questions : Hölderlin sera-t-il un modèle ? Un double ? Un intercesseur ? Autre chose encore ? Mais d'abord, que recouvre exactement cette référence inaugurale au nom d'auteur, offert au lecteur comme une fausse évidence ? Quel partage s'établit sous cette étiquette entre le matériau biographique et les textes du poète allemand ?

Le texte « Hölderlin » ?

La référence¹² ne laisse pas de poser quelques problèmes en tant que catégorie intertextuelle : le nom d'auteur n'est en effet pas seulement assignable à ses textes. Le signifiant « Hölderlin » renvoie à une matière biographique devenue au gré des circonstances et des commentaires figure mythique ; concurremment, il désigne aussi l'œuvre poétique produite sous ce nom d'écrivain. Dans un cas le nom « Hölderlin » entretiendrait un rapport métaphorique avec son signifié, dans le second, un rapport plutôt analytique, distinction qui rappellerait les deux valeurs de la citation selon Compagnon : l'image et le diagramme.

¹¹ En 1802, il séjourne en France près de Bordeaux. Comme nombre d'intellectuels allemands, Hölderlin s'enthousiasme pour la Révolution française. Voir *infra.*, à ce sujet, les commentaires d'Aragon dans *Blanche ou l'oubli*.

¹² Annick Bouillaguet a ajouté cette quatrième forme au modèle Genette de l'intertextualité restreinte (citation, plagiat, allusion). Voir à ce sujet son article « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989.

Dans la citation *image*, le *representamen* imite des *propriétés* élémentaires de l'objet ; dans la citation *diagramme* il reproduit des *relations* entre des éléments de l'objet. [...]

Le diagramme et l'image s'opposent donc comme les relations que l'emprunteur entretient soit avec l'objet d'échange, soit avec le prêteur »¹³.

Aragon semble refuser de dissocier les deux. Le poème évoque certains détails de la biographie. Il en privilégie d'abord la fin :

Ce n'est pas à toi que je parle enfant inspiré
Mais à l'autre qui fut ramené dans une tour au-dessus
Du Neckar [...]
Je parle à l'autre au-dessus du Neckar pour la seconde
Moitié de sa vie (p. 1141)

Puis il remonte à l'enfance et à la rencontre :

Il était pour les siens le petit Fritz et la bien-aimée
L'appelait son Hölder (p. 1147)

Certains de ces détails proviennent de la *Correspondance*, tel le diminutif Hölder. D'autres, à mi-chemin entre la critique et la légende, interrogent le mythe de la folie :

Lui descend dans l'incompréhensible enfer
À la recherche d'Eurydice Et Diotima
Peut-être dans ces jours dont on ne saura rien
L'avais-tu suivie au fond du non-être
La folie où commence la folie Hölderlin (p. 1147)

Fragments de textes privés ou de traits colportés par la tradition, ces détails s'apparentent aux biographèmes inventés par Barthes¹⁴ pour restaurer la part saisissable et déjà textuelle de l'auteur. Pour Aragon la vie et l'écriture forment un tout indissociable. Au désarroi de la dernière époque, il oppose « le haut amour ancien qu'on ne pourra jamais pourtant / Détacher de toi ta légende » (p. 1141). Réinventer par l'écriture littéraire une mythologie des temps modernes fut aussi un des mots d'ordre partagés avec Breton, dès l'époque surréaliste.

L'image du poète Hölderlin devient ainsi métaphore du poète Aragon en son âge mûr. Même engagement passionné dans l'aventure existentielle, même vie dévastée par la rupture de l'idéal. L'écriture s'affronte à la folie, à la dissociation psychique rendue par le jeu sur la seconde et la troisième personne. Le tutoiement du locuteur vise alternativement l'homme du passé épris d'idéal

¹³ Antoine Compagnon, *La Seconde main, ou le Travail de la citation*, Paris, Le seuil, 1979, p. 335.

¹⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, rééd. *Œuvres Complètes*, Le Seuil, III. Voir aussi son livre *La Chambre claire* : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits "biographèmes" » (*OC*, V, p. 811).

et l'homme mûr à l'existence ravagée : « Ce n'est pas à toi que je parle enfant inspiré/ Mais à l'autre qui fut ramené dans une tour au-dessus/ Du Neckar ». « J'aime tes portraits terribles d'après la foudre ». Partagée entre ce « tu » et ce « il » plus distancié, se constitue l'image de l'autre, moyen oblique pour accéder à la connaissance de soi. Le thème possède une résonance ancienne pour Aragon. Folie et dédoublement hantaient déjà ses œuvres de jeunesse. *Le Cahier noir*, fragment de *La Défense de l'infini*, met en scène une identité personnelle fracturée. Ces thèmes font un retour en force à partir des années 1960, notamment dans *La Mise à mort* qui raconte le meurtre d'Anthoine – le héros positif – par son double Alfred.

Parallèlement à ce rapport métaphorique utilisant l'autre comme miroir de soi, voire comme prétexte, la relation analytique, plus intime, entre les deux écritures poétiques semble a priori ne se nourrir que de bribes textuelles empruntées à la dernière manière de Hölderlin, cité seulement à deux reprises vers la fin du poème : « avec humilité », « SCARDANELLI » (p. 1146). Un rapport plus profond et moins littéral n'est toutefois pas à exclure. Pour en apprécier la teneur, voyons comment le poème croise de façon complexe différents degrés de référence intertextuelle qui dépassent largement le cas Hölderlin.

Médiations intertextuelles

Plusieurs strates de références semblent se superposer et interagir. On pourrait en dénombrer six.

1. Le signifiant « Hölderlin » s'enrichit du croisement avec d'autres figures mythiques : Empédocle, Orphée, le Christ, introduisant une comparaison des destinées. Le philosophe poète Empédocle se jeta selon la légende dans l'Etna, donnant un tour apocalyptique à sa quête de savoir absolu :

Heureux celui qui se jette au bout de lui-même
Dans la bouche de lave ayant choisi
L'heure
Et le lieu [...]
Mais tu n'as point fait offrande à l'Etna de toi-même (p. 1141)

Orphée, emblème du poète et de l'amour absolu, descendu aux Enfers rechercher Eurydice, offre une hypothèse interprétative à l'enfermement dans la tour de Tübingen : « Orphée [...] descend dans l'incompréhensible enfer / À la recherche de d'Eurydice Et Diotima / Peut-être [...] en ces jours l'avais-tu suivie au fond du non-être » (p. 1147). Tous deux, Empédocle et Orphée, appartiennent à cette culture grecque tant admirée de Hölderlin. Quant au poète Aragon confondu avec son modèle allemand et littéralement désespéré, il s'en remet à une figure salvatrice qui rendrait au bonheur une chance de se réaliser :

Il attend le Christophe inconnu près de la fontaine afin
D'être porté par son épau

Qui traversera la rivière d'un pas géant (p. 1143)

L'allusion à la légende de Saint Christophe portant le Christ pour lui faire traverser une rivière pourrait revêtir un caractère emblématique. Les grandes figures mythiques sont les passeurs qui permettent au poète de surmonter son drame personnel. Elles sont le fruit d'une intertextualité croisée enrichie par une tradition orale et littéraire.

2. Elles trouvent néanmoins un relais particulier dans les œuvres de Hölderlin. Le mythe d'Orphée lui est familier : le héros grec est un des modèles cités dans *Hypérion*¹⁵. Deux poèmes illustrent l'identification du poète allemand au Christ : « L'Unique » et « Patmos ». Ils célèbrent la vertu d'intercesseur du Christ entre les humains et le « Très-Haut ». Empédocle, éminente figure de la pensée grecque, lui a inspiré une pièce inachevée, *La mort d'Empédocle*, ainsi qu'un poème, dont certains vers font écho au texte précédemment cité :

La vie, la vie est ta quête, et sourd et brille
Un feu divin du fond de la terre en toi,
Et toi, dans un élan terrible,
Tu plonges dans les flammes de l'Etna.¹⁶

Si l'on ne peut évoquer ici une intertextualité citationnelle, cet écho à distance se lit comme variation ou réécriture.

Les « lettres de Diotima » (p. 1141) – « Et nul ne sait si l'on t'/ avait laissé pour les relire jour/ Après jour » – assimilent au souvenir de Suzette Gontard l'héroïne qui en fut dans *Hypérion* la transfiguration littéraire. Le détail du nom propre renvoie à la globalité du roman par synecdoque.

3. À l'image du poète Hölderlin s'agglomèrent d'autres figures plus tardives. Trois de ces chercheurs d'absolu apparaissent dans le dernier mouvement du poème. Un certain degré de la folie littéraire ne saurait être pensé sans le secours de Nerval, Artaud, Lautréamont. « Les soupirs de la Sainte » (p. 1146) rappelle le plus célèbre sonnet nervalien, « El Desdichado », dont il constitue le premier hémistiche de l'ultime vers. La fin de ce poème évoque précisément les crises de folie surmontées grâce à l'écriture, sur fond de quête orphique. Trois vers plus loin apparaît *Le Pèse-Nerfs*, titre d'un recueil datant de la période surréaliste d'Artaud, publié avant son internement. Le nom de Lautréamont se glisse entre les deux précédents, accompagné d'un fragment des *Chants*, réduit ici à sa forme minimale : « cette machine à coudre » renvoie encore par synecdoque à la série des « beau comme » et spécialement à une de ses équations insolites célébrées par les surréalistes : « beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un

¹⁵ Voir par exemple *Hypérion*, Poésies/Gallimard, p. 93.

¹⁶ Hölderlin, « Empédocle », in [Le Retour au pays Nürtingen et Stuttgart], 1800, *Œuvre poétique complète [OPC]*, Paris, La Différence, 2005, trad. François Garrigue, p. 485.

parapluie »¹⁷. Les *Chants de Maldoror*, par leur écriture onirique, peuvent par ailleurs se lire comme descente aux Enfers de l'inconscient et tentative d'exorcisme.

La thématique du Mal et du Bien, développée dans le second mouvement du poème « Hölderlin », doit probablement beaucoup à ce même auteur. C'est en effet Lautréamont-Ducasse, lu dans l'enthousiasme par Breton et Aragon, qui prétendit, au seuil des *Poésies* et en contrepoint aux *Chants de Maldoror*, vouloir « remplace[r] la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien... ». J'y reviendrai.

4. Ces références indirectes se compliquent et s'enrichissent de leur évocation dans d'autres œuvres d'Aragon. L'intertextualité se fait ici autotextuelle. Ainsi ne saurait-on comprendre sans le détour par le discours romanesque, antérieur ou contemporain, l'ouverture lyrique du poème :

Je ne t'imiterai pas dans ta parole
ô
Poète brûlé tes forêts intérieures
Long incendie incendié sur qui souffle
Le vent interminable de l'Histoire

Ce poète « brûlé [...] / sur qui souffle / Le vent interminable de l'Histoire » est le double d'Aragon. Tous deux entretiennent un rapport privilégié avec une autre figure mythique. Hölderlin a traité du cas Œdipe dans un essai philosophique et esthétique sur la tragédie grecque : *Remarques sur les traductions de Sophocle*¹⁸. Œdipe, emblème de l'aveuglement, est aussi le héros éponyme du troisième *Conte de la chemise rouge* inséré en abîme dans le récit principal de *La Mise à mort* (1965). Il porte en épigraphe une citation plus longue de Hölderlin : « Die Leiden scheinen so, die Œdipus getragen, als wie ein armer Mann klagt, dasz ihm etwas fehle »¹⁹. Le chapitre II du *Deuxième conte de la chemise rouge* arbore une autre épigraphe du même auteur :

...Indessen dünket mir öfters

¹⁷ *Chants de Maldoror*, VI, 1. À noter que le « *Beau comme la rencontre* » revient en fin de poème dans un groupe de quatre vers : « Un vent fou / *Beau comme la rencontre* / Ceux dont le chapeau s'est envolé montrent leur tête à l'avenir ». Le « vent fou » pourrait faire penser à Breton, à son récit *L'amour fou*, et à sa théorie du hasard objectif présidant aux rencontres amoureuses. Le merveilleux noir selon Lautréamont a largement été revisité par l'auteur de *Nadja* qui fait figure ici de relais allusif. Plus que chez Lautréamont, l'amour et la poésie sont indissociables pour Breton et Aragon. Ils confinent à une certaine forme de folie. La remarque vaut par extension pour Hölderlin.

¹⁸ Le premier chapitre s'intitule « *Remarques sur Œdipe* ».

¹⁹ *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, 1965, rééd. « Folio », p. 411. La citation est extraite du poème « *In lieblicher Blaue...* », un des premiers textes écrits dans la tour. Il en existe une traduction en prose : « C'est ainsi qu'apparaissent les douleurs qu'a portées Œdipe, sous l'aspect d'un pauvre homme qui pleure parce qu'il lui manque quelque chose » (*OPC*, trad. François Garrigue, p. 891). André Du Bouchet en a proposé un équivalent versifié : « « Telles douleurs, elles paraissent, qu'Œdipe a supportées, / D'un homme, le pauvre qui se plaint de quelque chose » (Édition La Pléiade, p. 941).

Besser zu schlafen, wie so ohne Genosse zu sein,
So zu harren, und was zu tun indes und zu sagen,
Weiss ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit²⁰

« À quoi bon des poètes en temps de besoin »²¹ dit en substance la fin de la citation souvent commentée. Façon de souligner le trait commun aux deux poètes : un lyrisme qui associe le collectif – l’Histoire – au sentiment personnel.

Blanche ou l’oubli va plus loin, citant abondamment le Hölderlin de la grande époque. Ce roman permet de mieux comprendre la dimension politique de l’identification à Hölderlin, sympathisant de la Révolution française :

Et j’ignorais, moi, quand j’ai lu *Hypérion*, ce que nous avons appris plus tard, l’an dernier, dans un article des *Études germaniques*, et qui est qu’avec Hegel et Schiller Hölderlin dès 1790, donc à vingt ans, avait fondé un club politique secret sous l’effet de la Révolution française, qui n’a point été un simple enthousiasme de jeunesse : *Hölderlin*, écrit M. Bertaux, *n’a jamais renié cette conviction jacobine*. Et sans doute que le jeune homme n’a eu recours à la *fable* grecque, au décor restreint des événements d’Albanie, que parce que, en ce temps-là, en Souabe, la pure apologie des armées républicaines de France n’eût pas été possible²².

Voilà qui éclaire singulièrement ce « vent interminable de l’Histoire » rencontré dès l’incipit. Là où le roman commente dans le détail l’intertexte *Hypérion*, le texte poétique cultive le raccourci. *Blanche ou l’oubli* développe également une autre image, celle du poète en quête d’absolu. Une phrase d’*Hypérion* y revient en leitmotiv : « *Wir sind nichts, was wir suchen ist alles* »²³. Peu importe que le roman attribue à Blanche et non à Gaiffier la lecture d’*Hypérion*, Aragon lui aussi l’a lu et en joue. Cet intertexte majeur prend figure de miroir où se donnent ainsi à lire les tensions inhérentes à la triple quête érotique, politique et poétique.

5. Le détour autotextuel joue encore en un autre sens, élaborant l’image de Hölderlin à partir des propres poèmes d’Aragon. Ainsi de ce passage du premier mouvement :

Heureux à son amour celui
Qui n’a survécu d’
Une minute
 Heureux
Le corps démâté démembré disjoint
Qui n’a pas plus qu’à son amour à soi-même survécu (p. 1141)

²⁰ « ...Il me semble jusque-là souvent / Préférable de dormir à être ainsi sans camarades. / À piétiner ainsi, et que faire jusque-là et que dire / Je n’en sais rien, et à quoi bon des poètes en temps de besoin ». (*La Mise à mort*, note 1, p. 293)

²¹ On appréciera au passage la belle version de ce passage pour l’édition de La Pléiade (dir. Philippe Jaccottet) : « et pourquoi, dans ce temps d’ombre misérable, des poètes ? »

²² *Blanche ou l’oubli*, Paris, Gallimard, 1967, rééd. « Folio », p. 321-322.

²³ *Nous ne sommes rien ; ce que nous cherchons est tout...* Cette phrase me hante depuis combien d’années ? (p. 170)

Le propos n'est pas sans rappeler « Le vrai Zadjal d'en mourir » et son vers refrain : « Heureux celui qui meurt d'aimer ». La figure de Hölderlin n'est peut-être ici qu'un des avatars de celle du *Fou d'Elsa* dont la parution date de 1963.

6/ Reste enfin à évoquer le plus subtil et probablement l'essentiel : la parenté plus ou moins cultivée entre deux écritures poétiques, deux styles, deux tons. Il ne s'agit plus d'intertextualité au sens littéral – on a vu que la collecte restait assez maigre à cet égard – mais de sa forme élargie ; on pourra l'appeler hypertextualité, avec Gérard Genette, ou réécriture, dans le langage aragonien.

L'imitation de la manière poétique en forme d'hommage²⁴ semble se cristalliser autour de deux traits stylistiques contradictoires : l'intensification lyrique et la syncope. L'incipit « Je ne t'imiterai pas dans ta parole/ô/ Poète brûlé » a valeur double : affirmation d'autonomie sur le mode sérieux et prétérition. On a déjà évoqué la parenté entre ces voix lyriques déchirées, traduisant en images paroxystiques une même passion personnelle et collective, comme dans ces deux vers de la première page célébrant « Cette flamme à transformer l'homme / Ce perpétuel abîme renversé ».

Ces formes intensives coexistent chez les deux poètes avec un emploi du vers irrégulier, éclaté dans l'espace de la page. Aussi la parenté la plus intéressante est-elle sans doute ici, à l'inverse, celle du blanc ainsi créé, blanc que redouble, au plan lexical, le motif central du silence qui conclut un premier mouvement de douze vers : « Donne-moi ta main longtemps pour écouter le silence » (p. 1140). Une correspondance est suggérée entre le silence du poète muré dans sa tour et un des traits de son écriture la plus novatrice procédant à une dislocation du rythme et des enchaînements syntaxiques. Lisons en parallèle. Par exemple, ceci, dans le poème d'Aragon :

Les
Choses sur le papier posées avec mille
Précautions sur le papier constellé de trous
Ce ciel en toi nocturne où
 parmi les troupeaux endormis
Seuls brillent les bergers (p. 1140)

À quoi répondrait, par la façon de cultiver l'écriture « à trous », pour l'œil, tel passage prélevé dans le poème « Rousseau »²⁵ :

Le débordement de vie, cet infini
Qui l'entoure et lui sourd, lui échappe

²⁴ Je trouve une confirmation de cette hypothèse dans la publication des notes critiques par Philippe Forest (édition Pléiade), parues après la rédaction de cet article : « tout son poème constitue [...] un dialogue avec la légende et l'œuvre du poète allemand dont le texte [...] vient parfois mimer la forme inachevée et fragmentaire » (*éd. citée.*, p. 1620).

²⁵ « Rousseau », [Le Retour au pays Nürtingen et Stuttgart], *OPC*, p. 513.

On pourrait continuer avec ces autres vers chez Aragon, poussant la dislocation un peu plus loin :

Et ce poème noir plus par l'espace des astres
Parle que par leur
Éclat
(p. 1140)

Les écritures poétiques communiquent donc de façon paradoxale par le blanc, forme de non-texte et marque du poétique absolu, si l'on admet que le vide de la feuille de papier participe de l'écriture poétique. Entre Hölderlin et Aragon, ne pourrait-on, comme un chaînon manquant, invoquer ici le Mallarmé du « Coup de dés » ?

Le minimalisme des derniers poèmes traitant des saisons et des choses simples de la vie, mis en perspective avec cette écriture antérieure, acquiert ainsi un relief nouveau que donne peut-être à entendre tel passage :

Il pleut des fleurs Le printemps
Est venu trop vite
Les bourgeons se sont ouverts d'erreur
L'imprudent aveu s'est formé sur la lèvre avant
La lèvre Ainsi toujours
Les idées (p. 1144)

Le silence résultant du vers court, entrecoupé de blancs, fait place à la méditation : le poète semble laisser à son lecteur le temps de rêver aux impasses présentes, sans précipitation et en donnant libre cours à tous les comblements imaginaires. Ainsi peut-on lire encore la fin du premier mouvement qui superpose la voix d'Aragon à celle de son modèle supposé, orchestrant la disjonction de la syntaxe et de la strophe :

Il n'y a rien d'aussi capricieux que les idées
Pour un rien voilà qu'elles ont perdu leur pantoufle
Ou qu'elles se coupent une main
Avant que le frelon s'y loge

Les sens même passe avant le long soleil
Des paroles pas encore dites
La vie est perpétuellement éveil d'un rêve
Oublié

Le poème
Un regret qui précède le jour

Je me perds (p. 1144)²⁶

²⁶ Prolongeant l'analogie des manières poétiques, voici encore, toujours traduite, cette ode hölderlinienne à la Sibylle :

La tempête

L'écriture « à la manière de », en forme d'hommage implicite, se double toutefois d'une réécriture au plein du sens du terme, faisant entendre sa différence : d'époque, de répertoire culturel. L'intertextualité citationnelle elle-même revêt, dans un contexte énonciatif différent, un sens nouveau. Ainsi de la méditation sur le pseudonyme Scardanelli :

Si je pouvais seulement savoir où tu
As pris ce nom italien pour remplacer le bruit souabe
Que faisaient vers toi les lèvres aimées
Si je pouvais seulement savoir
Avec humilité (p. 1148)

Le complément de manière tracé en italiques n'est pas seulement une des rares citations prélevées dans le texte hölderlinien ; il s'applique aussi à la déférence du poète français confronté à l'énigme d'une vie, à l'incommensurable dont il se garde bien d'offrir une pauvre explication.

Si l'empathie poétique l'emporte largement sur la distance, on peut donc noter cette double valeur de la réécriture. Voyons pour finir quelles remarques en découlent pour la relation entre les deux poètes.

Fonctions de l'autre intertextuel

Mettant l'accent sur le poète enfermé dans la tour, Aragon privilégie au seuil de la vieillesse le double fraternel : « Nous sommes tous les deux prisonniers sans prison » (p. 1142). Certaines phrases s'appliquent aux deux poètes : « je vis les derniers moments d'entendre/ Les derniers de voir Les derniers parfums de l'injustice » (p. 1143). Une circulation du sens s'établit, d'une œuvre à l'autre, autour des figures mythiques d'Empédocle, du Christ et d'Œdipe. Ce dernier concerne de très près chacun des auteurs dans leur destinée intime d'enfant illégitime (Aragon) ou prématurément privé de son père (Hölderlin). L'un et

Mais ils insultent
Secouent violemment l'arbre aussi pourtant les enfants fous
font tomber à coups de pierres
mais

Plie les branches
Et le corbeau chante
Tel passe l'orage de Dieu au-dessus
Mais tu chant sacré

Et cherches pauvre marin le familier

Regarde vers les étoiles. (*OPC*, p. 449-450)

l'autre, comme Œdipe, sont en quête de père et d'identité. Loin de résoudre fallacieusement la question, leur écriture poétique la laisse ouverte.

L'autre intertextuel permet néanmoins une ressaisie de soi, grâce à un double mécanisme d'assimilation et de différenciation qui en fait un véritable alter ego. Tantôt, les voix se superposent. Un Je indécidable parle au nom des deux poètes : « J'ai fait abandon du bonheur Il s'est assis / ailleurs » (p. 1143). Tantôt *Je* se distingue de *Tu* ou de *Il* pour marquer la singularité de l'aventure individuelle : « Si je pouvais seulement savoir où tu/ As pris ce nom italien ». Les trente-sept années d'enfermement du poète allemand conservent une part de leur étrangeté inouïe. Semblable et singulier, l'autre peut ainsi jouer le rôle de miroir éclaircissant : « Ces obliques blessures de la durée/ C'est moi que je regarde en lui pour mieux/ Me retrouver » (p. 1142).

Littéraire ou vécue au quotidien, la folie reste une énigme que la poésie s'emploie à représenter et peut-être à dompter, au moins à titre provisoire. Le recours au langage, au symbolique, participe de cette maîtrise accrue par sa transposition sous le masque de l'autre :

Hormis toi nul ne sait la beauté noire de ne rien
Attendre
 À qui parler le langage pur
Du désespoir
 appris par trop avoir pratiqué l'espérance (p. 1142)

Il y aurait quelque chose à apprendre, au moins à éprouver, dans le discours de l'autre sur sa propre folie. La figure plus ou moins mythique de cet autre devient, comme on l'a vu, le passeur permettant de franchir le fleuve des Enfers. Elle est aussi le confident aidant à supporter le présent : « Je ne voudrais pas continuer cette route sans toi/ Avec qui partager plus loin ces secrets de personne » (p. 1142).

On discerne peut-être mieux à présent certaines caractéristiques du mythe littéraire, spécialement présent et actif dans le texte poétique. Si le mythe au sens culturel tient d'une certaine façon du rêve éveillé collectif²⁷, il paraît se former par modelages successifs d'un même scénario centré sur un personnage central. Le mythe poétique, tel qu'on l'a vu se constituer par l'intertextualité, procède en revanche par concaténation d'histoires apparentées, brassant dans une voix unique, celle de l'écrivain, une pluralité de paroles poétiques. Plus dense se fait le réseau, plus solide le rempart contre les menaces intérieures. Le Hölderlin aragonien tend ainsi à occulter le poète particulier : il devient la figure du Poète sous les traits duquel son auteur se rêve.

²⁷ « Il est fort vraisemblable que les mythes sont les résidus déformés des désirs fantasmés de nations entières », écrit Freud dans « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908).

Ce rêve prend aussi valeur d'autoanalyse²⁸, y compris au plan politique. Sous le masque Hölderlin se prolonge un drame personnel qu'on peut résumer à la mise en tension de deux positions contradictoires. D'un côté, le second mouvement du poème reproduit une rêverie sur le Mal et le Bien, inspirée par la lecture politique de Lautréamont-Ducasse mise en avant à partir des années 1930. Dans la *Contribution à l'avortement des études maldororiennes*, Aragon, prenant ses distances avec le livre phare de ses années surréalistes, déclarait vouloir récrire au bien par les romans du *Monde réel* ce que le romantisme attardé de sa jeunesse avait tourné au mal. Une chronologie des valeurs, inspirée de l'épigraphe des *Poésies*, est encore repérable dans le présent poème :

Je dis donc qu'
Il n'y a pas d'autre songe que celui du
Mal et du Bien dans cet ordre de succession
Ainsi le Mal précède et le Bien après vient
Portant dans son cœur en fait de lumière la
Blessure du Mal (p. 1145)

Sans doute trouve-t-on à la page suivante une allusion à la faillite de l'utopie : « Je n'ai pas vu comment le Mal en Bien se change » (p. 1146). Mais le poète s'accroche en même temps à ce rêve, au nom du futur qui pourrait le légitimer. La folie du discours présent serait une forme d'extralucidité :

Il fait un vent fou

De même les paroles

Un siècle on a mis un siècle à comprendre Nerval (p. 1146)

L'autre intertextuel tient lieu ici d'autojustification²⁹. Il entre pourtant dans un processus inverse de révision déchirante. Notons d'abord la référence à Lautréamont, plutôt qu'à Isidore Ducasse³⁰. Observons enfin comment se développe, peu après l'évocation de Nerval, la rêverie sur le cas Artaud :

Je ris encore quand je pense à l'étonnement du

²⁸ Je rejoins ici l'hypothèse développée par Maryse Vassevière à propos des romans de la maturité (*op. cit.*).

²⁹ La référence, dans l'avant-dernier vers, au mot de Danton – « Elle [leur tête] en vaut elle en vaut la peine », semble plaider une dernière fois pour le combat désespéré des fous de l'idéal politique – « ceux dont le chapeau s'est envolé ».

³⁰ Sous la phrase « Qui sera le suivant de ces Messieurs » (p. 1147), on peut ainsi entendre la conversation d'« un certain soir », rapportée dans « Lautréamont et nous », et spécialement ce propos attribué à Breton : « Un jour, dit A. B., nous nous séparerons à notre tour...qui en finira avec l'autre ? » (*Les Lettres françaises*, n° 1186, du 8 au 14 juin 1967, p. 7). À quoi feraient écho ces vers du poème « Programme », daté de la même époque (1919) : « Encore deux amis avant d'arriver à mon frère [...]/ Lequel étranglera l'autre [...]/ Tirerons-nous au sort le nom de la victime » (repris dans *Feu de joie*, 1920). L'esprit de révolte dadaïste y pointe, loin de la dialectique apaisée du Bien et du Mal plus tardivement identifiée. Je remercie Lionel Follet pour cette double suggestion en forme de coopération lectrice.

Mécène devant *Le Pèse-Nerfs* pour lequel j'avais
Imaginé d'ouvrir une collection
Dite
Pour vos beaux yeux (p. 1147)

L'histoire littéraire doit ici venir au secours de l'interprétation. Sans doute les familiers du surréalisme savent-ils que le mécène protecteur du mouvement naissant se nommait Jacques Doucet. Il faut néanmoins se reporter à la publication récente de *Papiers inédits* pour comprendre ce que l'allusion dit et cache en même temps. La correspondance avec le mécène confirme d'abord l'aide apportée par Aragon à Artaud dans la publication de son recueil *Le Pèse-nerfs* achevé d'imprimer le 1^{er} août 1925³¹. On y trouve aussi quelques pages plus loin une lettre postérieure de seize mois à la précédente dans laquelle Aragon justifie auprès de Doucet la récente exclusion prononcée contre Artaud au nom de la direction du groupe surréaliste. La lettre date du 14 janvier 1927, époque de raidissement du mouvement qui se pose la question de l'adhésion au communisme³².

De cet épisode rien ne semble remonter à la mémoire quarante ans après. Lisons quand même la suite :

Qui sera le suivant Un vent fou
Il est commode assurément de tout expliquer par la folie (p. 1147)

Commençant par l'allusion à la publication interrompue de la nouvelle collection, la phrase enchaîne sur ce qui pourrait bien faire figure d'autocritique : « Il est commode assurément de tout expliquer par la folie ». Tout se passe comme si le texte poétique commentait ici les blancs de l'épisode. À sa façon l'intertextualité poétique participe ainsi de l'exposition littéraire de la folie. Si la folie ordinaire n'est somme toute que la tenue, à distance, de discours contradictoires, sa transposition littéraire est l'exposition aux yeux de tous et de soi-même de cette contradiction.

³¹ *Le Pèse-nerfs* [...] fut le premier volume d'une collection qui devait en compter douze. Intitulée *Pour vos beaux yeux*, financée par Jacques Doucet et dirigée par Aragon... », note Lionel Follet, éditeur avec Edouard Ruiz du volume intégrant cette correspondance : Aragon, *Papiers inédits De dada au surréalisme* (1917-1931), Paris, Gallimard, 2000, p. 89.

³² Jacques Doucet avait demandé à Aragon des explications sur le rapport entre surréalisme et politique. « Sans doute avait-il eu vent de deux réunions dramatiques, les 23 et 27 novembre, où le groupe avait débattu de ses relations avec le Parti communiste, et décidé d'exclure Artaud et Soupault. [...] Après deux autres assemblées sur le même thème, huit surréalistes décidèrent d'adhérer [...]. Pour Aragon, ce fut chose faite le 6 janvier 1927. » (Lionel Follet, *op. cit.*, p. 110)

Il est possible à présent de mieux cerner certains traits du régime intertextuel en poésie. Ce qui vaut pour la poétique aragonienne pourrait s'appliquer à d'autres textes. Ce régime allie deux tendances opposées. Allusive, l'écriture poétique procède par concaténation et surimpression de références. Pour évaluer la portée de telle expression, le lecteur se voit contraint à déplier le feuilleté intertextuel, à entreprendre, peut-être, une exploration en amont qui dépasse de loin les limites du texte. Concurrément la relation intertextuelle entre les deux poètes n'atteint le sommet de son acuité qu'en mimant un des traits les plus novateurs de l'écrivain allemand : la pratique du blanc³³, comme rupture ouvrant le texte sur une continuation par le lecteur. C'est donc paradoxalement la suppression de texte qui représenterait ici le summum de l'intertextualité ! On peut avancer qu'à des degrés divers, bien des textes poétiques procèdent de cette valeur suggestive d'un vide artificiellement créé dans le discours. La disposition versifiée en est une première forme.

La référence, intertextualité concentrée sur un vocable unique, joue un rôle essentiel au sein de cette poétique. Par son caractère synecdochique – l'élément est censé représenter un tout –, elle relève encore de l'absence et de la suggestion. Elle requiert du lecteur un travail mental accru. La référence au nom d'auteur pose un problème particulier : homme ou œuvre ? La voix poétique semble récuser cette distinction qui reste importante du point de vue du lecteur. Le biographème est peut-être une des réponses théoriques à ce casse-tête.

Méditation personnelle sur le tragique de deux destinées à bien des égards apparentées, « Hölderlin » tient du miroir, du révélateur, de l'exorcisme. Aragon y peaufine sous le masque de l'autre son mythe personnel du poète, sans cesse repris³⁴. Les tenants et aboutissants de ce discours sont tellement complexes qu'ils risquent d'échapper au lecteur non averti. Sans une solide culture littéraire qui a justifié notre approche contextuelle initiale, ce discours a toutes chances d'être inaudible. Armé de quelques connaissances, le lecteur peut en revanche donner libre cours à la créativité interprétative. La densité des références, le silence des blancs l'y invitent, avec bonheur.

Alain Trouvé

³³ On ne sera pas étonné de l'intérêt porté à cet auteur par un André Du Bouchet, expert en la matière ; voir à ce sujet, *supra.*, sa traduction de certains textes.

³⁴ Les allusions aux œuvres de toutes les époques antérieures montrent l'insuffisance du découpage en trois périodes proposé initialement, ou à tout le moins la nécessité de ne pas concevoir cette périodisation de façon rigide.