

## Le fantasme amoureux au miroir de l'imaginaire dans l'œuvre romanesque d'Aragon

Marie-Camille Thomasi

L'Université de Corse

*[Puisque le sentiment amoureux naît de la cristallisation mythique bien plus que de l'élection spontanée il instaure d'emblée la dichotomie foncière du réel et de l'imaginaire, de la répétition et de la mise à distance. C'est donc principalement en tant que miroir qu'il sera appréhendé : miroir tournant des êtres, des songes et des mots, mais également reflet biaisé du temps et des choses. Parce que le fantasme amoureux ne saurait se réfléchir autrement qu'au regard de l'imaginaire, il prend donc son essor dans l'étonnant pouvoir des mots et, pris dans les mailles de cette étrange dialectique, l'homme rêve sa vie bien plus qu'il ne s'en empare. Le couple n'est plus qu'une instance fictive, un palliatif illusoire au sein duquel s'enracinent toutes les hantises et névroses originelles. L'œuvre aragonienne se dresse alors comme le lieu privilégié du réinvestissement spéculaire intégrant tout sujet dans l'oscillation perpétuelle du roman comme « songe partagé ».]*

« Ce qu'on a pas, ce qu'on est pas, ce dont on manque, voilà les objets du désir et de l'amour »<sup>1</sup>. Autrement dit, l'objet du désir ne brille que par son absence et l'amour est présenté comme un trouble qui, une fois calmé, disparaît. Naufrage d'une passion qui par essence est souffrance, ou bien égarement volontaire et délibéré en dehors des normes établies, le sentiment amoureux semble ainsi pouvoir s'appréhender comme un écart vis-à-vis de qui ne le partage pas, une transgression nécessaire et primordiale. L'amour s'exalte donc dans l'opposition, il ne naît que du conflit sans lequel il végète et se fige. Et si, de nos jours, la thématique amoureuse apparaît comme l'une des plus exploitées voire des plus ressassées, peut-être est-ce parce que celle-ci englobe tout à la fois l'universel et le singulier, l'intime et le public, le même et l'autre. Creuset de hantises personnelles perpétuellement transformées et

---

<sup>1</sup> Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, « GF », 1964, p. 67.

miroir de l'humanité la plus primitive, l'amour s'offre d'emblée dans toute la complexité de son être. Parce qu'issu des pulsions les plus primitives, le « malheur d'aimer », fruit de l'inévitable union de l'intangible et du concret, semble nécessairement devoir se doubler du besoin de rêver. Aussi, celui pour qui il semble évident qu'« il n'y [ait] pas d'amour heureux »<sup>2</sup> peut-il apparaître comme l'un des exemples les plus significatifs de toute cette conception « occidentale » de l'amour, du point de vue romanesque en tout cas.

Bien qu'inspirée de l'œuvre romanesque dans sa globalité, la présente étude ne s'appuiera pourtant que sur quelques uns des derniers romans aragoniens que sont *La mise à mort* (1965)<sup>3</sup>, *Blanche ou l'oubli* (1967)<sup>4</sup> et *Théâtre/Roman* (1974)<sup>5</sup>, dans la mesure où ceux-ci correspondent davantage à la problématique retenue. Toutefois, *Aurélien* (1944)<sup>6</sup>, bien qu'appartenant au cycle du « Monde Réel » semble également devoir s'intégrer dans une telle optique. En effet, goût de l'absolu, volupté d'une relation qui paradoxalement ne se déploie qu'au « bord de l'abîme », abdication devant la réalité d'un monde absurde et fuite salvatrice dans l'univers rassurant du songe, tels semblent être les pierres angulaires de toute une partie de ces œuvres pour le moins atypiques, à mi chemin entre tradition et renouveau, filiation et déchirure. Aussi imaginaire et fantasme paraissent-ils s'unir au gré des processus de l'élaboration psychique, faisant peu à peu du « malheur d'aimer » le théâtre de toutes les transfigurations imageantes par lesquelles le « fantasme amoureux » semble ne pouvoir se réfléchir qu'au « miroir de l'imaginaire ».

### **De L'amour ou du désir d'aimer?**

Des souffrances et douleurs inhérentes à l'amour il est constamment fait état, et nul ne songerait encore à nier le caractère trompeur et illusoire que celui-ci peut parfois revêtir. Cependant, il semblerait pourtant qu'au-delà d'une simple tendance « occidentalisante » à faire du malheur la condition même de

---

<sup>2</sup> L. Aragon, *La Diane française* (1946), « *Il n'y a pas d'amour heureux* », Seghers, Paris.

<sup>3</sup> Ibid, *La mise à mort* (1965), Gallimard, « Folio », Paris, 1965.

<sup>4</sup> Ibid, *Blanche ou l'oubli* (1967), Gallimard, « Folio », Paris, 1972.

<sup>5</sup> Ibid, *Théâtre/Roman* (1974), Gallimard, « L'Imaginaire », Paris, 1974

<sup>6</sup> Ibid, *Aurélien* (1944), Gallimard, « Folio », Paris, 1988.

l'amour puisse subsister une clause sentimentale sous-jacente, si profondément ancrée dans la conscience humaine, qu'elle ne se trahit que rarement.

En effet, bien en deçà d'une fallacieuse sincérité, semblent se nouer les liens d'un curieux atavisme, à la fois individuel et communautaire qui, de *topoi* amoureux inconsciemment intériorisés en mimétisme culturel, tend à envisager les comportements amoureux sous l'angle de la prédétermination bien plus que de la spontanéité. L'amour y étant d'emblée positionné comme le creuset mouvant des illusions voilées : de l'individu comme avatar de sa propre identité au sentiment comme reflet biaisé d'archétypes originels, tout porte à édifier l'espace des passions en véritable scène au centre de laquelle se jouent indéfiniment les métamorphoses du désir et de l'émotion. Aussi c'est avant tout parce que « l'amour aussi est un théâtre »<sup>7</sup> qu'il s'enlise dans les affres du paraître et de la séduction. Et celle-ci devenant au fil du temps parade et rituel, le sentiment peu à peu, n'est plus appréhendé qu'en tant que spectacle éhonté, témoin de l'hypocrisie généralisée. Aussi, de représentations en exutoires, les stratagèmes s'enlèvent au fil des mots, faisant des chimères du dire les piliers du faire. Le jeu, dès lors qu'il s'exprime, prend corps et se fige, pétrifiant le dialogue dans les strates lénifiantes d'un monologue stérile parce qu'égotiste.

### « Au miroir de l'amour auréolé de liens »<sup>8</sup>

Qu'il s'agisse de stéréotypes culturels, esthétiques ou encore d'une quelconque « causalité » psychologique, il n'en demeure pas moins que les comportements que l'on tiendrait pour les plus naturels sont ceux là même qui relèvent du déterminisme le plus prononcé. Et les personnages aragoniens, condamnés à abriter toute la « forêt des hommes-doubles »<sup>9</sup> dans un corps unique paraissent l'éprouver avec d'autant plus de force qu'ils sont à la fois profondément solitaires et littéralement démultipliés, selon les masques que, douloureusement, ils sont conscients de porter. « Et

<sup>7</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 29.

<sup>8</sup> Expression empruntée à Daniel Bougnoux, *Au miroir de l'amour auréolé de liens*, *Silex*, n°8-9, 1978, p.40.

<sup>9</sup> Le terme d'« homme-double » apparaît pour la première fois dans *Les Beaux Quartiers* (1936), Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 354, puis est repris dans *La mise à mort*, op. cit, p. 99.

par tout moi ce tremblement de sang, comme mille clignotements de lumières dans ma nuit, le sentiment étrange de n'être pas maître de soi. D'être à la merci de soi. De cet autre en moi que j'appelle soi »<sup>10</sup>. Autre moi ou autre je, quoi qu'il en soit, il semble établi que les voix du discours répercutent indéfiniment celles les ayant précédées, faisant de l'être une scène privilégiée, résonnant des échos lointains d'un passé archaïque toujours enfoui et chaque fois exhumé. Et l'espace amoureux, à son tour constitué à la manière d'une scène, s'emploie indéfiniment à réemployer les grandes images archétypales en latence dans l'imaginaire des personnages pour les transposer dans un réel dénaturalisé par le prisme du regard interne. De masques en leurres, le sujet semble donc incapable de se positionner en tant que conscience isolée, sans cesse emporté par le tourbillon des faux-semblants. Parce que toute identité se fonde dans le creuset du langage mais également parce que toute relation s'enracine dans l'échange, le sentiment amoureux semble alors, plus que tout autre, devoir s'appréhender selon les aléas du discours dans la mesure où c'est par lui que s'instaure la distorsion fondamentale du même et de l'autre. Ainsi de phrases en songes, d'images en signes, le roman peu à peu transcrit l'existence, et les symboles transfigurant inlassablement les choses comme les êtres, on ne saurait plus distinguer la fiction du réel. De même l'amoureux, incapable d'y parvenir de lui-même, fixera ses désirs sur des transferts muets, seuls capables de coïncider avec la romance qu'il s'est assigné. Pris aux jeux du verbe et des signes, prisonnier des conventions tant esthétiques que culturelles, l'être perd alors en identité ce qu'il gagne en universalité. Aussi, parce que l'espace amoureux se dresse comme le décor privilégié des émotions malmenées, il n'est pas étonnant de voir les *topoi* littéraires investir la scène « sentimentale » : le jeu des êtres relayant le fard des phrases. La mise à distance du même et de l'autre ne pouvant se réaliser que par le biais du langage, une infime variation s'ébauche alors : de l'idéalisation intériorisée au « songe partagé »<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit., p. 338.

<sup>11</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit., p. 272.

### Au théâtre des passions : rituel et spectacle de l'amour

Les schèmes et motifs romanesques étant eux-mêmes la transposition sublimée d'un même récit existentiel, insensiblement le glissement s'opère : de la fiction à la passion, de l'émotion à la composition. Dans cette mascarade généralisée les individus ne semblent plus se singulariser par une personnalité propre mais plutôt se définir par la position typisante qui leur a été attribuée, tous endossant leur rôle, ou du moins tentant désespérément de coïncider à l'image que les autres leur soumettent. Le thème de la « stratégie amoureuse » paraît dès lors parfaitement coïncider avec cette hypothèse selon laquelle le couple serait une entité régie par des mécanismes purement scéniques. Le roman semble alors véritablement s'ériger comme l'espace dramatique par excellence, assumant le déploiement de la ronde des amours faussées puisque d'artifice en cliché, il dépeint en même temps qu'il les dénonce la facticité des sentiments et la part de comédie mondaine qui, inévitablement, président aux relations. Dissimulées sous le masque de l'hypocrisie et de la perversion, on ne saurait aisément distinguer personne et *persona*, expression et représentation. Et puisque « le personnage est la personne [et] le masque est le vrai »<sup>12</sup>, tout sentiment semble nécessairement devoir relever du travestissement. L'amour s'appréhende donc comme un infini spectacle, dont les scènes se déroulent au cœur même de l'homme, devant lui, malgré lui : de l'effervescence des coulisses à l'euphorie des planches, de l'entrée en scène au tombé de rideau. A la fois acteurs et spectateurs les partenaires s'abîment dans le jeu troublant des passions, dont même les aveux s'assimilent à des répliques infiniment répétées : « Donnez-moi votre main pour venir saluer/Ma chère cet absent public que l'un pour l'autre/Encore une fois nous fûmes »<sup>13</sup>. La représentation repose alors non seulement sur les attitudes mais également sur les ruses d'un langage aux mille facettes, puisqu'aux mots menteurs se joignent parfois les mensonges du corps. Dans le cadre du « duel » amoureux les espaces de la plus intime proximité se transmutent en de véritables seuils symboliques à l'orée desquels

---

<sup>12</sup> J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le Paon*, José Corti, 1954, cité in M-C. Thietard, "Le malheur d'aimer" ou l'origine d'une poétique du songe dans *Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op.cit, p. 317.

<sup>13</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 264.

se déroulent les rapports amoureux comme autant de combats où l'éventualité de la mort - bien loin d'être exclue - se dresse comme l'issue fatale et secrètement désirée. Les multiples images, figures et symboles se fondent, de roman en roman, en constellations signifiantes au cœur desquelles les amours aragoniennes accèdent au rang des grandes quêtes originelles. Pourtant, au-delà des artifices et stratagèmes, le masque parfois se fissure, laissant deviner les lointains échos de la parole tue. La comédie des sentiments, ne se donne donc pas nécessairement et, dans les flottements du conscient et de l'inconscient, la part du jeu et de l'aveu s'intriquent bien souvent, à tel point que l'amant lui-même ne parvient pas toujours à les départager. Le théâtre ayant si profondément investi l'espace intime, les rapports amoureux ne se déclinent plus seulement sur le mode de la représentation mais n'existent que par elle. Du palpable à l'intangible, de la matérialité des corps à l'épure des sons, le décor se transpose et le sens se creuse, interrogeant sans cesse le jeu des frontières entre réalité et fiction : « Quand est le vrai de vivre je vous prie [...] Quand est mentir et le théâtre »<sup>14</sup>.

### **Les jeux de l'amour et du langage**

Parce que « la déclaration ne porte pas sur l'aveu de l'amour, mais sur la forme, infiniment commentée, de la relation amoureuse »<sup>15</sup>, c'est tout naturellement qu'au carnaval des corps succède la valse des mots. En effet, qu'elle s'épanche dans les confins de l'aveu ou qu'elle se rétracte dans les silences du non-dit, la parole demeure ce qui, à l'aube d'une relation, définit l'amoureux. Dès lors, puisque « l'amoureux ne cesse de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même, [s]on discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires »<sup>16</sup>. Parce que l'incommunicabilité est inhérente aux relations amoureuses, en s'insinuant par les brèches du décor, elle finit de creuser au sein du couple l'écart né de la théâtralisation. La parole, sans cesse tiraillée entre le verbe et le néant, n'échange plus

<sup>14</sup> Ibid, p. 30.

<sup>15</sup> J. Lacan, cité in J. Belemine-Noel, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002, p. 87.

<sup>16</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit, p. 7.

mais s'enferme dans un code qui a pour seul avantage de retarder le départ, d'emplir l'espace et le temps. Des mots qui agressent à ceux qui délivrent, la communication relève davantage de l'affrontement que de la communion. Dire l'amour reviendrait donc en quelque sorte à le désacraliser, à faire surgir sur la scène collective des aspirations jusqu'alors intériorisées. Et bien plus qu'une déformation chaque révélation opère nécessairement une reconstruction : la chose ressentie et la chose dite s'opposant autant qu'elles se rejoignent. Dissémination progressive des mots qui par ailleurs, semble également contaminer les êtres dans la mesure où lorsque des amants longuement séparés sont amenés à se retrouver le discours se rétracte insensiblement, jusqu'à s'annuler dans de vaines banalités. La vraie parole donc, serait celle qui se dessine en filigrane, qui affleure à la surface des mots voilés pour tisser la trame d'un discours en arrière-plan de ce qui se dit. « L'important, l'essentiel » n'étant pas nécessairement « ce qu'on dit, mais ce qu'on cache à dire autre chose »<sup>17</sup> : l'« arrière-texte »<sup>18</sup> au creux duquel se conjuguent douloureusement l'irréparable couperet des paroles et le poids oppressant des non-dits. Ainsi, bien que minée par l'irréversible déploiement du temps et de ses métamorphoses, la langue apparaît malgré tout comme ce qui exprime pleinement les désirs, dans la mesure où elle les manifeste en même temps qu'elle les vide de leur suc. Et cette expression, parce qu'elle ne s'élabore qu'au chevet de l'absence, demeure essentiellement singulière, s'étant délestée de sa dualité en même temps que de ses illusions. Le discours amoureux, parce qu'il ne se déploie et prend forme que dans le creuset des chimères individuelles, se meurt de ce qu'il a « à tout jamais manqué de dire »<sup>19</sup>, alors que le récit de l'imaginaire renaît de cette même mise à mort. Aussi, les mots du couple ayant sombré dans les confins de l'aphasie, l'amoureux contraint à enlacer une chimère, n'a plus d'autre moyen de converser que ceux offerts par la lettre et le roman « où mentir permet d'atteindre la vérité »<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> *La mise à mort*, op. cit, p. 335.

<sup>18</sup> *Ibid*, pp. 168 et 171.

<sup>19</sup> *Aurélien*, op. cit, p. 687.

<sup>20</sup> *La mise à mort*, op. cit, p. 147.

### Les tropes de la sublimation

Art de la fugue ou éloge de la feinte, le discours aragonien parce qu'il conjugue sans cesse l'amour sur le mode du rêve (solitaire ou partagé) témoigne d'une attirance profonde pour les mystères d'un langage aux multiples facettes. Ainsi les mots s'ils égarent l'être, peuvent également participer d'une reconquête essentielle : celle par qui le réel se dévoile de se dérober dans la mesure où, inondé de la toute puissance du songe, l'amoureux atteint à l'infinie richesse du sens. De vie rêvée en songes incarnés, les limites du réel vacillent alors de s'enchâsser jusqu'à l'évanescence... Aussi prise au cœur d'une dialectique onirique la réalité se démultiplie à l'envi, recouvrant tout aussi bien la scène externe du monde que la sphère interne des sentiments. Les mêmes termes définissent d'ailleurs sous la plume de l'auteur amour, réalisme et romanesque. Dès lors l'amour, en investissant tout à la fois l'espace et le temps, les mots et les choses, ne peut se lire qu'en tant que « récréation, [...] recoloration perpétuelle du monde dans un seul être »<sup>21</sup>. Ainsi l'exploration des passions et désirs se double-t-elle tacitement d'une enquête sur l'empire des sons, images et symboles. Les mots en se faisant les messagers du rêve tracent au fil des œuvres les voies d'une échappée perpétuelle au cœur d'un univers d'éternelles métamorphoses. Et l'emprise de l'imaginaire, à mesure qu'elle s'étend, dévide inlassablement sur l'écheveau universel des signes la « langue ardente de l'orage »<sup>22</sup> intime.

### Métonymies et métaphores de l'Autre

Véritable catalyseur des désirs ensevelis, l'être aimé se pare pour qui l'aime d'une aura quasi-mystique puisqu'à la fois source et objet de rêveries il devient la substance vitale, l'essence des rêves de ce partenaire à la fois imagé et imageant. Aussi d'allégories en hallucinations l'amoureux érige en icône inconditionnelle cet autre constamment transfiguré. Tout à la fois concepteur et acteur de ses fantasmagories secrètes, il trace inlassablement les voies de ses chimères. Enchâssé au cœur d'une

<sup>21</sup> A. Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, « Folio », Paris, 1937, p. 115.

<sup>22</sup> Cf. D. Bounoux, « *la langue ardente de l'orage* », cité in "*Le malheur d'aimer*" ou *l'origine d'une poétique du songe dans Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op. cit, p. 86.



voix faite perception, le parcours du songe se prolonge donc de verbes en rêves, de métaphores en métamorphoses... Intimement liée à l'évolution des rapports amoureux, la dénomination épouse la courbe des sentiments, se transformant au gré des inventions de l'amant-poète. De l'insignifiance d'une désignation de convention à la mystérieuse étrangeté de l'appellation intime, l'imaginaire se déploie, et dévide sans relâche la toile des lettres sur l'écheveau des mots. Mots qui revêtent dans la rhétorique aragonienne une valeur d'offrande puisqu'ils traduisent le désir autant que la vénération et font du nom réinvesti de l'aura du fantasme le symbole inaltérable de l'unicité de l'être aimé. Participant d'un double processus d'idolâtrie et d'assimilation, l'auteur de l'amour absorbe l'autre en même temps qu'il le mythifie. Fondu dans le creuset des songes le nom, vecteur de l'image, peut également exhumer les cendres d'un passé enfoui par le biais du souvenir. Aussi, qu'ils conduisent l'amoureux sur les sentiers de la rêverie ou qu'ils lui renvoient en un éclair son passé, les noms s'instituent comme de véritables « sésames du rêve ». Rêve qui s'écoute autant qu'il se dit, dans la mesure où le charme des noms passe nécessairement par le grain de la voix. Et puisqu'à l'origine s'écrit le verbe, le chant, tremplin de l'imaginaire, ouvre la « porte sur l'infini »<sup>23</sup>. Au-delà de ce qu'elle énonce la voix, d'elle-même, se fait création, recreation de la terre et des êtres puisque « tout le reste du monde s'évanouit, ou plutôt s'inscrit dans ce bruit d'elle »<sup>24</sup>. Musique par laquelle s'accompliront également toutes les sublimations à venir puisqu'au-delà de la mélodie verbale, le texte se charge de transmuier les signes en mots, les mots en images et les images en sens. Dans l'univers aragonien, la scène de première vue succède ainsi invariablement à la scène du premier chant grâce auquel sons et regards s'unissent au gré d'un imaginaire du mouvement perpétuel, rythmé par « le chant, [...] comme un miroir tournant, [où] l'image y change de tout le mouvement qui l'habite »<sup>25</sup>. La voix de la femme aimée se pare alors du vertige d'une union qui pour n'être pas réellement charnelle n'en est pas moins emprunte d'une véritable sensualité : « Je suis uniquement cette clameur vers toi c'est-à-dire/ Cette

---

<sup>23</sup> *La mise à mort*, op. cit, p. 357.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 358.

clameur de vous Madame dans ma chair/ Cet épouvantement de n'être plus moi-même »<sup>26</sup>. Le passage du chant au corps, de l'image à la sensation ne s'opère donc pas sans douleur dans la mesure où le son révélateur du chant aragonien célèbre l'existence en même temps qu'il « désubstantialise » le réel dans lequel le miracle de la voix se produit pourtant. La rupture est donc intérieure qui déchire l'être et l'exalte dans le même temps. Bien souvent alors, l'amour vécu à travers l'échappée onirique nécessite le recours à des supports-dédicaces (que sont essentiellement masque, statue et miroir) pour que s'accomplisse tout à la fois la consécration et la désacralisation de l'être aimé. Et parce qu'elle est transfert, précisément, la dédicace opérée par l'objet transférentiel renvoie l'être face à sa propre image, ravivant du même coup la thématique du regard comme miroir. Miroir d'une âme s'évaporant dans l'irréalité onirique du chant, miroir de l'eau originaire qui de ses reflets éclaire le monde d'une double lueur, ou encore miroir de l'être qui morcelé à l'infini, se perd de se mirer...

### Une poétique de l'absence

A mi chemin entre narration et rêverie, entre songe et réalité, les œuvres aragoniennes apparaissent comme un ensemble complexe du point de vue générique. Romans-rêverie, romans-poème, ou « songe[s] partagé[s] »<sup>27</sup> les thèmes et références s'entrelacent sans cesse. Les perceptions initiales, entre rêve et réalité, en engendrant les motifs et images essentiels de la poétique de la rêverie associent d'emblée représentation et idéalisation. Et le temps et les choses, les mots et les êtres s'évasent à travers le regard et l'affectivité des personnages principaux pour devenir sensation, vision ou encore projection des fantasmes. Si l'amour s'appréhende généralement comme la quête infinie d'une impossible possession peut-être est-ce parce que l'être aimé en jouant de ses multiples facettes se dérobe éternellement à l'étreinte qu'il appelle pourtant. A la fois immuable et changeant, « toujours même et différent »<sup>28</sup>, l'amoureux joue - en même temps qu'il est joué - des reflets variables d'une personnalité mouvante ; les

<sup>26</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 261.

<sup>27</sup> L. Aragon, *La Mise à Mort*, cité in *Aragon romancier d'Anicet à Aurélien*, Jacqueline Levi-Valensi, Paris, C.D.U et SEDES réunis, 1989, p.173.

<sup>28</sup> *La mise à mort*, op. cit, p. 186.

mutations internes relayant les travestissements de l'apparence. Et ce que la métaphore opère par le langage la métamorphose le transpose dans l'univers « concret » des songes. La révélation amoureuse, en ce qu'elle est toujours une dépossession en même temps qu'une absorption de l'objet d'amour, se pare souvent d'une aura d'irréalité que seul l'imaginaire semble à même d'investir. Double polarisation qui, si elle dépend intimement de l'amant, ne participe pas moins de la transmission interne des grandes images symboliques, l'imaginaire devenant pour l'amant l'espace privilégié de sa réalité magnifiée puisqu'il « est ce qui par définition ne s'enregistre pas. Qui se défait plutôt. Comme le rêve »<sup>29</sup>. En ce sens, la constante idéalisation de l'amour au sein des couples aragoniens pourrait découler d'un double processus d'assimilation et d'évasion, la « vague de rêves »<sup>30</sup> relayant insensiblement le miroir des sentiments. Parce que l'homme est un « rêveur définitif »<sup>31</sup> et que l'amour est « l'oxygène de [s]es rêves »<sup>32</sup>, il n'est pas étonnant alors que d'imaginaire en création le roman se dresse comme le support privilégié de la passion mythifiée. Ainsi de lettres en signes, de désillusions vécues en extases composées, l'écriture romanesque revêt au sein du couple une réelle ambivalence puisque transportant les êtres dans un monde et un temps fictifs elle les éloigne de l'être aimé en même temps que de la réalité et du temps présents. La transposition succède donc à la métamorphose : lieux et personnes enfantant décors et personnages. Ainsi des songes communs de fusion éternelle aux évasions solitaires, les mots se perdent et s'entrechoquent, venant nourrir la trame des amours sanctifiées. Et, du songe offert à l'art de « rêver par écrit »<sup>33</sup> toujours l'union côtoie la fuite. Les amants plus proches de n'être présents contribuent à élaborer – au cœur même de l'échange – une véritable poésie de l'amour *in absentia*. Le partenaire, si proche soit-il, n'est au demeurant rien du plus qu'un éternel inconnu, un

---

<sup>29</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 274.

<sup>30</sup> L. Aragon, cf. titre de l'ouvrage : *Une vague de rêves*, Seghers, 1990.

<sup>31</sup> A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, cité in M-C. THIETARD, "Le malheur d'aimer" ou l'origine d'une poésie du songe dans *Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op. cit, p. 213.

<sup>32</sup> *La mise à mort*, op. cit, p. 183.

<sup>33</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 251.

« être de fuite »<sup>34</sup> s'absentant jusque dans sa présence. Inhérente à l'état amoureux cette dialectique de la présence/absence fait donc du couple le théâtre d'une étrange liaison dans la mesure où l'évasion onirique renforce l'amour autant qu'elle le détruit. Les amants côte à côte ne s'unissent donc jamais totalement, une distance demeure toujours – entre la vitre et l'abîme – qui les sépare. La thématique du « faux miroir », prend alors tout son sens dans la mesure où le regard absent ne reflète plus que le drame de l'isolement réciproque. La glace sans tain, en effet, n'aura jamais aussi bien rempli son rôle qu'entre deux amants désunis par le gouffre de leurs mondes intérieurs. Aux dérobades effectives se joignent donc, jusqu'à se confondre, les échappées dans l'imaginaire et les songes ; le sommeil, l'imagination et l'absence apparaissant ainsi comme les trois formes d'une évasion déclinée à l'infini. Ainsi à l'« arrière-texte »<sup>35</sup> du discours amoureux se superpose nécessairement l'« arrière regard »<sup>36</sup> de l'aimée, dans lequel l'amant (se) meurt de ne pas se refléter. Et si « les mots ne vont qu'à mi-chemin et [...] reviennent, humiliés, comme d'avoir heurté la cloison qui sépare »<sup>37</sup> les êtres, l'amour ne se déroule jamais que derrière le miroir. C'est d'ailleurs sur cette distorsion fondamentale que s'élabore la majeure partie des amours aragoniennes opposant à une absence physique habitée et quasi palpable, une présence lointaine au cœur de laquelle les amants se dissolvent jusque dans l'acte d'amour.

### Sublimes dévastations

L'amour donc, qu'il soit rêvé ou vécu, pose le désir en tant qu'abstraction et l'amant dissout dans les brumes de l'inaccomplissement n'est plus dès lors que le simulacre de ce corps toujours dérobé. Le sentiment ainsi envisagé ne saurait plus s'appréhender que sur un plan métaphorique : le désir inassouvi ne s'accomplissant pleinement qu'en imagination. Et c'est précisément « dans cette zone instable où l'objet peut soudainement s'évanouir ou bien apparaître de façon hallucinatoire

<sup>34</sup> L'expression est de M. Proust, dans *La prisonnière*.

<sup>35</sup> *La mise à mort*, op. cit, pp. 168 et 171.

<sup>36</sup> J. Sur, *Aragon, le réalisme de l'amour*, Paris, Centurion, « Humanisme et religion », 1966, p. 125.

<sup>37</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 273.

que se joue la dimension fantastique, ou fantasmagorique de l'amour »<sup>38</sup>. Ainsi de sublimation des fantasmes en distorsion temporelle, les amoureux aragoniens conjuguent leurs passions sur le mode d'une idéalisation matérialisante qui pallie les défaillances effectives d'une relation imparfaite et ne s'épanouit totalement que dans la sphère imaginaire. En effet, le sentiment de dépossession, de perte à soi, mêlé à la prise de conscience de l'impossible fusion avec l'être aimé génère inévitablement la douloureuse sensation de « ce trou, ce manque en [s]oi »<sup>39</sup> que rien ne semble pouvoir combler. Et le désir, qui s'évanouit dans cet « accollement de faux amoureux »<sup>40</sup> n'appartient plus à la réalité de l'amour vécu mais se consume - à défaut de se consommer - dans l'irréalité du sentiment rêvé. Dissolution de l'aimé mais également de l'amant dans la mesure où celui-ci, indéfiniment confronté à l'absence (symbolique ou effective) éprouvera jusque dans l'amour physique la sensation d'un dessaisissement de soi, son identité propre s'effaçant dans la déréalisation qu'à son tour il opère. Ainsi, « hors l'accouplement », les amants élèvent l'amour véritable en tant qu'Absolu de l'être, l'envisagent comme le Souverain Bien qui seul, comblerait la brèche béante de l'incommunicabilité. Aussi qu'il se refuse ou se donne, qu'il emplisse l'espace amoureux du trop-plein de son absence ou qu'il le « quitte sur place »<sup>41</sup>, jamais l'amant n'est comblé. Du désir au manque, de la pulsion au fantasme, de l'aspiration à l'appétence, il n'y a d'ailleurs qu'un pas, que seule une rhétorique interne permet de franchir. Incapables de se réaliser pleinement dans le cadre de la relation vécue, les aspirations amoureuses se retranchent automatiquement dans l'espace illusoire d'un imaginaire transposé par une langue métaphorique. A l'indigence sensuelle répondra donc l'image de la faim, à la foule des conquêtes éphémères celle du désert des sentiments, comme à l'étreinte du vide se superposera la possibilité d'un « continent à mordre »<sup>42</sup>. Autant d'images magnifiées d'un manque fondamental, qui semble être l'essence même de l'amour, puisque du point de vue des émotions, l'opulence autant que la

<sup>38</sup> C. Dumoulié, *Cet obscur objet du désir, essai sur les amours fantastiques*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 14.

<sup>39</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p.395.

<sup>40</sup> *Aurélien*, op. cit, p. 697.

<sup>41</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 501.

<sup>42</sup> *Les aventures de Télémaque*, op. cit, p. 136.

déficience ouvrent sur une même incomplétude. Et le réinvestissement de la flamme en tant que symbole de la passion exacerbée traduirait à la fois l'émulation et la destruction consécutives à l'acte d'amour. Une flamme double qui serait donc celle d'un désir ardent qui se consume de ne pas s'accomplir et dont le manque fédérateur enveloppe de sa fumée les restes calcinés de l'inassouvissement. D'ailleurs, refuser l'accomplissement au profit de la contemplation, renier l'importance du corps physique au profit de l'image évanescence c'est procéder à une inversion fort signifiante dans la mesure où c'est l'amour qui se dresse alors symboliquement comme « un organe sexuel d'une sensibilité inouïe »<sup>43</sup>. Consumant métaphoriquement l'union dans ce qui la sublime il prend littéralement le relais du corps défaillant. Les amants que sont Geoffroy, Alfred et Aurélien par exemple pallient par le réel mythifié ce que la sensualité aurait désiré : au déversement de l'énergie sexuelle se substitue donc l'épanchement des songes dans la vie réelle. Et la femme, forte de cette puissance créatrice qu'elle décline quelquefois, en se fondant dans l'image prolifique de la Terre originelle pourrait alors apparaître comme le lieu par excellence de la fusion attendue, comme le vecteur singulier d'une dépossession constructive parce que régénératrice. Aussi, la force et la puissance des éléments naturels parce qu'elle traduit la soudaine irruption de l'amour en même temps qu'elle l'inscrit dans le temps, apparaît comme le creuset idéal de cette cristallisation des pulsions dans les mailles d'une durée flottante. Et l'absolu de l'amour nécessitant l'art de la fugue, il n'est pas étonnant que l'acte d'amour (allusif la plupart du temps) soit généralement dépeint avec vigueur par le biais de grandes images originelles, toutes supposant ravages et dévastation. Du « cyclone »<sup>44</sup> évoqué par Aurélien à « la tempête annonciatrice du cri »<sup>45</sup> dont parle Romain, les manifestations naturelles apparaissent chez l'auteur comme les plus aptes à traduire la force et la violence d'un plaisir globalement tu. Dès lors, si « le temps prend sa ravageuse origine

---

<sup>43</sup> G. Bataille, cité in R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit, pp. 207-208.

<sup>44</sup> *Aurélien*, op. cit, p.221.

<sup>45</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 387.

dans l'essence même des passions»<sup>46</sup>, il y puise également l'élément générateur de sa dissolution. La vie du temps, comme celle du désir, n'aspirerait donc qu'à la mort dans la mesure où pour elle, exister c'est essentiellement ressusciter l'instant déjà enfui. A l'origine de la toile fantasmatique, la femme se dresse comme la figure sublimée de la destinée humaine : elle est la source intarissable des rêveries renouvelées et - le merveilleux de sa présence matérialisant les songes - elle se fait invitation à entrer dans le temps puisque « le temps c'est [elle] »<sup>47</sup>. Elle est ainsi celle par qui le monde extérieur se concrétise et se dévoile : « tout prend d'[elle] réalité »<sup>48</sup> : les choses et les mots, les êtres et le temps. Aussi, une fois le choc de la première rencontre passée, le temps ne peut plus se diviser qu'en deux périodes distinctes et inconciliables : l'avant de l'errance et l'après de la cohérence. Perception intime et perception externe se conjuguent donc sur le mode du dédoublement, le temps des horloges étant remplacé par celui de la femme sans qui l'existence et « le temps [lui-même] cesse[nt] d'être une trame »<sup>49</sup>. La femme-temps lance donc son appel vers la recreation infinie du monde et de ses représentations. Création/Recreation qui passe essentiellement par le langage et les cataclysmes qu'il suscite dans la sphère éthérée des songes et romances. Le sablier inversé de l'amour magnifié pourrait donc se redresser afin d'atteindre, par une langue modelée au regard de l'autre, l'« inatteignable été »<sup>50</sup> d'un langage enfin vrai.

### Miroir sans tain et vitre brisée

Malgré l'insaisissable, malgré l'indicible et l'écart infranchissable chaque jour un peu plus profond entre deux amants, l'amour apparaît toujours comme une quête, une tentative réitérée d'ouverture, de découverte de l'autre. Cependant la relation passée au crible du doute bute inlassablement sur la notion même de couple : à la fois espace de fusion et de séparation, lieu de la communion comme de l'individualité, les amants réunis

<sup>46</sup> L. Aragon, « *Le cahier noir* », *La défense de l'Infini*, p. 212, cité in M-C. Thietard, « *Le malheur d'aimer* » ou *l'origine d'une poétique du songe dans Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op. cit, p. 250.

<sup>47</sup> L. Aragon, *Elsa*, p. 9, cité in M-C. Thietard, op. cit p. 28.

<sup>48</sup> Ibid, *Elsa*, « *La place de toute chose* », cité in M-C. Thietard, op. cit, p. 33.

<sup>49</sup> *La mise à mort*, op. cit, p. 380.

<sup>50</sup> Ibid, p. 230.

interrogent sans cesse la dialectique foncière du même et de l'autre. Dialectique que seul le recours constant aux grandes figures et archétypes semble à même d'articuler, fondant dans un unique creuset les temps humain, amoureux et textuel. Le temps rêvé se fondant insensiblement au temps narré, les frontières du fictif et du référentiel s'abolissent au profit de l'étrange dévoilement d'une vérité faite de fiction. L'absolu de l'amour comme vérité suprême se projette vers l'infini d'une parole qui, inapte à communiquer, se recrée pourtant inlassablement : de songes singuliers en mythologies universelles, du créateur à la créature. A la suite de l'amoureux le romancier partage alors ses songes et ses mensonges au rythme des oscillations du miroir tournant des mots auquel se mirent et son œuvre et son être, son devenir et son passé, l'irréel matérialisé et l'authenticité inventée. Et puisque l'Autre n'est jamais que l'écho du même en qui se cristallisent angoisses et désirs, volonté d'affirmation et rêves de dissolution, le roman en tant qu'altérité sublimée dévoile l'existence et ses limites en même temps qu'il révèle l'être et le supprime.

### **La grande songerie**

Parce que le vécu de l'amour est indissociable de la trame magico-romanesque sur laquelle il se déploie, le sentiment reflété au prisme de l'image revêt bien souvent une véritable valeur symptomatique. En effet, à la fois tentative d'union et processus de singularisation, il individualise la parole en même temps qu'il universalise l'émotion, dévidant les fils d'un imaginaire particulier puisque duel. Parce que la passion ne s'exprime que métaphoriquement et que l'ineffable absolu du temps ne se dit pas mais se peint, l'œuvre pourrait se dresser comme ce qui – bien au-delà de l'amour – fait éclore la vérité. Le discours amoureux est certes essentiellement solitaire, mais le sujet de l'amour ne se construit pourtant que dans l'échange – serait-il fictif – avec l'objet de ses désirs. « Je cherchais un interlocuteur [dira Romain Raphaël], dût-il me fuir, m'éviter. A lui s'adressaient mes divagations, je me nourrissais des siennes »<sup>51</sup>. L'autre de qui l'amoureux dépend intimement est donc à la fois l'objet premier de la quête identitaire en même temps que son issue funeste parce qu'

---

<sup>51</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 385.



annihilante. L'oscillation intime de l'homme réel et de son double symbolique semble ainsi pouvoir englober du même coup la double instance narrative<sup>52</sup> et le couple amoureux dans la mesure où l'un comme l'autre tendent à la concordance symbolique de l'être au sein de la totalité retrouvée. A l'absolu amoureux pourrait donc répondre l'infini romanesque : infini des formes et des signes mais également infini d'un discours enfin ouvert et d'une parole pleine. Et tous deux portés par la puissance signifiante d'un double discours s'acheminent insensiblement vers la voie des songes comme scène privilégiée de la résolution du conflit larvé de l'identité en suspens. L'infini devient alors cette immensité des possibles dans laquelle le roman cherche à son tour à atteindre son point ultime : celui du trouble et de l'émerveillement, mais aussi celui d'un verbe incantatoire caractérisé par l'iconicité jubilatoire de l'écriture. Aussi les figures de l'imaginaire, par leur récurrence signifiante, tendent irrémédiablement à faire du roman à la fois le vecteur d'expression des fantasmes et le support matériel de leur réalisation. En effet le style déployé par l'auteur, en reproduisant la cohérence inconsciente du cheminement onirique, conduit inévitablement les personnages sur la route de l'absolu en même temps qu'il guide le lecteur dans l'univers symbolique des rêveries archétypales. Le texte serait donc cet étrange miroir du monde où se déploient les représentations les plus authentiques dans la mesure où « dans l'œuvre le désir vit d'une vie singulière : d'une vie détournée, transposant la réalité en image et l'image en réalité »<sup>53</sup>. A la fois puissance générale d'unification et figure destructrice de l'existence, l'imaginaire est à tous niveaux le lieu de rencontre où coexistent forces de vie et pulsions de mort. Et la passion en tant que tension fédératrice de ces forces contraires opère au fil des rêves l'étonnante fusion des aspirations antithétiques pour tisser les liens d'une rhétorique toute particulière : celle de l'existence perçue comme une œuvre en gestation. Une œuvre qui parce qu'elle ouvre sur les sphères inexplorées de l'altérité fascinante se fait dialogue et catharsis, ouverture féconde et repli salutaire. Le rêve en tant que vecteur de

---

<sup>52</sup> On notera « double » l'instance narrative constituée des discours consubstantiels de l'auteur et de son personnage.

<sup>53</sup> J. Starobinski, *L'œil vivant II La relation critique*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1978, p. 280.

l'art est donc tout à la fois ce qui dévoile l'inconnu et rétablit l'échange, il est ce par quoi le silence devient signifiant et le discours énigmatique. A travers lui se mêlent la mystérieuse parole des aspirations singulières et l'univocité du dialogue retrouvé. Ainsi puisque le langage amoureux s'éraïlle dans le monologue alors que discours littéraire opère un déplacement symbolique par lequel le texte en s'épanchant s'échange à son tour, il n'est pas étonnant que les amants aragoniens pallient la défaillance foncière de la communication avortée par le foisonnement de ces objets transitionnels que sont les œuvres d'art. Le personnage-artiste, parce qu'il est à la fois auteur et spectateur de sa propre existence se lance à corps perdu dans le temps retrouvé d'une aventure passionnelle des plus obsédantes : celle par qui sa vision se déforme à mesure que son être se dédouble. Et l'œuvre, dans sa double dimension fantasmatique, transmet dans un même élan l'archaïsme pulsionnel inconsciemment lié au *locus* originel et le mécanisme axiologique de l'art comme lieu du réel singulièrement démythifié car après tout, « le roman, c'est le moment intermédiaire où le mot, vidé de son premier sens, est ouvert au sens nouveau, mais pas encore occupé par lui : ce moment est le règne de la disponibilité, tout peut encore se faire comme ceci ou comme cela »<sup>54</sup>. Il n'est d'ailleurs pas d'énonciation qui ne soit une co-énonciation ou du moins une co-affirmation dans la mesure où il n'y a pas un héros qui n'ait son double (effectif ou symbolique), pas une parole (la sienne ou celle de l'autre) qui ne soit aussi l'amorce d'un dialogue répondant à la séparation. Séparation de l'amant et de l'aimée pour qui l'échange ne suffit plus, mais également rupture ancestrale du *logos* et du *muthos* dont les discours latents ne sont jamais adressés qu'à un hypothétique « tu », présent ou absent, réel ou fictif... La gémellité des processus d'invention et d'énamoration est ici flagrante puisque toutes deux résultent d'une même démarche : celle par qui le réel se dévoile d'être imaginé. Puisqu'au niveau de toute communication il y a décentrement du sujet de l'énonciation par rapport au signifié, le désir primaire à l'origine de toute sublimation ne peut donc trouver à s'exprimer que dans la mise en art, de même que le dialogue

---

<sup>54</sup> *Blanche ou l'oubli*, Annexes, cité in C. Narjoux, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit, p. 308.

avorté ne peut reprendre vie que dans l'échange tacite instauré par l'œuvre ouverte. Aussi partant des rêveries solitaires et autres fantasmes individuels, le discours se partage et s'étend, faisant de l'homme l'artisan de sa vie rêvée et de l'écrivain le vecteur privilégié d'un langage particulier : celui du dialogue retrouvé par le biais de ces « songes partagés » que sont les romans.

### « L'art de rêver par écrit »<sup>55</sup>

Ainsi face à l'incompréhension de nature qui renvoie les amants dos à dos, l'œuvre d'art apparaît comme une tentative de connaissance et de compréhension de l'autre en même temps qu'elle devient le moyen privilégié de l'exploration de l'infini du désir et de l'amour. Le texte se veut quête et comblement : de soi et de l'autre, de l'homme et du monde. Dans une ultime tentative de réhabilitation de la parole amoureuse faite dialogue et non plus discours, le romancier nous conduit, à travers les hésitations et tâtonnements de l'écriture, sur la grille des mots devenus clefs alors que les signes se sont faits sens. Cette valeur révélatrice de la littérature apparaît d'ailleurs avec clarté dans les derniers romans aragoniens où les personnages devenus eux-mêmes créateurs s'interrogent sur le langage de l'amour et du couple au regard du fascinant pouvoir des mots de qui dépendent la chute ou le salut de l'homme pris dans les mailles d'un langage souvent fécond mais parfois destructeur. Aragon romancier tentera donc de transposer à travers ses œuvres cette poétique du songe et de la rêverie propre au discours amoureux, d'introduire dans la création romanesque cette « vague de rêves »<sup>56</sup> pleinement assumée par des personnages institués auteurs. Parce que le propre du roman est d'être une « voix », il n'est donc pas étonnant que ce soit par lui que renaisse le dialogue avorté. Il est le médiateur idéal, celui qui préserve la dynamique du désir tout en la dépassant dans la mesure où, tout à la fois émetteur et récepteur, le texte juggle la peur de l'autre dans le jaillissement du moi profond des origines. Succédant au personnage-transfert, l'objet médiateur laisse donc à l'être la possibilité de dire le « je » sans tout à fait l'abolir dans le « il » qu'il représente. Le théâtre des passions, transposé dans l'aire langagière donne alors naissance à l'arène vide de la voix narrative

<sup>55</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit., p. 251.

<sup>56</sup> L. Aragon, cf. titre de l'ouvrage : *Une vague de rêves*, op. cit.

comme *medium* de l'indicible. Par ailleurs, le texte écrit présente le double avantage de l'écoute attentive et de l'expression exaltée et, pour que les interlocuteurs se rejoignent enfin, l'arène langagière doit alors s'envisager transversalement afin qu'à la voie d'accès des lettres comme miroir se substitue le roman en tant qu'ouverture vers le « chemin des fables »<sup>57</sup>. L'amant aragonien, en prenant le relais de l'auteur écrit donc pour « permettre que s'établisse entre l'homme et la femme le dialogue vrai, toujours détourné de sa route, la conversation par le roman [...] qui est le langage même de l'amour, de la réalité appelée amour »<sup>58</sup>. Puisque le personnage authentifie le texte plus qu'il ne l'irréalise, la métaphore du théâtre comme mise en lumière de l'ombre fantasmatique se déploie davantage et c'est tout naturellement dans *Théâtre/Roman* qu'elle atteint son apogée. « Le théâtre est [donc] le nom que je donne au lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges »<sup>59</sup>. L'œuvre ainsi redéfinie se dresse alors comme une tentative démesurée d'accéder dans le même temps à la connaissance de soi et la reconnaissance de l'autre, comme une « machine à briser la solitude, à surmonter la nuit, à rompre le silence »<sup>60</sup> tout en préservant son indépendance à l'égard d'une langue jamais véritablement maîtrisée. Au morcellement incontournable se greffe irrémédiablement la seule puissance reconstituante et liante du songe dont la cohésion ne se fait que dans la reconnaissance et la perpétuation de la mise en pièces. L'éternité de l'œuvre née de cette « discontinuité » constitutive de l'homme, fond dans un même creuset la pérennité de l'art par delà son corps morcelé, mais approche également les confins du signe et du mythe. Si le lecteur peut être assuré de sortir du livre dont il entreprend la lecture, il ne ressort cependant jamais totalement indemne de ce labyrinthe où l'auteur se joue de lui comme de ses personnages. L'œuvre n'a donc pas de fin, elle ne peut finir puisque sans cesse renouvelée elle ne commence jamais véritablement, son développement relevant bien plus du temps cyclique des récits mythiques que de la linéarité romanesque. Aussi, mimant la figure du labyrinthe, l'esthétique romanesque constitue-t-elle la « géographie

---

<sup>57</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit., p. 496.

<sup>58</sup> Ibid., p. 275.

<sup>59</sup> Ibid., p. 347.

<sup>60</sup> Ibid., p. 365.

légendaire »<sup>61</sup> à partir de laquelle se fige et se formalise la pensée de l'auteur, ce lieu de passage où « la conscience se forme en prenant un air de langage »<sup>62</sup> et dans lequel se résout finalement l'antinomie fondamentale. Cependant, si la structure labyrinthique ouvre à l'infini fertile du sens sans cesse réinvesti, elle suggère également la clôture mortifère d'une parole qui finalement ne dialogue plus qu'avec son propre écho puisqu'elle implique nécessairement le mouvement aléatoire de qui appelle l'altérité tout en s'en protégeant, ancrant ainsi le texte et son auteur dans un processus stérile d'auto-contemplation.

### La mise à mort

Le choix du roman comme support passionnel se pare alors d'un double halo signifiant : celui de l'échange fertile parce qu'altruiste et celui d'une fascination spéculaire, stérile parce que solipsiste. Ainsi, porté par la prégnante actualité de ces « voix mortes qui se sont tues »<sup>63</sup> et captivé par le pouvoir hypnotique de sa propre « langue intérieure »<sup>64</sup>, l'auteur oscille dangereusement entre l'élévation créatrice et le suicide narcissique. Energie vitale contre tentation mortifère, telle semble être la grande loi de cette littérature absolutiste pour qui « rien n'est jamais assez quelque chose »<sup>65</sup>, et dont l'ambivalence foncière confine à la pensée mythique, ou du moins collective. S'articulent alors inlassablement le singulier et l'universel d'une mythologie structurale où le miroir du texte reflète à l'infini l'homme et ses pulsions, le romancier et ses créations, le couple et ses passions... De l'inquiétante étrangeté de l'œuvre à la troublante identité de l'Autre, il n'y aurait donc qu'un pas, que le texte aragonien franchit à l'envi, l'artiste et l'amant se rejoignant infiniment dans cette lutte éternelle entre Eros et Thanatos, Narcisse et Echo, le Vautour et Prométhée... Parce que malgré les truchements réitérés de l'altérité, toute œuvre n'est jamais qu'une tentative narcissique de réappropriation de l'identité de son auteur, la démarche romanesque demeure profondément égotiste : « regard de soi sur soi, récit de soi par soi :

<sup>61</sup> G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit, p. 480.

<sup>62</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 374.

<sup>63</sup> P. Verlaine, « *Mon rêve familial* », in *Poèmes saturniens* (1866), Paris, Gallimard, « Folio Plus Classique », 2005.

<sup>64</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p. 302.

<sup>65</sup> *Aurélien*, op.cit, p. 304.

le même y naît toujours du même »<sup>66</sup>. La vérité dévoilée y est elle-même solitaire et le dialogue ébauché ne renvoie qu'à une écriture essentiellement singulière. Reflet de l'existence fictionnelle, transparence du regard et masque langagier, tous convergent en un même point : celui de l'auteur par qui tout prend littéralement sens. En ce point également se retrouvent l'amour et le roman. Le « je » se dresse alors sans cesse comme l'écho répété de cette instance narrative première dans laquelle se retrouvent auteur, narrateur et personnage et qui, loin d'ouvrir sur l'autre, renvoie plutôt à la quête paradoxale d'une identité qui n'est plus que retour sur soi dans la mesure où : « tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible »<sup>67</sup>. Toutefois, jusque dans la perte de cette identité qu'à trop vouloir réfléchir il a finit par user, l'homme, n'existe jamais que par l'autre. Or chez Aragon cet Autre ne se cristallise bien souvent que dans l'identité fuyante du sujet réfléchi, et ne saurait donc constituer une garantie suffisante à la réhabilitation du reflet perdu. *La mise à mort* se dresse ici comme une œuvre incontournable car elle a ceci de particulier de condenser dans le personnage d'Anthoine/Alfred les trois figures de la déperdition aragonienne : l'amant, l'auteur et son texte. Le roman comme miroir, l'amour comme roman, la vie comme un songe... Le roman comme « l'amour [serait donc] un genre de suicide »<sup>68</sup>, dans la mesure où il renonce à la vie en même temps qu'il la célèbre. Dès lors l'objet de désir, qu'il se cristallise sur le support textuel ou amoureux, est nécessairement saisi comme le pendant existentiel de la mort ; d'une mort sublimée par ces rêveries qui parcourent l'œuvre « comme une rivière souterraine »<sup>69</sup> et dans le lit de laquelle la circularité des fantasmes dévide à l'infini l'écheveau de l'absolu et de ses ténèbres. L'œuvre se clôt donc sur elle-même, elle se renferme sur son dire et plus encore sur son silence, « et je me prends à penser que c'est cela, mourir : devenir un discours, au mieux un silence »<sup>70</sup>. Poussé par

<sup>66</sup> S. Doubrovsky, *Autobiographiques*, op. cit, p. 72.

<sup>67</sup> *Les aventures de Télémaque*, op. cit, p. 253.

<sup>68</sup> J. Lacan, cité in M-C. Thietard, "*Le malheur d'aimer*" ou l'origine d'une poétique du songe dans *Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, op. cit, p. 502.

<sup>69</sup> S. RAVIS, *Aurélien ou l'écriture indirecte*, Champion, collection Unichamps, Paris, 1988, p. 40.

<sup>70</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 416.

l'ardeur de cette quête signifiante, le romancier (et du même coup le lecteur emporté, bon gré mal gré, dans le tourbillon des signes) hisse à l'infini son texte vers l'autre. Infini du temps étendu dans l'instant suspendu de l'agonie suggérée mais également infini du sens démultiplié et de la voix répétée dans lesquels l'auteur - Tantale désabusé mais non pas désespéré - persiste à croire en l'avènement toujours repoussé de l'œuvre ultime au miroir de laquelle se résoudre toutes les antinomies... Dans un univers romanesque à ce point bouleversé, la coexistence d'une écriture suicidaire et d'une volonté de vie s'entrecroisent sans cesse, venant alimenter la dichotomie initiale du roman comme miroir inversé dans la mesure « tout roman est à la fois un suicide et une tentative d'échapper à son suicide »<sup>71</sup>. « Au demeurant ce schéma n'est pas celui du livre qui se termine ici mais d'un autre qui pourrait commencer n'importe où »<sup>72</sup> puisque, quoi qu'il arrive, le signifié textuel n'atteint jamais son but et ne peut donc constituer qu'un langage suspendu au fil d'une hypothétique réception, d'une langue en devenir pour « un livre à venir »<sup>73</sup>, texte sans fin où « le roman n'est pas ce qu'il fût mais ce qu'il pourrait être »<sup>74</sup>. Le don de l'œuvre serait donc celui de la mise en présence, par l'intermédiaire d'une mise en mots qui dès lors n'est plus mortifère mais éminemment altruiste dans la mesure où elle partage son élan et ne se clôt plus sur la solitude des mots tus. Si « le roman est ailleurs »<sup>75</sup>, c'est précisément dans cette convocation réitérée qu'il se niche. Convocation du signifiant lancé vers cet autre sans qui le même ni le moi ne sont plus : vers le lecteur fraternel, l'aimant compatissant, voire le texte réfléchissant conçus comme autant d'incarnations de l'Autre signifiant. Ce visage de l'Autre enfin accueillant, fort de sa « force conjuratoire », semble être à même de résoudre les conflits antérieurs à son apparition. Il n'est plus l'inquiétant catalyseur des hantises mais se fait catharsis bienfaisante, les brouillards du non-sens se dissipent sans que la puissance évocatoire du songe partagé ne se dissolve, et

---

<sup>71</sup> Ibid, p. 455.

<sup>72</sup> Ibid, p. 418.

<sup>73</sup> M. Blanchot, *Le livre à venir*, cité in [www.mauriceblanchot.net](http://www.mauriceblanchot.net).

<sup>74</sup> *Blanche ou l'oubli*, Deuxième de couverture, référence citée in C. NARJOUX, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op.cit, p. 19.

<sup>75</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit, p.495.

l'expérience de l'écriture devient la base de l'échange accepté et non plus le lieu de sa mise à mort. L'art aragonien apparaît ainsi comme l'unique issue de tout dialogue, l'ouverture suprême au terme de laquelle l'Autre n'est plus l'objet d'une appropriation mortifère, mais la figure magnifiée du temps humain et de ses pouvoirs liants, « l'Autre étant désigné par ces mots : le compagnon peut-être mythique que je me suis donné »<sup>76</sup> et grâce auquel le monde prend sens.

Parce que sa démarche englobe tout à la fois le singulier de l'amour et l'universel de ses représentations, la difficulté foncière de toute expression et l'inachèvement constant de l'œuvre en devenir, Aragon se fait l'auteur d'une dialectique particulière au sein de laquelle la littérature se dresse irrémédiablement comme une quête éperdue de compréhension. Compréhension d'un Autre représenté tel qu'en lui-même sans abandonner pourtant « l'ordre du Même », compréhension d'une existence qui ne se révèle véritablement qu'une fois inventée, cohésion enfin de la somme complexe des antagonismes dévoilés. Le sens prend pied à l'arrière de la vitre sans tain, le réel est dans le rêve et la réalité à l'intérieur du miroir. Le fantasme amoureux, étendu aux limites les plus extrêmes de l'univers aragonien ne peut donc véritablement se comprendre qu'au miroir de l'imaginaire dans la mesure où c'est essentiellement à partir de l'image que l'être se forme, à travers ses reflets que la vie se contemple. Puisque que chaque personnage vit ses rêves sur le mode d'une fantasmatique à la fois singulière (parce que révélatrice des traumatismes les plus enfouis) et collective (puisqu'elle soumet le monde à son fonctionnement), le roman montre magistralement la part de l'imaginaire, conscient ou inconscient, dans la peinture du monde réel. Aussi, emporté dans la spirale confuse des émotions et impressions les plus diverses, c'est finalement dans l'absence voire la mort, que la passion semble enfin sublimée puisqu'en effet, embellie et magnifiée par le souvenir, les rêves et la puissance créatrice de la mémoire et de l'imagination, elle se découvre enfin tandis que le passage du temps vient amplifier la poétique du songe. D'un songe qui, parce qu'il emprunte les chemins de la poésie la plus universelle s'échange et se partage, donnant naissance aux rêveries collectives

---

<sup>76</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit, p. 430.



que sont les mythes et les romans. Et l'amour d'apparaître alors comme une lente construction, une élaboration d'images et de fantasmes qui n'est peut-être pas sans rapport avec une entreprise d'écriture, avec ce roman qui nous échappe, et dont le sens, constamment, se dérobe en déjouant notre désir d'un accomplissement narratif et herméneutique. Mais, « toute œuvre humaine » ne présente-t-elle pas à sa lecture des « visages » qui « font se lever à l'horizon de la compréhension ces grandes images immémoriales qui ne sont rien d'autre que celles que nous ressassent éternellement les récits et les figures mythiques »<sup>77</sup> ? Prise dans la foule de « ces millions de visages contradictoires »<sup>78</sup>, contenue dans « l'escargot tournant »<sup>79</sup> du temps, la langue se dresse, s'élançe et se déploie éternellement au regard de ces structures primordiales qui sont à la fois le matériau explicite de la lecture aragonienne et l'instrument de la (re)lecture de son œuvre par l'écrivain et son auditoire. La pensée mythique apparaît, au fil des œuvres, comme la cause et le but de la quête entreprise : celle de l'Autre fascinant.

Ainsi les multiples orientations de cette rhétorique chère à Aragon constituent-elles autant de preuves que l'enjeu de la représentation de l'Autre n'est autre que l'identité aragonienne elle-même, écartelée entre ses « deux désirs inverses »<sup>80</sup>. Si « l'amour est à réinventer » il semble donc que cela ne puisse se faire que dans le cadre fluctuant d'une littérature ouverte parce que duelle, épuisant dans « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »<sup>81</sup> et de toutes les formes, les figures mouvantes de l'altérité recomposée.

---

<sup>77</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, cité in C. Narjoux, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 349.

<sup>78</sup> *Théâtre/Roman*, op. cit., p. 366.

<sup>79</sup> *Blanche ou l'oubli*, op. cit., p. 326.

<sup>80</sup> L. Aragon, *Le libertinage*, cité in C. Narjoux, *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 350.

<sup>81</sup> A. Rimbaud, *Lettre du voyant*.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres citées d'Aragon

- Aragon, Louis. *Les Aventures de Télémaque* (1922), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1997.
- . *Aurélien* (1944 et 1966 pour la version retouchée), Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- . *La Diane française* (1946), Paris, Seghers.
- . *La mise à mort* (1965), Paris, Gallimard, « Folio », 1998.
- . *Blanche ou l'oubli* (1972), Paris, Gallimard, « Folio », 2004.
- . *Théâtre/Roman* (1974), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1998.

### Études sur Aragon

#### Ouvrages :

- Levi-Valensi, Jacqueline. *Aragon romancier d'Anicet à Aurélien*, Paris SEDES, 1989.
- Narjoux, Cécile. *Le mythe ou la représentation de l'autre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001.
- Ravis, Suzanne. *Aurélien ou l'écriture indirecte*, Paris, Champion, « Unichamps », 1988.
- Sur, Jean. *Aragon, le réalisme de l'amour*, Paris, Editions du Centurion, « Humanisme et religion », 1966.
- Thietard, Marie-Catherine. *“Le malheur d'aimer” ou l'origine d'une poétique du songe dans Aurélien et les derniers romans d'Aragon*, Lille, ANRT, 1999.

*Articles et revues :*

Bougnoux, Daniel. « la langue ardente de l'orage », *Pleine Marge*, n° 12, déc. 1990, pp. 79-87.

Silex. « Aragon, Aurélien/Télévision », n° 8-9, 1978.

**Références bibliographiques**

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1977.

Bellemin-Noel, Jean. *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2002.

Doubrovski, Serge. *Autobiographiques*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1988.

Dumoulié, Camille. *Cet obscur objet du désir, essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod, « Psycho Sup », 1992.

Platon. *Le Banquet* (-384), Paris, Flammarion, « GF », 1964.

Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent ou la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984.

Starobinski, Jean. *L'œil vivant II La relation critique*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1978.

**Œuvres littéraires**

Breton, André. *L'Amour fou* (1937), Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens* (1866), Paris, Gallimard, « Folio Plus Classique », 2005.