

LA TACHE AVEUGLE DANS L'OREILLE D'ARAGON

Daniel Lefort

RESUMO: Em *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (Genève, Skira, 1969), Aragon descreve a gênese do incipit do tomo 3 de *Les Communistes* (1949-1951), confrontando os manuscritos e suas lembranças com o texto publicado. Nossa análise tende a mostrar que o resultado do longo trabalho preparatório do escritor acaba colocando — provavelmente de maneira inconsciente? — uma motivação poética precisa em posição dominante, acima da preocupação realista declarada de fazer um retrato político do exército num pano de fundo social determinado. Esta inversão das intenções (que acaba fazendo com que um desejo profundo do artista — desejo que pertence à música das palavras — se sobreponha à vontade consciente do romancista-e-militante comunista) cria um distanciamento no qual o escritor reencontra toda sua dimensão criadora e, no mesmo momento, define os limites de um exercício crítico auto-referencial, sem dúvida brilhante, porém cego àquilo que constitui, ao mesmo tempo, o centro e a origem.

PALAVRAS-CHAVE: poética, gênese, estudo textual, incipit, musicalidade, permutação fonética, origem.*

Ce que Roussel a dévoilé dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, ce qu'Aragon démonte et recompose dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, tout cela n'est rien moins qu'un jour vif jeté sur les secrets de fabrication d'une œuvre, comme si l'écrivain daignait par grand privilège nous faire passer *aux cuisines* — comme Julien Gracq l'apprécie de Francis Ponge.

Vues précieuses car, tout de même, aucun critique ne pourra se loger mieux à l'intérieur d'une œuvre et remonter son cours jusqu'à ses origines que l'auteur lui-même, seul maître à bord jusqu'à la livraison du manuscrit. Mais il n'en reste pas moins que son point de vue de lecteur le

Daniel Lefort é professor na Universidade de Marne-la-Vallée (França).

* O resumo e as palavras-chave foram traduzidos do francês por Robert Ponge.

place dans une position différente, de détachement, et que l'aventure singulière du retour sur l'œuvre ne permet pas toujours de retrouver toutes les traces du parcours initial. Il lui arrive alors de ne pas voir ce que d'autres voient, de rester sourd à ses propres motivations.

C'est ce phénomène de *tache aveugle* qui me semble apparaître dans les explications que donne Aragon sur un point de la genèse de *Les Communistes* dans *Je n'ai jamais appris à écrire*¹ (p. 100-107).

Dans ce passage, Aragon démonte les mécanismes de glissement et de transformation qui affectent l'incipit d'un manuscrit des années 1943-1944, le "cahier rose" orné d'un "jeune France", pour en faire le début du tome III de *Les Communistes*. Démêlant les temps, les plans et les arrière-plans du texte par la confrontation des manuscrits et de sa mémoire, il décrit brillamment la fabrique du texte.

Les métamorphoses de l'incipit se déroulent selon deux mouvements croisés: l'un fait reculer les phrases "initiatrices" et descriptives du cahier rose ("Et il y avait un lieutenant qui vécut aux Indes. Un grand blond fatigué...") dans les profondeurs du roman en les narrativisant, l'autre fait prendre de l'importance, *de copie en copie*, à une phrase mise dans la bouche d'un sous-lieutenant, Xavier de Sivry, d'abord simple compare puis personnage de premier plan: "On cantonne dans le Mulcien". Petite phrase qui ne dépasse pas la longueur d'un octosyllabe, mais à laquelle Aragon va donner valeur de *clé*.

Ce dernier mouvement est net. Il s'agit d'abord — dans le cahier rose — d'une citation au style direct glissée dans une conséquente explicative:

Thierry de Sivry l'avait bien dit à Cécile: son frère Xavier était sous-lieutenant dans un régiment pas chic du tout, et il s'en tirait en disant: "On cantonne dans le Mulcien ...".

Explication pour le moins obscure: en quoi le fait de cantonner dans le Mulcien peut-il justifier, même vaguement, le régiment *pas chic du tout* du frère?

Néanmoins, cette phrase devient l'incipit du chapitre (I, tome II) dans le texte définitif ("On cantonnait dans un petit pays du Mulcien") et revient, avec l'occurrence du premier paragraphe, une troisième fois à la page suivante, nantie d'une précision d'importance: "On cantonnait donc dans un petit pays du Mulcien, avec un nom chantant".

L'insistance de cette phrase a été donc bien remarquable pour que, rompant avec le processus habituel de son écriture, l'auteur l'introduise *en avant* de sa première occurrence comme citation — c'est l'incipit —, puis la reprenne *dans la suite* du texte comme une relance ("On cantonnait donc...") augmentée d'une notation qui appelle l'oreille du lecteur à remarquer la mélodie du nom.

Il y a mieux. Évoquant la dernière version de *Les Communistes* réécrite en 1966 et consignée parmi les *Œuvres romanesques croisées*, Aragon souligne de lui-même que "les répétitions du Mulcien ont diminué. Il n'en reste que la phrase du nom chantant. L'incipit reste à Thierry de Sivry pour faire écho à la phrase de Xavier".

La qualité musicale de la phrase et le phénomène d'écho paraissent bien avoir déterminé Aragon à conserver le *nom chantant*.

Mais que dit Aragon de cette proposition qui fait irrésistiblement songer à la phrase de réveil qu'André Breton entend pour l'éternité "cogner à la vitre" dans le premier *Manifeste*?² Toute entière, elle tourne autour du nom chantant, Mulcien, choisi "pour accuser le langage d'un certain monde", mais répété pour "le ton que ce Mulcien-là donne à la scène".

Pour Aragon, cette répétition joue d'abord à un premier niveau, parfaitement clair et net: elle donne "sens social" à l'incipit. Puis, sens second donné comme de surcroît ("de plus"), elle "introduit une espèce de mélodie dans le texte, comme un refrain". Ici, Aragon est beaucoup moins sûr de son fait: approximation — "une espèce de mélodie" — et comparatif — "comme un refrain" — cherchent à cerner une qualité essentiellement fuyante et incertaine comme si, ôtant les lunettes qui lui font voir avec toute la netteté désirable le sens social de la phrase à répétition, il avait soudain une perception confuse, brouillée, de son sens musical.

L'accommodation nécessaire, Aragon l'opère sur le *nom chantant* qui est pour lui une clé au double sens du mot: clé explicative du caractère musical de la page, clé sonore qui "donne *le la*" dès le début et constitue "la dominante harmonique du paysage [...] que nous entendrons retentir tout le long du chapitre". Ce serait donc la répétition du nom *Mulcien* et ses qualités phoniques intrinsèques qui donneraient au chapitre sa tonalité particulière, sa musique. Mais là, il n'est plus question de sens second et superfétatoire: "L'importance de ce nom chantant est aussi, et peut-être surtout, qu'il donne le la..."

Le glissement est symptomatique: d'accessoire, le sens musical est passé au premier plan, est devenu essentiel. Et de cet envahissement du souci musical, qui fait reculer de plus en plus "l'arrière-plan social donné", le *sens social* autour duquel semblaient devoir converger les préoccupations de l'écrivain dans le réaménagement de son texte, je ne veux pour preuve que l'*effet de refrain* recréé pour l'occasion par Aragon tout à la fin de ce fragment (p. 107) où passent les assonances d'une petite musique d'automne nostalgique: "[...] se passant en novembre dans un patelin du Mulcien qui avait un nom chantant."

Il est évidemment piquant de voir que le souci musical entraîne Aragon loin de *la voie socialiste du réalisme*, même s'il assure: "Je ne m'en

² BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. 1924. In: *Id. Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1988. T. 1. p. 324. (La Pléiade).

¹ Genève, Skira, 1969. 156 p.

dédirai jamais" (p. 58). Mais là n'est pas la question: l'écrivain, tout à la magie du nom qui l'enchanté, me semble sourd à la musique *de la phrase* qui est, en réalité, toute la musicalité du texte.

Car ce nom ne mobilise en rien la fantaisie musicale d'Aragon comme, par exemple, la célèbre litanie des noms de pays celle de Proust ou l'énumération des noms de jeunes filles celle de Francis Jammes: rien qu'un nom cité pour lui-même, auquel on concédera certes la douceur des voyelles où la plus aiguë vibre au centre du mot, la fluidité des consonnes dont aucune ne percute ni ne crisse à l'oreille; mais Aragon n'ajoute rien qui puisse emporter la conviction, remplir de magie ce vocable soupirant et donner à ce nom chantant la valeur d'un sésame.

En revanche, si l'on n'accepte les démonstrations d'Aragon que sous bénéfice d'inventaire, on remarquera que c'est moins le nom qui est répété que *la phrase tout entière* et que sa musique tient essentiellement à la fréquence et à la distribution des nasales.

Les trois occurrences conservent, indépendamment de leurs variantes, quatre éléments stables: le pronom sujet (ON), le verbe (CANTONN-), la préposition (DANS) et le nom (MULCIEN). Quatre éléments qui ont ce trait commun: une voyelle nasale, la plus fermée au début /ON/, la plus ouverte à la fin /IEN/. Dans cette séquence, ce n'est plus le nom chantant qui frappe d'abord l'oreille, mais plus sûrement *le verbe* qui ajoute à la voyelle nasale le privilège de posséder une consonne nasale, sonnante musicalement au milieu de la phrase qui déroule sa mélodie comme derrière des lèvres fermées, comme *on chantonne*. On cantonne/on chantonne: une permutation phonétique minimale révèle derrière le sens social un sens musical qui n'est rien d'autre que littéral. S'il y a musicalité, c'est que quelque part, comme affleurant à la surface du texte, on entend ce chantonnement impersonnel, caché dans ce verbe-doublure auquel *cantonner* sert de masque.

D'une manière légèrement plus complexe, l'effet de masque joue aussi pour le nom: dans *Mulcien*, il y a comme un avalement rapide dans le /l/ central de la syllabe médiane d'un autre nom: *musicien*.

Mulcien/musicien: le nom *chantant* ne l'est-il pas en raison de sa doublure, qu'il faut ainsi prendre au pied de la lettre? Il faudrait alors comprendre que la prééminence progressive de l'impression musicale, pour l'auteur, sur tout autre sens au fil des avatars de l'incipit, au point de gagner la relation même qu'en fait Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire*, est en rapport inverse avec l'occultation d'un élément de l'histoire, d'une autre phrase romanesque, certes logiquement impossible dans son état premier (*on chantonne dans le musicien*), mais virtuellement disponible, et prête à sauter dans le fil du roman, dans sa forme ultime:

"On chantonnait dans un petit pays du Musicien, au nom chantant."

Bien sûr qu'il a un nom chantant puisque, d'une certaine manière, c'est lui qui chantonne!

Extrapolation hasardeuse, sans doute, mais qui n'est que le développement d'un germe, un vêtement jeté sur la forme entrevue d'un fantôme.

Revenons, comme Aragon, en arrière. Il insiste, dans le cas de *Les Communistes*, sur le caractère particulier et exceptionnel qu'a présenté pour lui cet ouvrage, écrit d'"une façon toute différente" de celle des autres livres. Cette façon consiste, sur le point qui nous occupe, à faire remonter la fameuse phrase au nom chantant en arrière, comme si le travail du texte avait été, une fois la phrase rencontrée (phrase automatique? phrase de demi-sommeil? phrase de réveil? phrase *donnée*?), de la tirer de son néant pour la placer en position d'*origine*: origine du chapitre, par l'incipit; origine du mouvement musical du texte, le *la*; origine d'un renversement des valeurs qui place au-dessus du souci réaliste de faire *un tableau politique de l'armée sur un arrière-plan social donné* une évidente volonté esthétique.

Plus qu'une composition picturale — le vocabulaire d'Aragon analyste de son œuvre est plein des mots du peintre —, ce chapitre fait sourdre, quitte à désorienter son auteur, la reprise insistante d'un *chant*, d'autant plus insidieux qu'il s'élève derrière les mots du texte, venant d'un lieu — sa doublure — où l'écrivain/critique n'a pas eu accès. Impuissance d'avance excusée, car si Aragon prête l'oreille à l'écho que lui renvoient son œuvre et sa mémoire, il n'y percevra pas la tache aveugle où disparaît toute origine.