

Narration de l'amour et mémoire livresque : trois cas exemplaires¹

Patrizio Tucci

(*Université de Padoue*)

Abstract

This article considers the tendency of certain sentimental novels to construct or pad out their plot by appropriating and mirroring exterior texts, thanks to a (sometimes) provocative process of decontextualization and recontextualization: as a consequence of these borrowings, literature holds the role of instrument of revelation, model or aliment in the construction of love affair. The *corpus* which is examined includes *Daniele Cortis* (1885) by Antonio Fogazzaro, *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (1890) by Remy de Gourmont and *Blanche ou l'oubli* (1967) by Louis Aragon.

Key words – intertextual relationship; comparative Literature; theory of the novel

L'article porte sur la tendance qu'ont certains romans sentimentaux à construire ou à étoffer leur trame par appropriation en miroir de textes d'autres écrivains, grâce à une décontextualisation et une recontextualisation (parfois) désinvoltes : au gré de ces emprunts, la littérature tient le rôle de révélateur, de modèle ou d'aliment dans la construction de la relation amoureuse. Les romans retenus sont *Daniele Cortis* (1885) d'Antonio Fogazzaro, *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (1890) de Remy de Gourmont et *Blanche ou l'oubli* (1967) de Louis Aragon.

Mots-clés – rapports intertextuels; littérature comparée; théorie du roman

Il n'y a qu'une réalité. Les livres. Ils sont là. Rien qu'à étendre la main².

1. Mon propos, dans ce qui va suivre, est de considérer la tendance qu'ont certains romans sentimentaux à « chercher exemple dans l'imagination des autres ». Autrement dit, à construire ou à étoffer leur trame par appropriation de textes extérieurs, au moyen d'une décontextualisation et d'une recontextualisation (parfois) désinvoltes. Le corpus envisagé se compose de trois romans de trois différents auteurs, qui illustrent de manière exemplaire des modalités marquantes aussi dans une perspective typologique :

¹ Une version réduite de cet article a été présentée au Colloque international *Le Roman sentimental et sa postérité (XIX^e-XXI^e siècles): pour une reconnaissance du genre* (Klagenfurt, 4-6 juin 2012).

² Louis ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1967], p. 492.

il s'agit de *Daniele Cortis* d'Antonio Fogazzaro (1885), de *Sixtine, roman de la vie cérébrale* de Remy de Gourmont (1890) et de *Blanche ou l'oubli* de Louis Aragon (1967) (c'est de ce dernier roman que provient la phrase que j'ai citée en commençant). Chacun des trois met visiblement à exécution, à sa manière, le principe des « miroirs », ainsi que l'appelle par métaphore l'« Après-dire » de *La Mise à mort*, œuvre qui marque un tournant dans la production romanesque d'Aragon et constitue une sorte de laboratoire de *Blanche ou l'oubli*. Loin d'être, comme dans *Le Rouge et le noir*, une figure du roman en tant qu'objet propre à capter et à restituer le reflet fidèle du réel³, les « miroirs écrits », ou les « miroirs d'encre »⁴, sont ici la figure du lien qui s'établit ou qu'on reconnaît avec d'autres livres (ou d'autres personnages), livres (ou personnages) faisant office en même temps de « révélateur » et d'« écran » : et, notons biens, « ce que cet écran révèle peut être reflet, transparence ou masque »⁵.

Si le miroir est le siège des images/reflets, il est aussi quelque chose d'autre. Il peut, en isolant une partie du réel, « lui donner le pas sur le reste du vaste monde », et faire pénétrer l'auteur, mais aussi les personnages et le lecteur, dans ce qu'Aragon appelle « la deuxième chambre » et révéler l'essentiel de ce que le peintre/auteur, mais aussi les personnages et le lecteur, « ne pouvaient pas voir ». C'est un phénomène qu'illustre le tableau de Jan van Eyck peignant les époux Arnolfini, où est découverte l'existence d'un point de fuite, celui du petit miroir rond et convexe au fond de la pièce.



³ « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route » (STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, édition établie par Yves ANSEL, Philippe BERTHIER, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 671). Une référence à Stendhal « promenant son miroir dans les routes » se trouve effectivement dans *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1965], p. 182.

⁴ «Le Mérou, après dire», in Louis ARAGON, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1965], pp. 516 et 523 (en italique dans le texte).

⁵ ARAGON, *La Mise à mort*, p. 506.

Dans cette œuvre, avance paradoxalement Aragon, c'est le tableau même, c'est-à-dire ce que le peintre a vu, qui est *le détail*, tandis que l'essentiel est ce qu'il ne pouvait pas voir d'où il était. Ce miroir fait apparaître dans le tableau *la deuxième chambre*, « le second regard [...] qui nous révèle un secret complémentaire »⁶. Une des hypostases du « je » à la fois narrateur et narré de *La Mise à mort*, celle qui porte le nom d'Anthoine, est justement censée « se chercher dans les miroirs (et lui sont miroirs les livres) »⁷. Il s'agit, en l'occurrence, de textes qui se rapportent à Othello, dont Anthoine revit les affres à cause de sa jalousie pour la femme aimée. Ailleurs, c'est le tour du *Jouvencel* de Jean de Bueil, traité à la fois mémoriel et pédagogique qui couvre le règne de Charles VII, de devenir le « miroir tournant » où le « je » contemple après bien des années les événements de l'occupation allemande et de la Résistance, à laquelle il a participé, en leur superposant ceux de la guerre de Cent ans⁸. La relation de Goethe avec Bettina Brentano sert de miroir pour celle que le narrateur du moment, Pierre, entretient avec la jeune allemande Betty⁹. De même, la Malibran devient le miroir, reconnu comme tel, de la cantatrice Ingeborg von Usher/Fougère¹⁰ – *alias* Elsa Triolet (identification revendiquée en toutes lettres, et en de gros caractères, dans l'« Après-dire ») –, autour de laquelle tournent toutes les intrigues de *La Mise à mort*. Le livre même que le « je » – « Alfred ou Anthoine » – écrit est assimilé, dans sa totalité (« tout n'est, que j'écris, qu'une lettre [...] sans fin vers toi »), à la lettre brûlante que Tatiana adresse à Eugène Onéguine¹¹.

2. Pour respecter l'ordre chronologique, je m'arrêterai d'abord sur *Daniele Cortis*. Dans ce roman, le deuxième d'Antonio Fogazzaro (le premier, *Malombra*, avait paru quatre ans auparavant), ce sont les *Mémoires d'outre-tombe* qui tiennent une place d'une importance capitale, tant au niveau apparent de la narration qu'à celui de ses structures profondes, servant de réactif, si vous préférez de miroir, pour l'aventure d'amour qui y est racontée. Celle-ci est fort simple en son dessein essentiel. Daniele Cortis, jeune député défendant la cause des catholiques libéraux au Parlement, aime sa cousine Elena, qui partage ses sentiments, mais est mariée à un homme méprisable, un sénateur qui a perdu sa fortune au jeu. Le romancier multiplie entre ses deux héros les motifs et les occasions de succomber, sans que rien ne les sépare de l'abîme charnel, sinon la loi morale qui condamne l'adultère. Comme le mari d'Elena croule sous les dettes et qu'il a commis de nombreux abus de confiance, elle s'efforce de le sauver. Elle y réussit, grâce à la générosité de ses parents. Mais le baron de Santa Giulia, qui était prêt au suicide, n'accepte cette liquidation et ne consent à quitter l'Italie que si sa femme le suit. Daniele et Elena décident alors de se séparer, pour accomplir chacun son devoir. Ils continueront de s'aimer, puisque cet amour est plus fort qu'eux, mais, « époux sans nocces », ils s'aimeront par le cœur, non par les sens : « Ainsi s'unissent les astres et

⁶ ARAGON, *La Mise à mort*, p. 517.

⁷ ARAGON, *La Mise à mort*, p. 35.

⁸ ARAGON, *La Mise à mort*, pp. 191-202, 389-392. Aragon s'explique, dans « Le Mérou, Après-dire », sur « des livres dont je m'étais servi, moi, comme des miroirs, pour voir sur mon visage ce que la seule pensée n'y peut inventer : Stevenson, Charles Lamb, Hölderlin, le Sire de Bueil, Jean d'Arras ou Sénèque... » (ARAGON, *La Mise à mort*, pp. 516-517).

⁹ ARAGON, *La Mise à mort*, pp. 302, 321-322.

¹⁰ ARAGON, *La Mise à mort*, p. 363.

¹¹ ARAGON, *La Mise à mort*, pp. 71-72.

les planètes, non par le corps mais par la lumière ; ainsi les palmiers, non par la racine mais par le sommet »¹². Daniele dit ces paroles – « les paroles d'un saint » – à l'oreille d'Elena la veille de leur séparation et les répète en latin¹³, en promettant de les transcrire pour elle, avec le texte d'une épigraphe qu'ils avaient lue ensemble sur une antique colonne de marbre, transportée des Thermes de Caracalla dans le jardin de la Villa Cortis. Cette épigraphe, traduite en italien par Elena, et suivie de la date du 18 avril 1882, forme le contenu de sa dernière lettre : « Hiver comme été, de près ou de loin, toute ma vie et au-delà ». Il n'est pas sans intérêt de relever que, à Rome, Elena visite les chapelles mortuaires des Capucins, et regarde les paroles gravées sur les pierres sépulcrales « comme si elles venaient du monde des morts pour lui révéler le triste mystère de l'être humain, *pulvis et nihil* »¹⁴. Le soir, elle se fait conduire en voiture parmi les ruines éparses dans la campagne, du côté du Pont Nomentano¹⁵. Cortis, quant à lui, se promène au clair de la lune sous les chênes verts de la Trinité des Monts¹⁶ : autant d'attitudes qui sont loin de disconvenir à des fervents du « grand poète », ainsi que Chateaubriand est désigné dans le roman¹⁷.

J'ouvre ici une parenthèse à propos de l'épigraphe *hyeme et aestate / et prope et procul / usque dum vivam et ultra*. Ces « mots profonds, pleins de mystère »¹⁸ sont cités par Augustin de Moerder, demi-frère d'Isabelle Eberhardt, dans une lettre du 12 novembre 1895 adressée à sa sœur. Isabelle lui répond que la « mystérieuse *épitaphe* des thermes de Caracalla » est aussi vraie pour elle que pour lui, et elle ajoute que c'est « cet ultra, cet *ultra* d'abîme » qui la fait rêver : « Ultra! Et qui sait, qui sait ?! »¹⁹ Mais la colonne qui montre cette inscription avait été déposée longtemps auparavant dans le jardin de la Villa Velo, *alias* Villa Cortis, par le comte Girolamo Egidio di Velo, amateur d'archéologie qui, entre 1824 et 1827, avait mis au jour les ruines ensevelies des Thermes de Caracalla. Il convient de noter que la traduction de *Daniele Cortis* par Paul Solanges a paru d'abord en 1895 dans la *Revue de Paris*. On notera aussi, dans une perspective différente, qu'un personnage du roman demande à Cortis l'histoire de l'inscription, et que celui-ci « ne sait <ou ne veut> pas » la lui dire²⁰.

Le destin de créatures d'exception, unies par des passions contrariées ou impossibles, que leur volonté, soutenue et éclairée par une « énergie morale supérieure à l'amour »²¹,

¹² Je cite d'après la traduction française de Paul Solanges (*Daniel Cortis*, Paris, Calmann-Lévy, 1896), en comblant les lacunes lorsqu'il y a lieu. Les crochets aigus (◊) encadrent les passages ajoutés.

¹³ *Innupti sunt coniuges non carne sed corde. Sic coniunguntur astra et planetæ, non corpore sed lumine: sic nubent palmae, non radice sed vertice.*

¹⁴ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 156.

¹⁵ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 164.

¹⁶ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 192.

¹⁷ Antonio FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Milano, Mondadori, 1959, p. 48. Le passage renfermant ce qualificatif a été omis dans la traduction.

¹⁸ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 384.

¹⁹ Isabelle EBERHARDT, *Écrits intimes. Lettres aux trois hommes les plus aimés*, éd. Marie-Odile DELACOUR, Jean-René HULEU, Paris, Payot, 2003 [1991], pp. 35 et 37. Dans une lettre du 24 décembre 1895 à Augustin, l'épistolière cite de nouveau l'inscription, avec ce commentaire : « Ultra! Où? Là Bas dans l'Inconnaissable avenir de demain, au-delà du tombeau. Où que je sois, quoi que je fasse, quoi que j'espère, avec toi toujours » (EBERHARDT, *Écrits intimes*, p. 49).

²⁰ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, p. 309 : « Cortis non la sapeva o non la volle dire » (je souligne) ; *Daniel Cortis*, p. 384 : « Cortis ne la savait pas ».

²¹ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 143.

amène à couronner des itinéraires ascensionnels ardu : tel est le noyau de tous les romans de Fogazzaro, à l'exclusion de *Malombra* (rappelons en passant que *René* figurait parmi les livres de son héroïne visionnaire). Mais dans *Daniele Cortis* la trame du récit s'enrichit d'un trait qui constitue un cas unique dans l'œuvre de l'écrivain. Balzac avance au début du *Curé de village* que, dans la vie de toutes les femmes, « il est un moment où elles comprennent leur destinée, où leur organisation jusque-là muette parle avec autorité ». Chez l'héroïne, Véronique Sauviat, la révélation de l'amour (« qui est la vie de la femme ») est faite par un roman : l'exemple du lien « presque saint » peint dans *Paul et Virginie* la poussera en effet « vers le culte de l'Idéal, cette fatale religion humaine »²². Dans *Daniele Cortis*, le narrateur laisse Elena libre de réfléchir et d'agir, puis, le moment venu, il a recours à des mots prélevés d'un texte extérieur pour dévoiler au lecteur, en même temps qu'il la dévoile à son personnage, la nature des émotions qui l'enfièvent et des choix auxquels elle va être confrontée. Ces mots se trouvent dans les *Mémoires d'outre-tombe*, et particulièrement dans les lettres de Lucile de Chateaubriand qui y sont recueillies. C'est donc une autre conscience qui désigne à Elena les tournants décisifs à prendre. La vérité d'un autre devient sa vérité. Mais en même temps l'atmosphère et la logique propres au texte qui emprunte exercent une action rétroactive sur le texte qui prête. Il faut paradoxalement que *Daniele Cortis* investisse les passages extraits des *Mémoires* de sentiments qui leur sont à tout prendre étrangers, pour qu'ils puissent remplir la fonction qui leur est réservée. Les mots de Lucile font par ailleurs jouer bien des ressorts, dont quelques-uns latents. J'y reviendrai.

Pour le moment, on remarquera que les *Mémoires* sont constamment évoqués dans le roman, non comme une simple référence littéraire, mais dans leur matérialité livresque, et qu'il est toujours question d'un livre, avec des fleurs fanées pour signet, d'un volume tour à tour « ouvert sur la table de nuit », « posé sur le guéridon », pris « avidement » par Elena, « < lu et relu > » par elle avec une application si forte, « < qu'elle en a mal aux yeux et à la tête > »²³. Autre phénomène plein de sens, les *Mémoires* sont souvent désignés au moyen d'une métonymie (« le Chateaubriand »), marque de familiarité. Lorsque c'est Elena qui les tient en main – et c'est presque toujours le cas –, la métonymie est escortée d'un possessif (« son Chateaubriand »), celui-ci étant visiblement la marque d'une appropriation spirituelle. On doit encore souligner que « le Chateaubriand » fait souvent office, en tant qu'objet de papier, de *go-between* entre les deux amoureux. Ainsi, dans un des derniers chapitres, Elena, songeuse et triste, court se réfugier dans son bureau et trouve sur la petite table le livre fatidique, que Daniele avait laissé ouvert à la page contenant un passage capital pour elle. Et au moment des adieux, elle ouvre son sac de voyage, en retire « le Chateaubriand », le montre à Daniele et le remet à sa place, après en avoir extrait une lettre qu'elle lui tend, lui annonçant ainsi que ce volume sera son compagnon d'exil et le dépositaire muet et à la fois éloquent de leur secret.

Il est temps d'en venir au sujet qui nous intéresse principalement ici, à savoir la qualité des sentiments que les pages d'outre-tombe instillent ou reflètent. Quand Elena

²² Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges CASTEX, Pierre CITRON, 7 vol., Paris, Éditions du Seuil, « L'intégrale », t. VI, 1966, p. 211.

²³ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, p. 144. J'ai essayé d'identifier l'édition des *Mémoires d'outre-tombe* à laquelle le romancier a pu faire référence dans « Letture di Chateaubriand in *Daniele Cortis* », in CHEMELLO, Adriana, FINOTTI, Fabio (dir.), *Fogazzaro nel mondo*. Atti del Convegno internazionale di Vicenza, 10-12 ottobre 2011, Vicenza, Accademia olimpica, 2013, pp. 95-110 (pp. 101-102).

découvre que son amour pour Daniele est partagé, elle se regarde dans le miroir que les *Mémoires* lui tendent, et comprend que cet amour devenu possible demeure néanmoins à l'état d'impossibilité absolue. Le chemin qu'elle suivra est éclairé notamment par un billet sans date où Lucile, s'adressant à son frère, remercie Dieu d'avoir préservé sa vie de toute souillure :

Quelle pitié que l'attention que je me porte ! Dieu ne peut plus m'affliger qu'en toi. Je le remercie du précieux, bon et cher présent qu'il m'a fait en ta personne et d'avoir conservé ma vie sans tache ; voilà tous mes trésors. Je pourrais prendre pour emblème de ma vie la lune dans un nuage, avec cette devise : Souvent obscurcie, jamais ternie²⁴.

La clairvoyance d'Elena s'exerce sur l'accès si difficile à l'équilibre entre abandon du cœur et autocensure, chimère et devoir. Comme Lucile, elle se représente son destin par le symbole de la lune dans un nuage, avec la même devise, et il est très significatif que, en lisant ce billet, elle se met « à la place de Lucile : elle disait les mêmes mots à Daniele »²⁵. Cette identification est entérinée par les larmes qu'elle verse. C'est encore la volonté de faire barre à la puissance des pulsions qu'elle met en avant un peu plus tard, en se promenant – « son livre fermé entre les mains », détail notable – dans le décor d'un éden de verdure. Elle a beau s'exalter en rêvant de se cacher « pour toujours » avec Daniele dans cet asile sylvestre. La réponse qu'elle se donne est un « non ! » répété par quatre fois²⁶.

Toutefois, les scrupules qui surgissent par livre interposé dans la conscience d'Elena ne se bornent pas au devoir de fidélité auquel elle se sent tenue²⁷. D'autres fragments paraissent et reparaissent sous ses yeux ou dans sa mémoire au fil de la narration, et ils sont toujours en relation avec des articulations cruciales de sa vie intérieure et de son destin : ils servent à étayer ses choix, à refréner ses balancements. Je n'entrerai pas dans le détail de ces reprises. Il suffira d'observer que les mots qu'elle lit dans le volume que Daniele a laissé ouvert sont ceux qui, lors de la première apparition des *Mémoires* dans l'orbe du roman, l'avaient à tel point « troublée » et « enflammée » qu'elle n'avait pu poursuivre : « *Souvent obscurcie, jamais ternie...* » (en italique dans le texte). À présent, « elle ne pouvait en détacher les yeux. Il lui semblait qu'elles venaient à elle, pour elle, *au moment décisif*, ces paroles de bon conseil ou de reproche »²⁸. Dans une autre scène de lecture, ce n'est pas des lettres de Lucile qu'il s'agit, mais d'une courte phrase de Pauline de Beaumont, l'amie de Chateaubriand qui, souffrante, l'avait rejoint à Rome en 1803 espérant tirer bénéfice du climat italien. Je relèverai incidemment, au risque de passer pour pédant, que Pauline, aux dires de Fogazzaro, prononça cette phrase

²⁴ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, p. 48, et François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude BERTHET, 4 vol., Paris, Classiques Garnier, 1989-1998, t. II, pp. 201-202 (livre XVII, chap. 6). Le mot « attention » du manuscrit de référence (la copie notariale de 1847), et aussi de l'édition originale (Paris, Penaud, 1849-1850, t. V, p. 5), est remplacé dans cette édition par « attachement ».

²⁵ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, p. 48 (je souligne).

²⁶ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, pp. 58-59.

²⁷ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 313 : « J'ai promis de t'être fidèle ; et, quoique tu puisses dire, quoique tu puisses penser, j'entends te rester fidèle jusqu'au bout ». Ainsi riposte-t-elle à son mari, qui lui a montré une lettre anonyme l'accusant de circonvenir Cortis pour en faire son amant.

²⁸ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, pp. 355-356 (je souligne).

à Tivoli. Elle le fit, en réalité, à l'occasion de son passage avec Chateaubriand à Terni. On apprend par un chapitre des *Mémoires* qu'elle parla d'aller voir la cascade : « Ayant fait un effort pour s'appuyer sur mon bras, elle se rassit et me dit : "Il faut laisser tomber les flots" »²⁹. Cette phrase à double sens est reprise au sens métaphorique par Elena durant son séjour à Rome, lorsqu'elle découvre que son mari risque d'être dénoncé à la justice pour abus de confiance :

Restée seule, debout, au milieu de la pièce, elle fixait de son habituel regard vague la place, le Triton de la fontaine. Elle sonna, demanda une voiture, puis revint lentement près de la fenêtre. Il y avait en elle une confusion de pensées, un va-et-vient d'imaginations mêlées à un sentiment nouveau : son mari déshonoré par cet argent d'autrui. Enfin il lui sembla que tout ce tumulte s'apaisait : imaginations et pensées tombaient rapidement, comme si au fond de l'esprit se fût ouverte pour eux une invisible issue³⁰.

Le texte italien se poursuit en signalant l'affleurement *inconscient*, sur ses lèvres, des mots de « la pauvre » Madame de Beaumont qu'elle avait lus une demi-heure plus tôt (des lectures des *Mémoires* ont donc lieu aussi hors champ)³¹. Elle résiste cependant à la tentation de « laisser tomber les flots », et fait au contraire tous ses efforts pour sauver son mari de l'infamie.

Libéré de la sensualité et du tumulte des passions, et donc purifié, l'amour se transmue chez Elena, comme chez Daniele (auquel elle doit son initiation aux *Mémoires d'outre-tombe*), en une communion exclusive d'âmes supérieures, fondée sur la renonciation et le sacrifice, et il devient ainsi un idéal salvateur, au sens religieux de l'adjectif. Cas symptomatique, ce sont encore les *Mémoires* qui sont chargés d'illustrer à l'héroïne cette dimension aussi, un jour où, en lisant, elle s'arrête sur telle phrase de Lucile, adressée à son frère comme toutes les autres : « Depuis t'avoir vu, mon cœur s'est relevé vers Dieu, et je l'ai placé tout entier au pied de la croix, sa seule et véritable place »³². Le « grand silence » qui se fait dans l'âme d'Elena prélude à la formulation du souhait de pouvoir, elle aussi, adorer la croix³³.

Toutefois les *Mémoires d'outre-tombe* ne sont pas seulement là pour lui faire la morale ou la pousser sur le chemin de la foi, comme une lecture au premier degré le laisse facilement penser. Ils donnent encore sens à ce qui agit en profondeur chez les deux héros, ils dévoilent leurs arrière-pensées, je dirais leurs *arrière-passions*, dont ils ne sauraient eux-mêmes être que les porteurs inconscients, peut-être à demi conscients. Ils permettent ainsi au romancier de rejeter sur un autre texte la responsabilité de l'indicible et de l'inavouable. Mais il faut pour cela, comme je l'ai annoncé, que ce texte soit astreint à s'y prêter. En effet, si les *Mémoires* font figure dans *Daniele Cortis* de repère moral souverain, on doit dire aussi que ce repère s'avère plutôt problématique. En raison de la décontextualisation et de la recontextualisation dont elles font l'objet, les propositions de Lucile sont infléchies vers une signification qui excède leur lettre. Cette double démarche s'opère à partir de données biographiques que Fogazzaro

²⁹ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 106 (livre XV, chap. 2).

³⁰ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, pp. 160-161.

³¹ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, p. 142 (chap. 10). Passage absent de la traduction française.

³² CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 202 (livre XVII, chap. 6).

³³ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, p. 356.

interprète à sa manière : ce jeu de va-et-vient entre la biographie et le texte n'a finalement d'autre conséquence que de rendre secondaire ce qui se dit et se passe dans le texte même. Lors de la première scène de lecture, Elena rêve aux promenades interminables que Lucile et François faisaient, côte à côte, sur la lande déserte, au bord des forêts, habités et comme possédés de la même mélancolie. Ils lisaient, ils traduisaient ensemble les plus tristes passages de Job, elle composait des proses poétiques sur l'aurore ou la lune³⁴. Mais certaines questions que la lectrice se pose ont pour effet de saper les fondements de cette fraternité élective, toute spirituelle, la faisant virer à un désir défendu, à une attraction incestueuse. Ce frère que Lucile appelait « la meilleure partie d'elle-même » et « le bon et cher présent que Dieu lui avait fait »³⁵, « n'avait-il jamais été un danger pour elle ? Quel sentiment *inconscient* [je souligne] la menait à François, lorsque, à Combourg, elle ne vivait que de l'âme de son frère ? »³⁶.

Elena voit peser sur Lucile le danger, auquel elle est elle-même exposée, de choir de la situation de flottement entre les pulsions contraires de l'attraction et de l'inhibition volontaire où elle se trouve, pour tomber dans les abîmes d'un amour coupable. Il semble bien résulter de ces constatations que la relation philadelphique qu'elle attribue à Lucile et François sert de miroir, et à la fois de réactif, pour la relation para-adelphique la liant à Daniele. On s'émerveille en effet devant l'insistance obsédante avec laquelle les mots « cousin » et « cousine » reviennent dans le texte, là même où des raisons de style auraient dû faire préférer les noms. Semblablement, les lettres et les billets qu'Elena et Daniele échangent sont presque toujours adressés à « mon cher cousin », « ma chère cousine », et ils se terminent à de rarissimes exceptions près par les formules « ton très affectionné cousin », « ta très affectionnée cousine ». Le romancier prend donc soin d'une manière méticuleuse de rappeler le lien de parenté proche unissant les deux amoureux, lien qui s'ajoute à leur parenté spirituelle et la renforce : car ils sont bien, l'un pour l'autre, l'âme sœur.

En fait, bien que systématiquement présentée de façon indirecte ou euphémique, la relation qu'entretiennent Elena et Daniele n'en évoque pas moins, en trouvant (en croyant trouver) son modèle d'identification dans le couple formé par Lucile et François, une tendresse fraternelle. Que les phrases lues dans les *Mémoires* laissent de profondes traces dans l'âme prédisposée d'Elena, que celle-ci se reconnaisse, en s'enflammant, dans la passion qu'elle-même prête à Lucile (à la fois révélatrice pour elle et pour le lecteur), cela montre clairement que l'obstacle qui la sépare de Daniele n'est pas seulement ou n'est pas tant sa condition de mariée, que celle de cousine. Et qu'à un moment crucial de l'action elle lise et relise les passages que lui a indiqués Daniele et qui figurent presque tous dans les lettres de Lucile, c'est bien le signe que l'identification avec l'autre couple est partagée : dans ces passages il a aperçu à son tour – avant Elena – le reflet de l'ambiguïté inavouée et inavouable de son rapport avec elle.

³⁴ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, pp. 217-219 (livre III, chap. 5).

³⁵ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, respectivement p. 104 (livre XV, chap. 1) et p. 201 (livre XVII, chap. 6).

³⁶ FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, p. 48 : « Questo fratello che Lucilla chiamava la miglior parte di se stessa e dono di Dio, non era egli mai stato un pericolo per lei ? Quale inconscio sentimento la portava a Renato, quando, tra i boschi di Combourg, non viveva che dell'anima di lui ? ». Tout le passage a été omis par Paul Solanges, on se demande si avec le consentement de l'auteur. Dans la traduction française circule de ce fait une atmosphère moins morbide que celle de l'original, et la pureté à laquelle Elena aspire par texte interposé apparaît du coup moins ambiguë.

La tentation philadelphique est du reste dans la logique d'un roman dont le principal objet concerne le rapport vertigineux avec la limite, avec l'interdit. Ce rapport vertigineux transparaît dans les réflexions qu'inspire à Elena la conscience d'être aimée : « Maintenant son âme tout entière était pénétrée d'une *douceur trouble, pleine de doute et de tourment* »³⁷. Remy de Gourmont tiendra les *Œuvres* de Lucile de Chateaubriand publiées en 1912 par Louis Thomas « pour une très bonne préface à *René* », et il prétendra « que *René* explique les causes *vraies* de la folie de Lucile »³⁸. Je n'en suis pas persuadé. Je trouve plus crédible une autre suggestion, qu'il y a lieu de rapporter ici parce qu'elle touche aux effets que la lecture peut produire sur la vie : ayant lu *René* en 1803, Lucile aurait alors découvert son frère et serait – la réalité rejoignant la fiction – *devenue* Amélie³⁹. Pour ma part je suis tenté, on l'a compris, d'avancer que les sentiments dont Elena accable Lucile expliquent les causes *vraies* de ses propres tourments, qu'ils révèlent la nature vraie de l'obstacle qui s'oppose à son rêve d'amour. Et si l'on se tournait vers le premier roman de Fogazzaro dans le dessein de sonder la sensibilité de l'auteur à certains thèmes et à certaines situations, on serait sans doute amené à attacher quelque importance au fait que c'est précisément *René*, le livre de Chateaubriand qui figure dans la bibliothèque de Marina de Malombra, et non pas le *Génie du christianisme* –, dont Emma Rouault avait lu au contraire quelques passages avant de devenir Emma Bovary.

La « morale » édifiante de *Daniele Cortis* telle qu'elle se définit dans sa conclusion paraîtra encore souvent aujourd'hui comme l'aboutissement d'une thèse. En réalité, il faudrait faire justice à Fogazzaro de la double polarisation – moralité et fascination – sur laquelle il a choisi de le construire. Son véritable coup de force a été justement de faire de la tentation incestueuse le fil directeur du roman de la pureté qu'il a voulu écrire⁴⁰. L'histoire de ces deux « époux sans nocés, unis, non par la chair, mais par le cœur »⁴¹ (et par le sang), qui se placent avec dédain aux antipodes du « bonheur médiocre auquel aspire le commun des hommes », leurs déchirements cornéliens, leur culte de l'amour sublime et sublimé, entrouvrent les labyrinthes de l'intériorité, les gouffres des arrièrepassions. C'est bien dans un tel sens, me semble-t-il, qu'on doit comprendre les mots par lesquels, vers la fin du texte, après que les deux héros ont échangé un éternel adieu, Daniele se reproche d'avoir rêvé à quelque difficulté imprévue qui pourrait empêcher le départ d'Elena pour le Japon : « Avec celle-là, il chassa toutes les autres pensées lâches. Le sacrifice avait été librement consenti, *pour le bien* ; et la *nature* avait assez donné cours à sa faiblesse : il ne voulait pas lui céder davantage »⁴². Et c'est toujours dans un tel sens qu'on comprendra la réponse qu'il fait à Elena lui demandant s'ils pouvaient au moins s'écrire « Oui, mais comme des amis »⁴³. Le terme *amis*, employé ici plutôt que

³⁷ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 56 (je souligne).

³⁸ Remy de GOURMONT, « Lucile de Chateaubriand », in ID., *Promenades littéraires*, 5^e série, Paris, Mercure de France, 1913, p. 208 (je souligne).

³⁹ Voir sur ce point Pierre BARBÉRIS, *À la recherche d'une écriture. Chateaubriand*, Tours, Maison Mame, 1974, p. 257.

⁴⁰ J'ai insisté sur ce point dans mon article « Un emblème ambigu de la pureté: les *Mémoires d'outre-tombe* dans *Daniel Cortis* (1885) d'Antonio Fogazzaro », in ALEXANDRE, Didier, ROGER, Thierry (dir.), *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Classiques Garnier, pp. 237-249.

⁴¹ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 430.

⁴² FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 431 (je souligne).

⁴³ FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 432.

cousins – apparemment plus exact et plus neutre mais en réalité chargé de connotations inquiétantes –, prend, paradoxalement, une valeur d’euphémisme.

3. Le cas d’intertextualité sentimentale que propose *Sixtine* est plus linéaire, bien que le roman de Remy de Gourmont soit plus complexe et plus composite que celui de Fogazzaro. Son intrigue, réduite à l’essentiel, tient elle aussi en quelques lignes. Le jeune aristocrate Hubert d’Enragues, « voué par goût, non par nécessité, au métier impérieux d’homme de lettres »⁴⁴, adepte de l’esthétique symboliste, se prend de curiosité puis d’amour pour l’étrange et mystérieuse Sixtine Magne. Incapable néanmoins, dans ce *roman de la vie cérébrale*, d’échapper à la pression de la pensée et de passer à l’acte, analyste perpétuel de ses mouvements intérieurs⁴⁵, il se perd en subtilités et en indécisions, et ne sait ce qu’il devrait faire que lorsqu’il n’est plus temps. Tandis qu’il dispute ainsi avec lui-même, un autre homme, mieux disposé à agir, enlève Sixtine, qui aurait sans doute préféré céder à Hubert, s’il avait su la mettre en demeure de céder. Mais ce qu’il y a de plus important, au regard de notre propos, c’est que la limite entre le « vrai » et l’imaginaire est fortement déstabilisée par une culture omniprésente, qui fournit au héros un nombre toujours renouvelé de motifs, de formes, de modèles (ou plutôt de miroirs) et qui s’oppose au réel, à l’émotion aussi, ou les supplante. Sa conscience n’appréhende le réel qu’à travers la littérature : sa vie pour être vécue doit en passer par elle. Creuset de ses expériences, catalyseur de ses états d’âme, en elle s’élucide et s’accomplit toute chose. Qu’on se reporte aux deux derniers chapitres où Hubert lit, commente et finalement efface la lettre d’adieu de Sixtine : la problématique amoureuse se résout en problématique littéraire, même dans les termes⁴⁶.

Ce procédé « d’insémination de la vie par l’art »⁴⁷, de transfiguration de tout acte par le Verbe⁴⁸, est particulièrement évident dans le passage illustrant la nature de ses réactions lorsqu’il écoute les confidences de Sixtine, dont le passé, comme il le dit, lui est « aussi sacré qu’un mystère de religion » : « La simplicité tragique de cette femme [...] le remuait autant que de la belle prose, noblement imprimée. Il ne sentait plus, en ce moment, aucun amour pour elle ; l’impression était toute littéraire »⁴⁹. Dans un autre passage, Hubert, tout en s’accusant de « sentimentaire impuissance », conclut cependant de sa souffrance qu’il aime. Mais sa détresse est immédiatement conjurée par un travail de compensation littéraire : car chez lui « l’homme ne prononçait jamais le définitif aphorisme » :

Après les tumultueuses divagations de l’amoureux, le romancier venait, artiste ou fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d’un linceul aux

⁴⁴ Remy de GOURMONT, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, A. Savine, 1890, p. 8.

⁴⁵ « La fin d’une vie intelligente ce n’est pas de coucher avec la princesse de Trébizonde, mais de s’expliquer soi-même en ses motifs d’action par des faits ou par des gestes » (FOGAZZARO, *Daniel Cortis*, p. 257).

⁴⁶ Comme l’ont bien vu Jean-Pierre BERTRAND, Jacques DUBOIS, Jeannine PAQUE, “S.M. à S.M”, in TUCCI, Patrizio (dir.), *Remy de Gourmont*. Atti del convegno internazionale di Monselice, 26-28 settembre 1996, Padova, Unipress, « Biblioteca Francese », 1997, pp. 17-39 (p. 37).

⁴⁷ Valérie MICHELET JACQUOD, *Le Roman symboliste : un art de l’« extrême conscience »*. Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Droz, 2008, p. 197.

⁴⁸ « Rien n’existe que par le Verbe. Autant dire : le Verbe seul existe » (GOURMONT, *Sixtine*, p. 257).

⁴⁹ GOURMONT, *Sixtine*, p. 182.

plis chatoyants et avec des soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient : LITTERATURE⁵⁰.

Si la conversion systématique de la scène réelle en scène littéraire peut ainsi le dédommager avantageusement, il est vrai aussi qu'elle a comme résultat fatal de faire obstacle à la poursuite (qu'Hubert tient déjà pour « chimérique ») d'un amour extérieur à lui-même⁵¹. La « verbalité » toujours greffée sur ses pensées et ses sentiments s'impose en lieu et place d'actes aussi nécessaires qu'attendus. On a pu soutenir à juste titre⁵² que ce travers est révélé dès le début du roman comme une donnée fondatrice de la psychologie du personnage : prosateur, il est « toujours à la quête du mot juste » ; en société, son « entêtement » à réfléchir met « dans ses actes et dans ses répliques de notables retards »⁵³. D'autant plus qu'il estime bien moins important de « sentir » que de « connaître l'ordonnance des sensations » (« et c'est la revanche de l'esprit sur le corps »⁵⁴).

L'habitude d'analyser avant de sentir empêche effectivement Hubert de sentir et de ressentir dans l'instant présent, hormis un seul épisode. Cette exception, qui marque aussi le point culminant du rapport entre les deux héros, suspendant pour un temps – trop court, hélas ! – leur « byzantinisme sentimental »⁵⁵, est placée dans le chapitre intitulé « Le Frisson esthétique » (XXXVIII), où ils assistent à une représentation théâtrale. Le titre de la pièce n'est pas indiqué, mais la citation de quelques répliques permet de l'identifier : il s'agit de *La Révolte* de Villiers de l'Isle-Adam, écrivain qu'Hubert salue comme « le plus noble de ce temps », et à la mémoire duquel Gourmont a dédié *Sixtine* ; « cette *Révolte* admirable et impérissable », ainsi qu'il la désignera en 1897⁵⁶, qui condamne sans appel par la voix de son héroïne idéaliste l'esprit bourgeois, incarné par le mari banquier. Les « nobles paroles » de Villiers captivent Hubert et Sixtine par leur « magnétisme », elles servent d'excitant pour les nerfs, les sens, l'imagination et de tremplin pour éprouver des secousses émotives d'une intensité sublime : bientôt « le même frisson esthétique, à la même seconde, » les agite. Dans « Le succès et l'idée de beauté », article de 1901, Gourmont rattachera l'émotion

⁵⁰ GOURMONT, *Sixtine*, p. 87.

⁵¹ GOURMONT, *Sixtine*, p. 258.

⁵² MICHELET JACQUOD, *Le Roman symboliste*, p. 198.

⁵³ GOURMONT, *Sixtine*, pp. 10-11.

⁵⁴ GOURMONT, *Sixtine*, p. 257.

⁵⁵ L'expression est de Gérard PEYLET, *Les Évasions manquées, ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p. 200.

⁵⁶ Remy de GOURMONT, *Épilogues. Réflexions sur la vie. 1895-1898*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 47 (n° 18) (nécrologie de l'actrice Anaïs Fargueil, dont la gloire fut « d'avoir imposé, pendant six soirées, au public du Vaudeville, la *Révolte* », drame où une « idée hautaine » s'exprime dans un style « miraculeusement net »). Le drame fut créé en mai 1870, et repris le 2 décembre 1896 sous les auspices d'Antoine. On le compara alors à *Maison de poupée* d'Ibsen, devenue célèbre depuis quelque temps, et dont il est « le prototype » selon Gourmont : voir sur ce point « Un carnet de notes sur Villiers de l'Isle-Adam », in Remy de GOURMONT, *Promenades littéraires*, 2^e série, Paris, Mercure de France, 1906, p. 22. Sur la fortune de la pièce, voir Marisa VERNA, « *La Révolte* de Villiers de l'Isle-Adam : storia di un malinteso », in CIGADA, Sergio, VERNA, Marisa (dir.), *Simbolismo e naturalismo : un confronto*. Atti del Convegno di Milano, 8-11 marzo 2000, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 463-490.

esthétique à l'émotion érotique, voire à l'émotion « génitale »⁵⁷, l'envisageant par ailleurs comme l'apanage de la « caste esthétique » qui s'instaure à chaque époque, y compris à la fin du XIXe siècle⁵⁸. De fait, dans ce frisson, provoqué par une « magique prose » et partagé, esthétique et érotisme vont manifestement de pair. Le « courant électrique » qui descend au même instant le long de leurs vertèbres « oblige » Hubert et Sixtine, « *insciemment* attirés l'un vers l'autre » (je souligne), à obéir à l'attraction des fluides et à se prendre la main⁵⁹. « Les corporelles fleurs de la sensualité brûlaient de s'épanouir », fait savoir le narrateur, mais l'effet est désamorcé, à l'issue du spectacle, par les propos d'Hubert, qui s'attarde dans les arguties, évoquant tour à tour Flavius Josèphe, Socrate, Spinoza : l'élan intellectuel l'emporte ainsi sur le désir physique. Sixtine, pour son compte, est confondue d'étonnement « qu'au sortir de communes émotions esthétiques et sentimentales, on lui fût de si peu sapides discours ». Lorsque Hubert s'avise « de tout le temps perdu », il est trop tard. Encore une fois, il n'agit qu'à contretemps ; encore une fois, « l'occasion effarouchée venait de fuir »⁶⁰.

4. *Blanche ou l'oubli* aussi délègue une fonction déterminante à la parole d'autrui, et le jeu est poussé même jusqu'au vertige. Au-delà des effets de polyphonie apparemment dérégulée et instable dont Aragon se plaît à jouer, c'est au moyen de la dynamique intertextuelle qui y est mise en œuvre que le roman découvre (au double sens de “saisit” et “indique”) la signification de ses propres histoires. Remarquons encore qu'on y passe également de la cause – le miroir – à l'effet, car c'est précisément d'une « mécanique des reflets »⁶¹ qu'il y est question quelquefois. *La Mise à mort* s'était avouée par la voix de l'un de ses narrateurs comme un « récit sans trame, sans dessin », « non-cousu », « non-lié »⁶². On pourrait en dire autant et à plus forte raison de *Blanche ou l'oubli*, puisque le lecteur se trouve face à un texte où la quête compte plus que l'issue, l'opération l'emporte sur l'*opus*, le possible sur le fini ; un texte qui est moins un « système clos »⁶³ qu'une recherche ouverte en vue d'une totalité à venir⁶⁴ ; un bloc-notes démesuré, où se déposent pensées, inquiétudes, souvenirs, regrets, questions, impressions de lecture, rumeurs du « terrible monde réel »⁶⁵ ; un « puzzle »⁶⁶ exhibant avec complaisance les errements d'une écriture digressive, décentrée, sans terme (au double sens de “fin” et

⁵⁷ Remy de GOURMONT, *Le Chemin de velours. Nouvelles dissociations d'idées*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 145. Cf. p. 148 : « L'émotion esthétique, [...] sous sa forme la plus pure, la plus désintéressée, n'est qu'une déviation de l'émotion génitale ».

⁵⁸ « L'histoire de la littérature française n'est guère autre chose que le catalogue raisonné des œuvres qui furent successivement élues par cette caste » (GOURMONT, *Le Chemin de velours*, pp. 156-157).

⁵⁹ GOURMONT, *Sixtine*, p. 228.

⁶⁰ GOURMONT, *Sixtine*, p. 118.

⁶¹ ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 472.

⁶² ARAGON, *La Mise à mort*, p. 87.

⁶³ ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 476.

⁶⁴ Une proposition empruntée au *Fragment d'Hypérion* (1794) de Hölderlin revient à plusieurs reprises dans le roman, tantôt en allemand (*was wir suchen ist alles*), tantôt en français (*ce que nous cherchons est tout*) : Aragon l'a chargée, rétrospectivement, rien moins que de son « entière signification » (“Après-dire” de 1971, in *Blanche ou l'oubli*, p. 519).

⁶⁵ ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 496.

⁶⁶ ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 382.

“but”). On ajoutera que le « je » titulaire de la narration devient par intervalles un « il », et que c’est un deuxième « je » qui parle à sa place : autre facteur substantiel d’ambiguïté et d’instabilité. Ces aspects ressortent d’autant plus que le lecteur est invité expressément à ne pas être dupe des tours de passe-passe de l’écrivain, des spectacles illusoire qu’il monte, y compris le spectacle du roman en train de se chercher et de s’écrire au fur et à mesure que la lecture avance : « C’est le plaisir profond des romanciers qu’ainsi jouer le lecteur et se déjouer »⁶⁷. Inutile de souligner que l’intervention incessante d’une métanarration⁶⁸, ainsi que les digressions et les parenthèses dont le texte est parsemé, contribuent à miner l’« effet de réel », à ébranler la confiance référentielle du lecteur. C’est donc d’un autre « réalisme » que *Blanche ou l’oubli* se réclame à plusieurs reprises, ainsi que l’avait fait *La Mise à mort*, et il convient sans doute d’entendre par là cette forme supérieure de réalisme qui consiste, pour un récit de fiction, à montrer le trompe l’œil, à dévoiler ses propres secrets de fabrication, à dénoncer comme tel son arbitraire absolu.

Cela dit, il faut convenir que ce livre morcelé et changeant tient néanmoins ensemble, en tant que transcription en prise directe des tourments de Geoffroy Gauffier, à la fois auteur putatif, titulaire de la narration et héros, partagé entre la volonté de ressusciter son passé et l’incapacité de le faire : la volonté de se souvenir est d’ailleurs affichée par Gauffier, sachant qu’un âge vient où l’on ne vit plus que d’oubli⁶⁹. De la sorte, sa recherche du temps perdu se décline sur le mode d’un monologue intérieur (mais pas toujours, et pas entièrement), et cette rétrospection laborieuse dessine un itinéraire labyrinthique dans l’énigme de toute une vie, mais aussi et surtout dans l’énigme du personnage qui tient le rôle-titre, dont le nom, ainsi que plusieurs traits du caractère, sont tirés de *Luna-Park* (1959) d’Elsa Triolet :

Je suppose que si je voulais vraiment montrer Blanche, peindre Blanche, pas forcément d’après nature, j’écrirais un roman où elle aurait beaucoup d’amants, des tas, et où elle serait blonde. Alors les gens, ceux qui lisent et cherchent à savoir, ne reconnaîtraient pas ma Blanche à moi, je pourrais tout dire. [...] Il y a un livre comme ça⁷⁰.

Ce « livre » n’est autre que *Luna-Park*. Son invisible héroïne a toutes les marques de ce négatif de Blanche Gauffier que Geoffroy envisage pour camoufler sa femme et décevoir les lecteurs indiscrets. Mais il y a lieu de se demander pourquoi il parle d’un *livre* et non pas d’une héroïne. Est-ce par un simple glissement métonymique ? Suppose-t-il que l’auteur de ce « livre comme ça » avait elle aussi une vérité à dissimuler ? L’important est que toute

⁶⁷ ARAGON, *Blanche ou l’oubli*, p. 442.

⁶⁸ En voici quelques autres exemples : « Le récit... comment se déroule le récit... on voudrait que j’explique la structure du récit en dehors de son contexte non-écrit » (ARAGON, *Blanche ou l’oubli*, p. 110) ; « ceci n’est pas un roman bien fait » (p. 148) ; « tous les romans ne sont que des pistes brouillées » (p. 203) ; « le roman commence où la règle est bafouée, la loi hors du jeu » (p. 253) ; « c’est un curieux phénomène de la lecture qu’on trouve tout naturel de l’auteur qu’il établisse au début d’un récit certaines données que nul ne songe à lui contester, mais que toute variation de sa part, par la suite, soit considérée comme une étourderie ou une erreur » (p. 316) ; « tous les romans [...] ne sont écrits qu’avec des trous » (p. 256) ; « le roman est une science de l’anomalie » (p. 475 : une liste des « anomalies » de *Blanche ou l’oubli* est dressée par le scripteur lui-même aux pages 476 ss.).

⁶⁹ ARAGON, *Blanche ou l’oubli*, p. 95.

⁷⁰ ARAGON, *Blanche ou l’oubli*, p. 202.

révélation concernant « sa Blanche à lui » est placée sous le signe de cette volonté de mentir, bien qu'il s'agisse d'un *mentir-vrai* (« alors [...] je pourrais *tout* dire »⁷¹).

On se souvient que le héros de *Luna-Park*, Justin Merlin, est un cinéaste en mal d'inspiration qui achète une maison meublée ayant appartenu à Blanche Hauteville, aviatrice. Un soir, il trouve dans un secrétaire des lettres d'amour adressées à la propriétaire précédente par huit hommes différents, lettres qu'il va lire l'une après l'autre et qui finissent par accaparer sa vie. C'est la personnalité de Blanche que ces lettres reconstituent, mais de manière fragmentaire et contradictoire, propre par là même à inquiéter Justin, bientôt destiné à devenir amoureux de l'énigmatique femme. Celle-ci n'apparaît jamais dans la texture du récit, sinon derrière les lignes de la seule lettre qui est conservée d'elle. Dans l'avant-dernier chapitre, on apprendra sa disparition en plein désert avec l'avion qu'elle pilotait, nouvel Icare au féminin.

Pour en revenir à *Blanche ou l'oubli*, la perspective étant celle de Gaiffier, et en plus singulièrement dérangée, on ne saura rien de certain à propos de la femme qu'il aime et qu'il a perdue⁷² : sa présence dans le livre est discontinuée, fuyante. D'autre part, en lui donnant une identité empruntée à une fiction (Blanche Hauteville est certifiée être à l'origine de Blanche Gaiffier par le deuxième « je » qui traite Gaiffier de « il »⁷³), le roman compromet le statut de prétendue autobiographie sur lequel il reposait. Cela aussi, toutefois, répond au jeu dont Gaiffier avait pour ainsi dire fixé les règles dès les premières pages, et sert à prolonger et à amplifier l'état de doute dont est imprégnée la construction tout entière.

Ce qui nous intéresse ici au premier chef, c'est que l'investigation menée par le narrateur-héros sur la véritable identité de Blanche, et sur la véritable nature de leurs rapports, comporte que la littérature soit incessamment mobilisée pour combler le déficit de savoir. En effet, bien qu'il ne soit pas romancier, mais linguiste⁷⁴, il évolue dans un monde saturé de signes et de réminiscences littéraires : comme Hubert d'Enragues, il ne voit la vie qu'à travers l'image qu'en donnent les livres. D'où une mosaïque soigneusement exécutée d'allusions, de références expresses, de citations, de résumés. Mais le brouillage intentionnel et systématique des frontières entre la fiction, la « réalité » et d'autres fictions accroît l'incertitude, le monde réel paraissant parfois être une parodie

⁷¹ « Il n'y a rien de tel que la vérité pour servir d'introducteur au mensonge », est-il dit par contre dans *J'abats mon jeu* (1959) : je cite d'après la réédition de 1992 chez le Mercure de France, p. 71 (chapitre "Secrets de fabrication", sur *La Semaine sainte*). Pour les canons du *mentir-vrai* aragonien voir Nathalie LIMAT-LETELLIER, "Le « mentir-vrai » : une poétique de la fiction", in HILSUM, Mireille, TREVISAN, Carine, VASSEVIÈRE, Maryse (dir.), *Lire Aragon*. Actes du Colloques de Paris, 3-6 décembre 1997, Paris, Champion, 2000, pp. 143-152 (p. 148).

⁷² « En 1965, ça doit faire seize ou dix-sept ans que ma femme m'a quitté » (ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 83).

⁷³ ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 479 (en italique dans le texte).

⁷⁴ Interviewé par Pierre Dumayet le 20 septembre 1967 à propos de *Blanche ou l'oubli*, Aragon a indiqué que la profession du personnage principal est à sa manière un trait « réaliste » : « Précisément parce que je suis un réaliste, mes personnages sont des gens définis socialement et professionnellement. [...] J'ai choisi le linguiste pour des préoccupations qui sont les miennes et pas seulement les miennes, celles de notre époque, parce que la linguistique a pris depuis une dizaine d'années une place prépondérante parmi les sciences et tend à devenir une science-pilote comme l'ont été la physique ou les mathématiques » (émission « Lectures pour tous » : ma transcription).

des livres lus, un vaste palimpseste⁷⁵ : de même que dans *La Mise à mort*, « tout prend valeur », justement, « d'être le reflet des fictions »⁷⁶. Le texte autre garde en règle générale son identité allogène, et ouvre du même coup sur une réalité étrangère au contexte où il est convié. Il est notable, cependant, que les livres ne soient pas seulement cités, mais qu'ils soient aussi lus et commentés tant par Gaiffier que par d'autres personnages, produisant des effets sur leurs conduites successives, et que la plupart du temps on assiste à une mise en scène élaborée de l'acte de lecture (solitaire, à deux, ici et maintenant, révolu), comme cela se produit pour l'acte d'écriture. Par cette voie, les textes autres se trouvent être à leur tour incorporés dans la fiction. Les fonctions qu'ils remplissent sont multiples, ainsi que les façons dont ils sont interpellés, mais l'essentiel pour notre propos est que certains d'entre eux sont impliqués dans le tracé des différentes histoires dont le roman s'alimente. Une idée perce d'ailleurs dans le texte : que c'est la fiction qui prépare la réalité, qui en détermine le cours ; que c'est la fiction qui devance et influence la vie et non pas le contraire.

L'Éducation sentimentale, *Salammbô*, *Hypérion* et *Luna-Park* constituent les repères majeurs, et consécutifs⁷⁷, pour le rite de mémoration du narrateur-héros. Tel est le cas notamment pour *L'Éducation sentimentale* : de l'aveu même de Gaiffier, ce roman joue dans *Blanche ou l'oubli* « un rôle de lumière, d'éclairage ». Sans sa présence en filigrane, la mort du personnage de Maryse, victime en 1940 d'une fusillade allemande, ne serait en effet que celle d'« une folle happée par la machine inconsciente de l'exode ». Mais cette mort est « éclairée », en même temps qu'elle est ennoblie, par le parallèle qu'établit Gaiffier avec la vie imaginaire de Mme Arnoux et la vie réelle de son inspiratrice Élixa Schlésinger⁷⁸. Ce n'est pas ici le lieu de rendre compte des échanges complexes qui, dans *Blanche ou l'oubli*, sont perçus entre la biographie et les œuvres des écrivains invoqués. Il suffit d'observer que Gaiffier essaye d'*éclairer* les énigmes de sa propre vie à l'aide et à la lumière d'autres romans, mais aussi à l'aide et à la lumière d'autres vies : celles de Flaubert et de Mme Schlésinger, de Hölderlin et de Suzette Gontard, de Musset et de Mlle Rachel⁷⁹. De fait, en s'entretenant de *L'Éducation sentimentale*, il n'est pas seulement entraîné à évoquer la biographie de Flaubert, à signaler d'« étranges coïncidences » entre le vécu et le raconté, mais il se surprend pour sa part à faire « étrangement » coïncider des détails de *son* vécu avec des détails du *raconté* par Flaubert. Par ailleurs, le recours à la biographie de Flaubert comme clé pour *L'Éducation sentimentale* (mais aussi à celle de

⁷⁵ Nathalie PIEGAY, «Le tombeau des songes», in *Aragon, la parole ou l'énigme*. Actes du colloque de Paris, 11-12 juin 2004, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2005, pp. 84-94 (p. 85).

⁷⁶ ARAGON, *La Mise à mort*, p. 272.

⁷⁷ Pour une analyse détaillée des références de *Blanche ou l'oubli* à ces romans, on se reportera à Maryse VASSEVIÈRE, *Aragon romancier intertextuel, ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998, en particulier pp. 25-77 et 371-379 (tableaux récapitulatifs).

⁷⁸ Parallèle dont le bien-fondé est affirmé dans une longue insertion métanarrative : ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, pp. 110-111.

⁷⁹ Sur ce point, voir mes articles «« Nous vivons d'analogies ». Musset (et Mlle Rachel) dans *Blanche ou l'oubli* d'Aragon », in GUYAUX, André, LESTRINGANT, Frank (dir.), *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 125-144, et «« Je voulais dire une chose vraie de notre vie... » Masques et identités dans *Blanche ou l'oubli* de Louis Aragon », in « *Una brigata di voci* ». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, Padova, Cleup, 2012, pp. 505-524.

Hölderlin pour élucider *Hypérion*⁸⁰), c'est-à-dire à l'extratextuel comme clé du textuel, pourrait être tenu pour une invitation indirecte à chercher autre part, dans le correspondant extratextuel de *Blanche ou l'oubli*, la clé de cet étrange « cryptogramme ». Ceci, néanmoins, est une autre histoire.

Reste que la conscience du narrateur-héros croît et se développe avec et par le texte, et en même temps avec et par d'autres textes (et vies) : il n'y a pas pour lui d'événements qui ne soient, dans des romans (ou des vies), déjà racontés (ou vécus) au futur antérieur. Il est vrai que la fiction et la « réalité » s'interpénètrent presque toujours après coup, Gaiffier ne semblant s'apercevoir des coïncidences entre ses expériences et ses lectures qu'après leur fixation par l'écriture. Mais pour lui la perception est mémoire, et la mémoire, bibliothèque. Quand il veut ressaisir la chronologie de son histoire, on le voit, à bout de certitudes, dérisoirement tenter d'établir à quelle date il a pu lire tel ou tel livre⁸¹. Je ne prendrai qu'un exemple – spectaculaire – de cette exploitation de la littérature, de ce miroitement du livre lu à l'aventure « vécue ». Dans un des derniers chapitres, intitulé « Une mèche de cheveux n'est pas une hypothèse », Aragon modèle d'une manière visible, et presque avec jubilation, la dernière visite de Blanche à son mari sur la dernière rencontre de Frédéric et de Mme Arnoux dans *L'Éducation sentimentale*. Blanche, comme celle-ci, donne une mèche de cheveux à Gaiffier ; seulement, elle ne part pas rejoindre son fils, mais un jeune amant qui l'attend au dehors et klaxonne d'impatience. Les passages correspondants de *L'Éducation* sont cités dans le texte, et suppléent au récit dont le narrateur se passe volontairement, avec ce commentaire intercalé entre l'un et l'autre, qui oscille de façon ambiguë entre le temps de la narration et celui du narré : « C'est incroyable, parfaitement insensé, dans un moment pareil, de ne pas pouvoir faire autrement que de penser à Frédéric Moreau, à Mme Arnoux »⁸².

Cet épisode crucial est dans le droit fil d'une proposition qui avait été énoncée près de quatre cents pages auparavant : « Nous vivons d'analogies »⁸³. *Nous* : c'est-à-dire le cercle des élus – « la caste esthétique », pour reprendre la formule de Gourmont – qui placent la littérature au sommet de la hiérarchie des valeurs humaines ; « ceux dont le cœur bat d'un souvenir étant devenu le nôtre », ceux qui ne peuvent s'arrêter dans quelque lieu sanctifié par les Lettres sans être saisis d'émotion, et sont « amoureux » de tel personnage féminin et de la « femme réelle » dont il est la transposition romanesque⁸⁴.

Ce terme d'*analogie*, dont nous vivons, me donne le mot de la fin. Dans les trois romans qui ont retenu notre attention ici, l'éclairage intense fourni par les textes qu'ils convoquent accentue les traits, dévoile les enjeux. Dans *Blanche ou l'oubli*, Aragon construit un véritable dédale intertextuel, où le « vrai » et l'inventé (par d'autres) sont pris dans une dynamique floue, et, constamment, il fait mine de redouter que le lecteur ne s'y égare. On voit bien, au contraire, que cette complication est loin de lui déplaire, et qu'il ne

⁸⁰ Gaiffier lui-même souligne pourtant que « tout s'est ici passé à l'inverse de *L'Éducation* ». Si dans le cas de Flaubert (c'est toujours Gaiffier qui parle) Mme Schlésinger « vient au livre en gestation ajouter *l'inimaginable*, c'est elle qui achève l'œuvre », dans le cas d'*Hypérion*, en revanche, c'est le roman qui préfigure la vie. Hölderlin « fait mourir » Diotima, qui est Suzette Gontard, la femme aimée et interdite, et peu après Suzette meurt (*Blanche ou l'oubli*, p. 79). Le roman n'est donc pas l'écho ou le miroir du réel, c'est le réel qui devient un décalquage du roman.

⁸¹ Comme l'a souligné Daniel BOUGNOUX, *Blanche ou l'oubli d'Aragon*, Paris, Hachette, 1973, p. 59.

⁸² ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 460.

⁸³ ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, p. 76.

⁸⁴ ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, pp. 79-80 et 132.

lui déplait pas davantage d'y entraîner son lecteur sous couleur de l'y guider, « comme Phèdre fantasmant de guider Hyppolite pour, avec lui, se retrouver ou se perdre »⁸⁵. Le jeu des croisements textuels se double, avec une complaisance tout aussi évidente, d'un appareil métatextuel et théorique luxuriant : tout se passe comme si l'exhibition des secrets d'atelier et des truquages de la prestidigitacion était une partie prépondérante du sens global du roman. Le travail intertextuel de *Daniele Cortis* s'opère de manière plus discrète, mais ses conséquences apparaissent à certains égards plus significatives. Si dans *Blanche ou l'oubli* la mémoire des textes comme embrayeur de l'écriture entre dans la fiction et se met à nu, le roman de Fogazzaro, de son côté, montre avec netteté que les manœuvres d'appropriation ne sont ni neutres ni innocentes, qu'elles aboutissent presque fatalement à des anamorphoses ou détournements divers, soit voulus soit involontaires (je me garde prudemment de dire : inconscients), par lesquels l'auteur plie le discours d'autrui à ses propres obsessions ou à ses visées expressives. Quant à *Sixtine*, rarement l'incidence d'une référence littéraire dans la trame vive d'un roman n'a été portée à un degré aussi haut, ses deux héros étant amenés à jouir éperdument, par texte interposé, d'une extase simultanée, substitut évident d'une étreinte qui n'aura pas lieu.

Pour terminer, on notera qu'Hubert et Sixtine, comme le Gaiffier d'Aragon et les chastes amants de Fogazzaro, agissent – selon l'expression qu'Alain Roger a empruntée à Montaigne et appliqué à la nature – sous le régime typique d'une « artialisation » de la vie. Car c'est du prisme des mémoires littéraires que les sentiments mis en jeu dans les trois romans reçoivent leurs déterminations, ou leurs *surdéterminations*, de même qu'un territoire ne devient un « paysage » que grâce à la médiation de modèles picturaux qui, siècle après siècle, ont façonné le regard collectif⁸⁶.

Références bibliographiques

ARAGON, Louis, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1967].

ARAGON, Louis, *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1965].

BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, éd. CASTEX, Pierre-Georges, CITRON, Pierre, 7 vol., Paris, Éditions du Seuil, « L'intégrale », 1965-1966.

BARBERIS, Pierre, *À la recherche d'une écriture. Chateaubriand*, Tours, Maison Mame, 1974.

BERTRAND, Jean-Pierre, DUBOIS, Jacques, PAQUE, Jeannine, "S.M. à S.M", in TUCCI, Patrizio (dir.), *Remy de Gourmont*. Atti del convegno internazionale di Monselice, 26-28 settembre 1996, Padova, Unipress, « Biblioteca Francese », 1997, pp. 17-39.

BOUGNOUX, Daniel, *Blanche ou l'oubli d'Aragon*, Paris, Hachette, 1973.

⁸⁵ J'emprunte cette belle comparaison, qui porte sur Chateaubriand s'adressant au lecteur posthume des *Mémoires d'outre-tombe* institué en partenaire, à Gérard GENETTE, "Chateaubriand et rien", dans *Figures* V, Paris, Seuil, 2002, p. 276.

⁸⁶ Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 16-17 et *passim*.

- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. BERCHET, Jean-Claude, 4 vol., Paris, Classiques Garnier, 1989-1998.
- EBERHARDT, Isabelle, *Écrits intimes. Lettres aux trois hommes les plus aimés*, éd. DELACOUR, Marie-Odile, HULEU, Jean-René, Paris, Payot, 2003 [1991].
- FOGAZZARO, Antonio, *Daniel Cortis*, traduction française par Paul SOLANGES, Paris, Calmann-Lévy, 1896.
- FOGAZZARO, Antonio, *Daniele Cortis*, Milano, Mondadori, 1959 [1885].
- GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- GOURMONT, Remy de, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, A. Savine, 1890.
- GOURMONT, Remy de, *Le Chemin de velours. Nouvelles dissociations d'idées*, Paris, Mercure de France, 1902.
- GOURMONT, Remy de, *Épilogues. Réflexions sur la vie*, 4 vol., Paris, Mercure de France, 1903-1912.
- GOURMONT, Remy de, *Promenades littéraires*, 7 vol., Paris, Mercure de France, 1904-1927.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, "Le « mentir-vrai » : une poétique de la fiction", in HILSUM, Mireille, TREVISAN, Carine, VASSEVIÈRE, Maryse (dir.), *Lire Aragon. Actes du Colloques de Paris, 3-6 décembre 1997*, Paris, Champion, 2000, pp. 143-152.
- MICHELET JACQUOD, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Édouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Genève, Droz, 2008.
- PEYLET, Gérard, *Les Évasions manquées, ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Genève-Paris, Slatkine, 1986.
- PIEGAY, Nathalie, "Le tombeau des songes", in *Aragon, la parole ou l'énigme*. Actes du colloque de Paris, 11-12 juin 2004, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2005, pp. 84-94.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*, éd. ANSEL, Yves, BERTHIER, Philippe, BOURDENET, Xavier, 3 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005-2014.
- TUCCI, Patrizio, "« Nous vivons d'analogies ». Musset (et Mlle Rachel) dans *Blanche ou l'oubli* d'Aragon", in GUYAUX, André, LESTRINGANT, Frank (dir.), *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 125-144.
- TUCCI, Patrizio, "« Je voulais dire une chose vraie de notre vie... » Masques et identités

dans *Blanche ou l'oubli* de Louis Aragon”, in « *Una brigata di voci* ». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, Padova, Cleup, 2012, pp. 505-524.

TUCCI, Patrizio, “Lecture di Chateaubriand in *Daniele Cortis*”, in CHEMELLO, Adriana, FINOTTI, Fabio (dir.), *Fogazzaro nel mondo*. Atti del Convegno internazionale di Vicenza, 10-12 ottobre 2011, Vicenza, Accademia olimpica, 2013, pp. 95-110.

TUCCI, Patrizio, “Un emblème ambigu de la pureté: les *Mémoires d'outre-tombe* dans *Daniel Cortis* (1885) d'Antonio Fogazzaro”, in ALEXANDRE, Didier, ROGER, Thierry (dir.), *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 237-249.

VASSEVIERE, Maryse, *Aragon romancier intertextuel, ou les pas de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 1998.

VERNA, Marisa, “*La Révolte* de Villiers de l'Isle-Adam : storia di un malinteso”, in CIGADA, Sergio, VERNA, Marisa (dir.), *Simbolismo e naturalismo : un confronto*. Atti del Convegno di Milano, 8-11 marzo 2000, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 463-490.

Patrizio Tucci

Dipartimento di studi linguistici e letterari, Università di Padova (Italy)

patrizio.tucci@unipd.it