

# LES LIEUX ROMANESQUES D'ARAGON

Maryse Vassevière

doi: 10.7359/799-2016-vass

Aragon romancier réaliste, comme tout romancier réaliste, a accordé une grande place aux lieux où se déroulent ses romans: depuis le Paris des années 20 dans *Le paysan de Paris* (1926) et *La défense de l'infini* inachevé et posthume (1986) qu'on peut raisonnablement considérer comme des romans, jusqu'aux derniers romans des années 60 et 70 avec leurs paysages étrangers, en passant par les romans du *Monde réel* (1934-1951) qui dessinent une image de la France des villes et des provinces.

Il paraît donc intéressant de parcourir l'immense corpus de l'œuvre romanesque d'Aragon du point de vue de la géographie littéraire pour faire apparaître quelques constats et quelques constantes. Pour cela, il semble nécessaire d'y joindre la géographie du contexte d'écriture pour voir comment parfois dans l'écart entre lieux réels et lieux écrits se pratique une forme toujours renouvelée de dépaysement cher à l'auteur. Cette brève incursion dans un corpus-continent se fera donc en lien avec une double problématique: la problématique historique (l'espace-temps, l'inscription du temps, de l'histoire dans le paysage, dans la géographie) et la problématique de la mémoire et de l'oubli.

En cela elle s'inscrit dans deux des trois axes de *Pour une géographie littéraire* de Michel Collot<sup>1</sup>: l'étude du contexte spatial de production de l'œuvre littéraire, ainsi que ses implications culturelles, historiques et sociales (c'est-à-dire l'axe d'une géographie de la littérature) et l'étude de la représentation de l'espace dans l'œuvre littéraire et la construction de l'imaginaire qui en dérive (c'est-à-dire l'axe de la géocritique).

---

<sup>1</sup> Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

Peut-être alors pourra-t-on tenter d'élaborer une sorte de «géographie d'Aragon»<sup>2</sup>, en ne perdant jamais de vue que «la littérature ne connaît aucune des limites qui organisent la géographie du monde réel» comme le dit fort justement Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*<sup>3</sup>.

## 1. LE PAYSAN DE PARIS

L'image la plus récurrente est celle de la capitale que le «paysan de Paris» arpente inlassablement dans toute son œuvre, tant poétique que romanesque. Ce Paris de l'œuvre poétique est en effet aussi le lieu dominant de l'œuvre romanesque, depuis la prose surréaliste du *Paysan de Paris* et de *La défense de l'infini* jusqu'aux romans du *Monde réel* et aux derniers romans. C'est ainsi que le passage de l'Opéra qui est au cœur du *Paysan de Paris* trouve son écho dans le «Passage-Club» des *Beaux quartiers*. Cette constante – et cette pratique de la reprise des lieux comme chez Balzac – nous invitent à dégager des structures spatiales particulières dans cette image de Paris qui s'enracine dans l'imaginaire surréaliste. Et la caractéristique principale de ces structures spatiales, je la vois dans la paradoxale représentation surréaliste des lieux que j'ai appelée «l'oxymore du paysage urbain»<sup>4</sup> en me référant – puisque *Le paysan de Paris* est aussi le récit d'une quête métaphysique – au philosophe Jean-François Lyotard qui écrit dans son texte *Scapeland*: «Il y aurait paysage chaque fois que l'esprit se déporterait d'une matière sensible dans une autre en conservant en celle-ci l'organisation sensorielle convenable pour celle-là, ou du moins son souvenir. La terre vue de la lune par le terrien. La campagne pour le citadin, la ville pour le cultivateur. Le DÉPAYSEMENT serait une condition du paysage»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Pour reprendre le terme d'André Ferré dans *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, et dans *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946. Voir aussi Audrey Camus - Rachel Bouvet (éds.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences) - Presses Universitaires du Québec, 2011.

<sup>3</sup> Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

<sup>4</sup> Voir mon article *Aragon et le panorama-roman*, dans *Lectures du panorama*, textes réunis par Sophie Lefay, «Revue des Sciences Humaines» 294 (2009).

<sup>5</sup> *Écrire le paysage*, «Revue des Sciences Humaines» 209 (1988), p. 40.

Dans *Le paysan de Paris* en effet on se trouve face à une étrange géographie urbaine, qui n'est pas sensible au premier abord car les descriptions réalistes du Passage de l'Opéra, avec ses boutiques et son café minutieusement décrits, comme celles du parc des Buttes-Chaumont, avec ses chemins, ses ponts, ses statues et ses plaques avec inscriptions tout aussi minutieusement décrits, nous renvoient à la précision d'un reportage journalistique digne d'Albert Londres. Pourtant, paradoxalement, ce n'est pas de la réalité que veut rendre compte le narrateur, mais bien plutôt de la surréalité qui déborde le réel et qui est à l'origine de toutes les métaphores qui innervent les descriptions de ces lieux parisiens communs. C'est cette dialectique du réel et du surréel qui explique la prolifération métaphorique de l'espace: ainsi le lecteur va trouver «Toute la mer dans le passage de l'Opéra»<sup>6</sup>, mais aussi la campagne du paysan (celle de Giverny où Aragon écrit *Le paysan de Paris* comme *La défense de l'infini*) et même la montagne dans la ville. Et c'est cette présence de la montagne comme métaphore qui paraît la plus significative de cet oxymore, parce que, au-delà de son caractère insolite qui bouscule le lecteur, elle contient une dimension esthétique presque programmatique. Elle dit d'abord ce «dépaysement» majeur que recherche le poète surréaliste, et ce d'autant plus que, associée au surréel, elle prend en réalité sa source la plus prosaïque dans un détail autobiographique (l'expérience des randonnées à la montagne, lors d'un séjour au Tyrol raconté par Aragon dans ses lettres au couturier et mécène Jacques Doucet<sup>7</sup>). Elle explique ensuite que le romancier surréaliste du *Paysan de Paris*, par son refus de la narrativité et sa négation du temps, va être conduit à donner la priorité à l'espace et à faire se côtoyer le surréel des métaphores et la survalorisation réaliste des objets. Elle dit enfin la force poétique et la beauté de cette opération de «dépaysement» et d'«étrangement» qui associe la montagne et la magnifique figure féminine qui se lève dans la nuit des Buttes-Chaumont:

De quel ravin surgit-elle, par quelle sente aux pieds des arbres résineux, quel fossé de lueurs, quelle piste de mica et de menthe a-t-elle suivi jusqu'à moi. Il

---

<sup>6</sup> Louis Aragon, *Le paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard (Folio), 1978, p. 31.

<sup>7</sup> Voir la lettre du vendredi 25 août 1922: «Je comptais, Monsieur, vous envoyer de façon que vous le receviez au début de cette semaine le fragment suivant de notre travail. Mais tout au commencement de la semaine dernière, en faisant une ascension assez longue, et comme il faisait chaud, j'ai bonnement retiré ma chemise et me suis promené sans autre souci; et le soleil m'a si bien brûlé par tout le corps que j'ai dû garder la chambre cinq jours sans pouvoir penser à autre chose qu'à ma souffrance qui était très vive [...]» (*Aragon. De Dada au surréalisme. Papiers inédits 1917-1931*, édités par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2000, p. 38).

fallait à tous les carrefours, entre les mêmes perspectives répétées de briques et de macadam, qu'elle choisît toujours le couloir couleur orange pour, de sulfure en sulfure, délaissant des feuillages minéraux, des abricots pétrifiés sous les cascades calcaires, des fleuves de murmures où des ombres mobiles l'appelaient, enfin s'engager dans le défilé magnétique, entre les éclats de l'acier doux, sous l'arche rouge. Je n'osais pas la regarder venir [...]. Il avait neigé ce jour-là.<sup>8</sup>

Il est significatif aussi que ce contexte réel de l'écriture surréaliste sera transposé dans l'écriture romanesque réaliste avec le récit des randonnées d'Aurélien sur les glaciers au-dessus de Steinach au Tyrol pour fuir l'image de Bérénice dans *Aurélien* (1945). Et cette question du contexte spatial de production de l'œuvre littéraire nous renvoie encore une fois au cas particulier d'*Aurélien* qui offre un exemple de premier choix de cet autre phénomène de «dépaysement» dans l'écriture par l'écart entre les lieux réels et les lieux écrits. En effet ce roman est écrit pendant la guerre par le paysan de Paris absent de sa ville: Aragon en 1942 à Nice avec Elsa Triolet qui écrit *Le cheval blanc* trouve en elle la force d'entreprendre un roman pour résister au «temps misanthrope» de l'Occupation. Loin de Paris et n'ayant de sa ville que le support de quelques cartes postales<sup>9</sup> relayées par la richesse du souvenir, Aragon se lance alors dans l'écriture d'*Aurélien*, le plus parisien des romans du *Monde réel* où se dessine un Paris fantasmé et idéalisé par la mémoire: c'est l'occasion d'un retour de l'imaginaire surréaliste dans l'évocation des rues et de la piscine Oberkampf. Mais l'exemple le plus fort de ce décalage entre les lieux où le roman s'écrit et les lieux qu'il décrit est peut-être donné par le premier roman d'Aragon, *Anicet ou le panorama, roman* (1922): ce roman dadaïste qui met en scène une bande de joyeux artistes parisiens est en réalité écrit au front en 1918, dans les tranchées du Chemin des Dames, au cœur des batailles acharnées des derniers mois de la guerre de 14 dont on ne trouve aucun écho dans le roman. Car Aragon, comme Breton, a mis son point d'honneur à ne pas nommer la guerre, même si elle constitue à jamais l'arrière-texte de son œuvre, ainsi que l'illustre pathétiquement la correspondance avec Breton récemment publiée par Lionel Follet<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Aragon, *Le paysan de Paris* cit., p. 215.

<sup>9</sup> Voir les poèmes *Le paysan de Paris chante* et *Absent de Paris*, dans *En étrange pays dans mon pays lui-même*.

<sup>10</sup> Louis Aragon, *Lettres à André Breton 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011.

Pour terminer ce premier temps, on pourrait presque dire que Paris constitue un «chronotope» au sens bakhtinien<sup>11</sup>, mais il s'agirait alors d'un chronotope qui ne prendrait tout son sens que d'être mis en parallèle avec un autre chronotope pour son pouvoir métaphorique: l'image de l'impériale – qui vient à la fois de l'intertexte des *Chants de Maldoror* de Lautréamont (l'omnibus à impériale et ses étranges voyageurs au chant V) et des *Âmes mortes* de Gogol (la troïka folle) – pour dire une société capitaliste marquée par l'horizon de la guerre et qui court à sa ruine en 1914, en 1939 et en 2014<sup>12</sup>... Cette métaphore de l'impériale est celle qui donne son titre et qui structure le roman du *Monde réel* écrit dans les mois qui précèdent la Seconde Guerre mondiale: *Les voyageurs de l'impériale*, achevés dans l'urgence en août 1939 à l'ambassade du Chili à Paris où Pablo Neruda accueille son ami alors poursuivi par la répression gouvernementale contre les communistes à cause du Pacte germano-soviétique...

## 2. LES PAYSAGES DE FRANCE

Paris est bien le chronotope principal des romans du *Monde réel*, même s'il est associé à d'autres villes: *Les cloches de Bâle* (1934) s'ouvre sur la bourgeoisie de la capitale et se ferme sur les militants socialistes autour de Clara Zetkin, réunis en 1912 en congrès contre la guerre à Bâle. Comme son titre l'indique, *Les beaux quartiers* (1936) suit le banquier Quesnel, le magnat des autos Wisner et les frères Barbentane dans un XVI<sup>e</sup> arrondissement de circonstance (la rue Raynouard, l'avenue Henri Martin, etc.). Comme on l'a déjà vu, *Aurélien* (1945) est tout entier situé à Paris, et *Les communistes* (1949-1951) aussi. Quant aux *Voyageurs de l'impériale* (1947)<sup>13</sup>, dans sa dimension autobiographique, il suit fidèlement les lieux de l'enfance parisienne d'Aragon (la pension de famille derrière l'Étoile, les

---

<sup>11</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, *Le tout spatial du héros*, dans Id., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>12</sup> Cette métaphore est en effet reprise par François Meyronis dans *Proclamations sur la vraie crise mondiale* (Paris, Les Liens qui libèrent, 2014) pour dire notre planète comme «une troïka lancée dans une course folle vers un but inconnu».

<sup>13</sup> Pour l'édition définitive. Une édition qu'Aragon n'a jamais reconnue est en effet parue chez Gallimard en 1942, mais fautive, passée par la censure vichyste et expurgée de tout ce qui concerne le personnage du professeur de mathématiques juif, Georges Meyer, et notamment des scènes ordinaires de l'antisémitisme français de la part de ses collègues dans le lycée parisien où il enseigne.

boulevards parisiens arpentés par le héros principal, le professeur d'histoire Pierre Mercadier, etc.). Mais dans sa dimension romanesque, il ouvre l'espace parisien à deux univers exotiques, Monte-Carlo et son casino, Venise et sa lagune lorsque Mercadier, excédé par une vie monotone et sans intérêt, quitte Paris pour de longues années et laisse en plan femme et enfants, comme l'avait fait le grand-père maternel d'Aragon.

Pourtant, si Paris domine, avec bien des réminiscences de la période surréaliste, il y a aussi tout le background de l'univers urbain dans ces romans du *Monde réel* inscrits dans la tradition romanesque réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, comme Balzac dans sa vaste *Comédie humaine* s'attache à la fois à peindre Paris et la vie de province, Aragon sait donner à l'univers parisien tout l'arrière-plan de la province, petites villes et campagne tout aussi bien. Par exemple, si le premier des romans du *Monde réel* s'ouvre sur Paris, le deuxième, *Les beaux quartiers*<sup>14</sup>, s'ouvre de manière décalée, sur le chapitre *Sérianne*, une petite ville inventée, dans une Provence mythique imaginée par Aragon à partir des souvenirs des vacances méridionales de son enfance, à Toulon et à Solliès-Toucas chez son arrière-grand-mère d'origine italienne. De même, dans *Aurélien*, lorsque Bérénice veut fuir l'angoisse de la découverte de son amour impossible pour Aurélien, elle quitte Paris et se réfugie à Giverny. Le roman déploie alors d'admirables descriptions de la campagne normande qui ravivent pour Aragon, en pleine guerre, au moment de l'écriture, les souvenirs de la jeunesse surréaliste et des séjours à la campagne qui ont donné dans les textes des années 20 les mêmes paysages champêtres, décalés eux aussi comme des tableaux abstraits, dans *Le con d'Irène* et *La défense de l'infini*. Un phénomène semblable se produit dans *Les voyageurs de l'impériale*: Paris a son contrepoint champêtre avec l'admirable paysage des montagnes de l'Ain. Très romanesquement ce sont les vacances qui conduisent la famille petite-bourgeoise du professeur Mercadier dans une pension de famille de Sainteville, inspirée de la petite ville réelle de Hauteville où Aragon dans son enfance allait passer des vacances tout aussi petites-bourgeoises... Et encore une fois c'est la mémoire de l'enfance qui alimente la description des paysages romanesques, notamment dans la séquence où Pascal, le jeune fils de Mercadier, découvre, avec une exaltation décuplée par le sentiment amoureux, la randonnée en montagne et la vue splendide du sommet qui non seulement

---

<sup>14</sup> Pour une approche exhaustive, voir Raphaël Lafhail-Molino, *Paysages urbains dans «Les beaux quartiers» d'Aragon. Pour une théorie de la description dans le roman*, Berne, Peter Lang, 1997.

lui fait comprendre ce qu'est un panorama, mais aussi lui permet «sur le balcon de la réalité» d'atteindre «l'autre côté des choses».

Mais c'est surtout dans la vaste fresque des *Communistes*, dont la diégèse serrée va de la défaite des républicains espagnols en février 1939 à la défaite française en mai-juin 40, que se déploie l'arrière-plan de l'univers urbain: il y a Paris et la France entière dans ce roman-somme (5 volumes pour une si courte période temporelle du récit). Il y a d'abord tous les lieux de la bourgeoisie dans ces beaux quartiers déjà décrits dans les romans précédents, dont on retrouve, comme chez Balzac pour ce phénomène du retour des personnages d'un roman à l'autre, tout le personnel romanesque. En contrepoint, viennent s'ajouter les quartiers du Paris populaire (le XIII<sup>e</sup> arrondissement en bordure d'Ivry où vit l'ouvrier Blanchard) et du Paris des employés (le Paris de la Bourse et des Grands Magasins est vu non pas à travers les banquiers mais à travers un employé de banque, François Lebecq, inspiré d'un personnage réel, Pierre Kaldor, qu'Aragon a longuement interrogé<sup>15</sup>). Mais comme le roman dépasse le clivage des classes, il y a aussi les hauts lieux de la nation, comme par exemple l'Assemblée nationale où se passent les scènes décisives du vote du décret-loi proposé par le socialiste Sérol contre les communistes à la suite du Pacte germano-soviétique<sup>16</sup>.

C'est ainsi que si l'on voulait dégager les structures spatiales de l'ensemble des romans du *Monde réel* pris comme un tout, on découvrirait la mise en espace de la nation, dont la notion même s'est imposée à Aragon après sa rupture avec les surréalistes en 1932, dans les années de la lutte antifasciste avant la guerre et surtout pendant les années de la résistance à l'occupant nazi, quand une politique d'union nationale est venue moduler l'engagement révolutionnaire pur et dur. De même que les recueils de la poésie de la Résistance<sup>17</sup>, les lieux romanesques du *Monde réel* disent la France à leur manière<sup>18</sup>. Cette image de la France, si importante à la Libération, dans les années de reconstruction de la nation pendant les-

---

<sup>15</sup> Voir mon article *Un personnage de roman parle*, suivi d'un entretien avec Pierre Kaldor dans «Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet» 5 (1994).

<sup>16</sup> Dans son entretien de «Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet» 5, Pierre Kaldor raconte comment il a été emprisonné à la Santé comme militant communiste dès l'automne 1939.

<sup>17</sup> Citons par exemple le poème *J'écris dans un pays dévasté par la peste* du Musée Grévin et la litanie des villes et villages de France («Orléans Beaugency...») dans *Le conscrit des cent villages de La Diane française*.

<sup>18</sup> Voir mon article *Aragon et la construction d'une image romanesque de la France*, dans Marie-Odile André - Marc Dambre - Michel P. Schmitt (éds.), *La France des écrivains. Éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

quelles s'écrit le dernier roman du *Monde réel*, associe toujours un lieu et un peuple: c'est ainsi que dans *Les communistes*, à côté de Paris, le Sud et le Nord de la France sont représentés. Au tome I qui s'ouvre au col du Perthus dans les Pyrénées orientales où s'écoule tragiquement le flot des réfugiés espagnols, on suit en vacances à Châles-les-Eaux, puis mobilisé à Carcassonne, le personnage de Guillaume Vallier, sympathique plombier qui vient d'épouser la jeune Micheline que, sur le point de partir à la guerre, il va confier à ses camarades de la cellule du parti. Et au tome 5, tout entier centré sur la campagne de France en plein cœur du pays des mines, on découvre le non moins sympathique mineur Eugène Decker – double romanesque du très réel Charles Debarge, figure historique du PCF comme organisateur de la première grève des mineurs contre l'occupant allemand en 1941 – descendant à la mine comme l'Étienne Lantier de Zola dont il s'inspire aussi et commençant à tisser les liens entre les mineurs et la population en vue de la résistance prochaine.

Car c'est une preuve par l'histoire que donne ce dernier roman réaliste de la série, et le plus réaliste socialiste d'après Aragon qui a toujours revendiqué cette appellation pourtant fort lourde à porter dans le contexte littéraire français. *Les communistes* montre en effet que dans le roman l'espace est toujours un espace-temps: la géographie française est celle de 39-40, celle d'une nation en guerre où les régions de France dessinent l'espace d'un peuple en lutte. Et le Nord de la bataille de France<sup>19</sup> dans *Les communistes* est aussi celui de la fuite de Louis XVIII dans *La semaine sainte*. Dans ce roman de 1958, non seulement les personnages de 1815 (le peintre Géricault, le personnel de la Maison du roi, le maréchal d'empire Berthier, le républicain Degeorge, et le peuple rassemblé avec les conjurés de *La nuit des arbrisseaux*) remettent «par anticipation» leurs pas dans ceux des personnages du Nord dans *Les communistes*<sup>20</sup>, mais le texte même du roman est cité, «copié-collé» comme un collage «métaleptique» de grande ampleur qu'analyse de façon savoureuse Gérard Genette dans son grand livre *La métalepse*<sup>21</sup>. Avec ce collage d'un paysage du Nord où le narrateur imagine en 1815 ce qu'il deviendra en 1940, Aragon rend ainsi sensible par le roman la présence du temps dans l'espace.

---

<sup>19</sup> À ce Nord de la France en guerre, il faudrait ajouter la poche de Dunkerque, si logiquement et si poétiquement décrite car elle est un lieu de la mémoire pour Aragon, qui avec son régiment y a été pris en tenaille par l'armée allemande.

<sup>20</sup> Voir le colloque *Aragon et le Nord*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2005.

<sup>21</sup> Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 36-37.



### 3. L'OUVERTURE AU MONDE

À part la parenthèse de Venise dans *Les voyageurs de l'impériale* – dans une partie dont le titre, «Deux mesures pour rien. I. Venise. II. Monte-Carlo», indique bien le statut de parenthèse –, les romans du *Monde réel* sont donc bien des romans à la géographie française. Écrits dans l'environnement immédiat de la Seconde Guerre mondiale, des années avant la guerre aux années de l'après-guerre quand la guerre froide vient confirmer le repli national, ils témoignent de l'ancrage historique d'un certain réalisme. C'est pourquoi, dans les années 60, quand les tensions de la guerre froide s'atténuent et que s'opère chez Aragon le bilan critique du stalinisme, ses romans vont s'ouvrir au monde, et souvent par le biais de l'intertextualité.

L'exemple le plus probant est celui de *Blanche ou l'oubli* dont le fonctionnement intertextuel va de pair avec l'éclatement géographique: si Paris reste toujours au cœur de l'intrigue, la quête de mémoire du vieux linguiste Geoffroy Gaiffier cherchant à comprendre pourquoi Blanche, sa femme, l'a quitté il y a déjà longtemps, va le conduire dans le Midi, à Saint-Cézaire, et va le confronter à divers lieux du tiers-monde où se mènent les guerres du XX<sup>e</sup> siècle finissant, guerres coloniales et guerres impérialistes. Il y a d'abord Hanoï bombardé par les Américains et le Vietnam de tragique mémoire. Mais il y a surtout, plus méconnue pour l'opinion publique occidentale, l'Indonésie où est perpétré un sanglant génocide au moment où Aragon écrit son roman.

Elsa Triolet avait vécu quelques années à Tahiti avec son mari André Triolet bien avant de connaître Aragon et y avait commencé à écrire. Du fait que c'est le mystère de sa femme lui échappant par l'écriture que Gaiffier cherche à percer comme une des causes probables de l'échec de leur couple, Aragon romancier transpose Tahiti à Java pour tenter à son tour d'explorer cette sorte de jalousie littéraire qui peut exister dans un couple d'écrivains. Et il donne à ce sujet des pages minutieuses et émouvantes sur cette autre forme de la douleur d'aimer que *Le fou d'Elsa* (1963) aura dite poétiquement. Mais il y a une autre raison de ce glissement géographique de Tahiti à Java: c'est qu'en 1965, à la suite du coup d'état du général Suharto – soutenu, conseillé par la CIA – contre le président Sukarno, tiers-mondiste fervent et leader des non-alignés, se produit le massacre des communistes indonésiens, sur lequel le monde fait silence. Et l'Indonésie elle-même encore aujourd'hui<sup>22</sup>. Cette présence de Java dans *Blanche ou l'oubli* – Blanche

---

<sup>22</sup> Les Indonésiens semblent encore avoir besoin de l'oubli, jusqu'à ce que les jeunes générations éprouvent enfin le besoin de savoir. C'est ce que semble suggérer le récent

et Gaiffier y ont vécu de longues années dans les années 30, Blanche commençant à écrire sur des cahiers multicolores qu'elle cache à son linguiste de mari qui, lui, la laisse souvent seule pour partir dans d'autres îles de l'archipel enquêter sur les langues malaises – s'apparente bien à une entreprise d'écriture pour lutter contre l'oubli. Il s'agit pour Aragon de porter témoignage, ainsi que l'a fait un autre linguiste, Noam Chomsky, dans son essai *Bains de sang*<sup>23</sup>, sur ce massacre des communistes du PKI [Parti Communiste Indonésien, N.d.R.] et de ses sympathisants en 1965<sup>24</sup>.

À dégager les structures spatiales de *Blanche ou l'oubli*, on découvre ainsi le chronotope de l'île et son lien avec la mondialisation dont le roman d'Aragon est une sorte d'anticipation. En passant de l'histoire à la géographie, de l'histoire occidentale au monde tout entier, Aragon romancier fait preuve d'une grande sensibilité progressiste: au-delà de l'engagement communiste de son auteur, *Blanche ou l'oubli* témoigne non seulement de sa prise de distance critique avec le stalinisme grâce à l'intertexte d'*Hypérion* d'Hölderlin<sup>25</sup> mais aussi de son ouverture au monde et de sa découverte de «l'altérité anthropologique», de l'interculturalité<sup>26</sup>. Comme il l'a délibérément formulé à plusieurs reprises dans les postfaces à ses romans pour l'édition des *Œuvres romanesques croisées*, Aragon apparaît ainsi comme un romancier-chercheur qui prolonge, et même parfois anticipe l'avancée des sciences humaines: en 1965-1966, en plein cœur du «tournant linguistique», Aragon, qui met en scène un vieux linguiste qui a été au cœur de la révolution linguistique mais qui est déjà au-delà, anticipe sur le poststructuralisme. Par son décentrement culturel et son refus de l'ethnocentrisme européen, Aragon se situe dans une avancée des sciences humaines dont témoigne aussi le développement des «postcolonial studies»<sup>27</sup>.

---

documentaire *The look of silence* du réalisateur américain Joshua Oppenheimer qui vient de recevoir le Grand prix du jury au festival de Venise 2014. Après *The act of killing* (2012) qui donne la parole à deux égorgeurs cyniques et sans remords (maintenant fondateurs du mouvement paramilitaire d'extrême droite Pancasila), il réalise ce second film en donnant la parole aux parents des victimes qui n'avaient jamais témoigné et éprouvent une sorte de libération de la parole et de la mémoire.

<sup>23</sup> Noam Chomsky, *Bains de sang*, Paris, Seghers - Laffont, 1974.

<sup>24</sup> Le chiffre est estimé aujourd'hui à plus d'un million de victimes, peut-être même deux. Voir le rapport de juillet 2012 de la Commission indonésienne des Droits de l'homme.

<sup>25</sup> Ce n'est pas ici le lieu de le montrer... Mais je renvoie à mon *Aragon romancier intertextuel*, Paris, L'Harmattan, 1998.

<sup>26</sup> Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.

<sup>27</sup> Voir Christine Baron, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.

Remarquons encore que l'ouverture au monde que *Blanche ou l'oubli* met en roman est concomitante du déclin du vieux monde. Malgré les sawah (les canaux des rizières) rougis du sang des massacres, l'île de Java (étymologiquement l'île de l'orge) est encore dans le roman l'île de l'avenir, comme l'indique poétiquement la métaphore de «l'orge de l'avenir» pour désigner cette île qui symbolise la jeunesse et le bonheur du couple Gaiffier et comme l'indique aussi la comparaison avec l'île utopique de Prospero dans l'intertexte shakespearien de *La tempête*. Et Paris n'est plus que le symbole du vieux monde qui persécute les militants tiers-mondistes: le roman donne lieu à une parenthèse fort signifiante sur l'affaire Ben Barka où grâce à l'intertexte de *Salammbô* de Flaubert se trouve dévoilé, à une époque où cela était passé sous silence sauf dans la presse communiste, le rôle du pouvoir gaulliste, des truands et des services secrets marocains dirigés par le général Oufkir, dans l'enlèvement du militant tiers-mondiste marocain qui venait avec Sukarno à la Conférence de Bandung de donner au mouvement des non-alignés le retentissement que l'on sait. Comme dans *Théâtre/Roman* (1974), Paris sera réduit à n'être plus qu'un univers de poubelles et de destructions.

Enfin, ce roman foisonnant qu'est *Blanche ou l'oubli* pose aussi la question du rapport entre lieu et sensation et rencontre par anticipation les analyses de Pierre Bayard dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* En effet, la description de Java ne correspond à aucune expérience directe d'Aragon (sauf l'étude du malais et du dayak à l'école Berlitz à l'époque dadaïste, qu'il prête à son personnage de Gaiffier) mais peut-être à une médiation par le biais d'Elsa et de ses écrits (son séjour à Tahiti et sa description dans *À Tahiti*) et du mentir-vrai du roman.

Ce bref parcours de l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Aragon du point de vue de la géocritique semble confirmer quelques-uns des «quatre points cardinaux de l'approche géocritique: la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et l'intertextualité» relevés par Bertrand Westphal dans son ouvrage de référence<sup>28</sup>. La «multifocalisation» d'abord par le support du vaste corpus de l'œuvre romanesque entière d'Aragon qui offre des points de vue différents et des variations de la perspective. La «stratigraphie» ensuite par la perception du temps dans l'espace et les superpositions temporelles fréquentes dans le réalisme si particulier d'Aragon. L'intertextualité enfin parce que la perception de l'espace, dans son lien avec le temps ne peut qu'être médiatisée par d'autres textes, comme on le voit en parti-

---

<sup>28</sup> Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 200.

culier dans *Blanche ou l'oubli*. Et pour Aragon en particulier, on sera sensible au fait que cette dimension temporelle de l'espace s'enracine dans le marxisme: par anticipation encore, cette mise en œuvre de l'espace-temps n'est pas sans lien avec les analyses du critique soviétique Youri Lotman dans *La structure du texte artistique*<sup>29</sup>.

Enfin, outre le rôle du mentir-vrai dans la construction de l'espace du roman par l'écriture, comme on l'a vu avec l'apparition de Java dans *Blanche ou l'oubli*, on soulignera pour terminer la double dimension du réalisme et de la poésie dans les lieux romanesques aragoniens, subtilement emblématisée par l'île de Java elle-même, avec ses volcans, ses forêts de tecks, ses nuées et ses orages du soir dont les descriptions reposent sur le souvenir de certains dessins faits par Matisse à Tahiti et montrés à Aragon lors de leurs rencontres de 1942 à Nice quand il était en train d'écrire *Aurélien...*

## BIBLIOGRAPHIE

- Aragon Louis, *Le paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard (Folio), 1978.
- *Aragon. De Dada au surréalisme. Papiers inédits 1917-1931*, édités par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2000.
- *Lettres à André Breton 1918-1931*, édition établie, présentée et annotée par Lionel Follet, Paris, Gallimard, 2011.
- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Baron Christine, *Littérature et géographie: lieux, espaces, paysages et écritures*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>.
- Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- Camus Audrey - Bouvet Rachel (éds.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences) - Presses Universitaires du Québec, 2011.
- Chomsky Noam, *Bains de sang*, Paris, Seghers - Laffont, 1974.
- Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, «Fabula LhT» 8 (mai 2011): *Le partage des disciplines*, <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- Ferré André, *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.
- *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

---

<sup>29</sup> Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1975.

- Genette Gérard, *La métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Hirschi Stéphane (éd.), *Aragon et le Nord. Créer sur un champ de bataille*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2005.
- Lafhail-Molino Raphaël, *Paysages urbains dans «Les beaux quartiers» d'Aragon. Pour une théorie de la description dans le roman*, Berne, Peter Lang, 1997.
- Lotman Youri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1975.
- Lytard Jean-François, *Scapeland*, dans Jean-Marc Besse (éd.), *Écrire le paysage*, «Revue des Sciences Humaines» 209 (1988), pp. 39-48.
- Meyronis François, *Proclamations sur la vraie crise mondiale*, Paris, Les liens qui lièrent, 2014.
- Tison-Braun Micheline, *Poétique du paysage*, Paris, A.G. Nizet, 1980.
- Vassevière Maryse, *Un personnage de roman parle*, suivi d'un entretien avec Pierre Kaldor, «Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet» 5 (1994), pp. 237-273.
- *Aragon romancier intertextuel*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- *Aragon et le panorama-roman*, dans Sophie Lefay (éd.), *Lectures du panorama*, «Revue des Sciences Humaines» 294 (2009), pp. 101-114.
- *Aragon et la construction d'une image romanesque de la France*, dans Marie-Odile André - Marc Dambre - Michel P. Schmitt (éds.), *La France des écrivains. Éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 149-159.
- Weisgerber Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.
- Westphal Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.