

## **Filiations**

ISSN : 2110-5855  
: Université de Bourgogne

3 | 2014  
**Le créateur et ses figures parentales**

# La Marguerite d'Aragon, muse, mère et Sainte Vierge

Article publié le 01 janvier 2014.

**Hervé Bismuth**

**DOI :** 10.58335/filiations.135

☞ <http://preo.ube.fr/filiations/index.php?id=135>

Hervé Bismuth, « La Marguerite d'Aragon, muse, mère et Sainte Vierge », *Filiations* [], 3 | 2014, publié le 01 janvier 2014 et consulté le 29 janvier 2026. DOI : 10.58335/filiations.135. URL : <http://preo.ube.fr/filiations/index.php?id=135>

La revue *Filiations* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

# La Marguerite d'Aragon, muse, mère et Sainte Vierge

## **Filiations**

Article publié le 01 janvier 2014.

**3 | 2014**

**Le créateur et ses figures parentales**

**Hervé Bismuth**

**DOI :** 10.58335/filiations.135

☞ <http://preo.ube.fr/filiations/index.php?id=135>

- 
- 1. La « Marie » des *Yeux d'Elsa*
    - 1.1. Une insertion incongrue
    - 1.2. Questions de datation
    - 1.3. Hypothèses
  - 2. La « Marie » des Poètes
    - 2.1. La pécheresse
    - 2.2. Les trois sœurs dans la barque
  - 3. Conclusion
- Références bibliographiques citées
- 

<sup>1</sup> L'idée de cette étude provient de la simultanéité de deux cours donnés sur Aragon en 2008-09, l'un sur *Les Yeux d'Elsa* (1942), l'autre sur *Les Poètes* (1960)<sup>1</sup>, ainsi que de la rencontre du même phénomène dans ces deux ouvrages situés à presque vingt ans de distance : l'apparition d'une imagerie néotestamentaire et liturgique, centrée sur la figure de Marie, qu'il s'agisse de la mère du Christ ou de l'une des saintes femmes qui accostèrent en Provence. Ce type d'apparition, qui reviendra plus tard dans les poèmes blasphématoires des « Chants du Medjnoûn » (Aragon 1963 : 545-586) : « La croix pour l'ombre » ; « Le Plaisir-Dieu » et « Cantique des cantiques », puis dans « La Messe d'Elsa » (1965), n'est pourtant pas assimilable aux parodies et postures idolâtres que sont les chants d'amour d'Elsa des poèmes de 1963 et 1965. On peut déjà juger étrange la présence d'une telle

imagerie dans une œuvre poétique où l'on ne s'attend pas particulièrement à les croiser, en particulier en 1942 sous la plume d'un écrivain communiste, athée et qui jusqu'alors n'a manqué aucune occasion de témoigner de son insolence. Si cette double apparition mérite qu'on y prête attention, c'est également dans la mesure où aussi bien en 1942 qu'en 1960 elle accompagne l'évocation de deux autres femmes qui n'ont pourtant *a priori* rien à voir avec ce type d'imagerie, d'une part la romancière Elsa Triolet, épouse du poète en 1942, d'autre part la poétesse Marceline Desbordes-Valmore en 1960. C'est dans la confrontation de ces deux images qu'apparaissent les motifs d'une figure maternelle.

## 1. La « Marie » des Yeux d'Elsa

- 2 Lorsque le recueil *Les Yeux d'Elsa* paraît en Suisse en mars 1942, il est composé d'une succession de poèmes qu'une « Bibliographie » terminale présente comme « publiés dans l'ordre suivant lequel ils ont été écrits » (Aragon 1942 : 828-29) et dont elle donne les circonstances précises de parution séparée : de mai-juin 1941 (« Les Nuits ») à... avril 1942 (« Les Yeux d'Elsa »). De part et d'autre de ce recueil, deux poèmes encadrent cette succession de textes, en ouverture le poème « Les Yeux d'Elsa » qui donne son titre au recueil, et en baisser de rideau final un « Cantique à Elsa », les deux seuls poèmes du recueil consacrés à Elsa, les deux seuls également à se référer à des images religieuses. Le « Cantique » lui-même n'évoque la liturgie que par son titre ou presque : les discours amoureux coiffés par ce titre ne produisent ni lexique ni référent religieux, à l'exception d'un vers sur lequel je reviendrai plus bas. Il n'en est pas de même, en revanche, du poème initial qui à l'inverse construit, sous le titre de ce qui s'annonce comme un blason amoureux en dix quatrains : « Les Yeux d'Elsa », deux images religieuses le temps de deux quatrains successifs, le quatrième et le cinquième, deux images dont le référent commun est Marie, mère de Dieu :

Mère des Sept douleurs ô lumière mouillée

Sept glaives ont percé le prisme des couleurs

Le jour est plus poignant qui point entre les pleurs

L'iris troué de noir plus bleu d'être endeuillé //

Tes yeux dans le malheur ouvrent la double brèche

Par où se reproduit le miracle des Rois

Lorsque le cœur battant ils virent tous les trois

Le manteau de Marie accroché dans la crèche (Aragon 1942 : 759)

- 3 Les métaphores religieuses de ces deux quatrains reproduisent l'alternance des images dysphoriques puis euphoriques déjà à l'œuvre dans le poème : les yeux sont alternativement source et figure des pleurs, promesse et voie de passage vers un futur heureux. Remarquons en tout cas que c'est comme Mère que Marie, et avec elle toutes les références religieuses du recueil, entrent dans un blason amoureux.

## 1.1. Une insertion incongrue

- 4 Reste que l'incongruité de cette double image n'est pas seulement celle qui dessine sous la plume de l'écrivain communiste et amoureux les images des « Sept douleurs »<sup>2</sup>, des « Rois » mages et de la « crèche ». Cette incongruité est également celle qui les accolé à un référentiel contemporain (voir, dans le dernier quatrain : « [...] l'univers se brisa / Sur des récifs que des naufrageurs enflammèrent », qui décrit clairement la situation européenne d'alors), dans un poème qui revendique une écriture moderne héritière d'Apollinaire : absence de ponctuation, alternance de rimes vocaliques et consonantiques, lexique mixte composé d'archaïsmes (nue pour « nuages ») et de termes récents, techniques, triviaux comme *radium* et *pechblende*. Référents intemporels, anachronismes lexicaux, mondes de quête et d'utopie comme « mon Pérou ma Golconde mes Indes », écriture pratiquant l'alliance de la poésie régulière traditionnelle et de l'écriture de la modernité, tout cela contribue certes à 'étranger' cette poésie en la plaçant hors du temps, à la manière de l'art de la Renaissance à qui le recueil rend également hommage, mais n'explique pas pour autant, loin de là, la présence de Marie ni ce lexique de la religiosité

pour ériger une statue à la femme aimée, lexique incompatible aussi bien avec les référents amoureux du poète surréaliste et de ses contemporains qu'avec la poésie humaniste de la Renaissance ou encore la topique courtoise, de Chrétien à Pétrarque, dans laquelle baigne ce recueil. D'où peuvent donc provenir non seulement l'intérêt pour ce lexique, ces référents, mais surtout le respect observé dans le traitement de ces images d'un poète qu'on a connu plus insolent ? On admettra en tout cas que dans le double contexte du besoin de résistance nationale face à l'occupation allemande et d'un blason amoureux, une lecture ironique ou blasphématoire de la présence de ces référents est totalement improbable.

## 1.2. Questions de datation

- 5 Cette incongruité gagnera à être rapprochée d'une autre incongruité, touchant cette fois non pas le texte, mais ce que le poète dit des circonstances de son écriture. Lors de sa parution en recueil, la « Bibliographie » terminale indique que le poème « Les Yeux d'Elsa » paraît en publication séparée « dans *Les Cahiers du Rhône*, n° 2 » en avril 1942, soit à la même date voire un peu plus tard que sa parution en recueil<sup>3</sup>. La publication séparée de ce poème est par conséquent la plus tardive des publications isolées des poèmes du livre ; « Les Yeux d'Elsa » est pourtant présenté par le poète comme ayant été écrit avant tous les autres : ainsi que l'annonce la « Bibliographie », les poèmes des *Yeux d'Elsa*, « publiés dans l'ordre suivant lequel ils ont été écrits, se situent de décembre 1940 à février 1942 ». Rien n'est moins sûr que l'association de l'ordre de présentation de ces poèmes avec la chronologie d'une écriture. Ne serait-ce que pour des raisons logiques : pourquoi donc le poème « Les Yeux d'Elsa », entrepris à en croire Aragon en « décembre 1940 » et terminé quoi qu'il en soit avant le poème « Les Nuits » qu'Aragon rappelle avoir fait paraître pour le numéro 4 de *Poésie* 41 (mai-juin 1941), aurait-il attendu plus d'un an avant de paraître ? En raison du projet précoce d'un recueil consacré à « Elsa » ? Si tel est le cas, pourquoi seuls les poèmes initial et final sont-ils des poèmes « à Elsa » ? Pourquoi n'a-t-il pas, si « Les Yeux d'Elsa » est déjà terminé au printemps 1941, enclenché immédiatement à sa suite le prolongement de cette double veine de poèmes « à Elsa » et à imagerie religieuse qui renaît seulement à la publication séparée en février 1942, en gros un an plus tard, de « Cantique à

Elsa » ? Rien n'est moins sûr que cette date de « décembre 1940 », pour des raisons de concordances référentielles également : entre décembre 1940 et mai 1941, Aragon et Elsa Triolet sont à Nice, dans un contexte où rien n'encourage particulièrement l'intrusion de référents religieux dans l'écriture, alors que c'est justement quelques mois plus tard que ces référents se rappellent à l'écrivain.

- 6 Bernard Leuillot note dans un article rédigé en 2000, à propos d'un vers du « Cantique à Elsa », dans le poème « Le regard de Rancé » : « Nuit d'un Vendredi-Saint que tes grands yeux constellent » (Aragon 1942 : 801), que « pour y reconnaître une figure mariale, il faut avoir sous les yeux la représentation par le peintre Enguerrand Quarto du Couronnement de la Vierge, qu'Aragon avait pu voir aux Hospices de Villeneuve »... c'est-à-dire à l'été 1941 (Leuillot 2001 : 60). Il se garde bien d'étendre son jugement à la rédaction du poème « Les Yeux d'Elsa », puisque dans ce même article il accorde foi à la pratique revendiquée par le poète, celle d'un classement chronologique des poèmes du recueil. Dans les notes qui accompagnent l'édition du poème « Les Yeux d'Elsa » en Pléiade, Olivier Barbarant s'appuie sur cet article pour attribuer à Bernard Leuillot le fait que « la figure mariale a pu être réactivée dans l'imaginaire d'Aragon par la contemplation du Couronnement de la Vierge, d'Enguerrand [Qu]arton<sup>4</sup>, aux Hospices de Villeneuve-lès-Avignon durant l'été 1941 » (Barbarant 2007 : 1469). L'éditeur de la Pléiade, en généralisant la réflexion de Bernard Leuillot et en la déplaçant sur la présence de la « figure mariale » dans le poème « Les Yeux d'Elsa », tout en ajoutant foi, comme Bernard Leuillot, à la chronologie relative établie par le poète, soulève malgré lui un problème de datation insoluble : l'incompatibilité que « Les Yeux d'Elsa » puisse à la fois avoir été d'une part écrit entre « décembre 1940 » et au plus tard le printemps 1941, et d'autre part influencé par l'étape à Avignon à la mi-août suivante.
- 7 Quelque chose en revanche s'est bien produit entre le printemps 1941 et cette fin de l'hiver 1942 qui voit paraître successivement « Cantique à Elsa » (février) et Les Yeux d'Elsa (mars), quelque chose d'autrement plus important dans la vie d'Aragon et dans la douleur dont il témoignera plus tard que l'escale à Avignon : ses trajets à Cahors.
- 8 On ne reprendra pas ici l'historique de ce 'roman familial' particulier dans lequel a grandi Aragon<sup>5</sup>, petit 'frère' de sa mère Marguerite Tou-

cas, de son oncle et de ses deux tantes. Si Aragon reçoit de la bouche de sa ‘sœur’, au moment de partir pour le front en juin 1918, qu’elle est vraiment sa mère, s’il déclarera par la suite qu’il l’avait compris depuis longtemps, il continue encore à parler d’elle comme de sa « sœur » jusque dans ces mois où il entreprend l’écriture des poèmes qui composeront *Les Yeux d’Elsa*, jusque dans ces mois où cette figure maternelle dont il s’est fait malgré lui le complice de secrets inavouables se rappelle à lui de façon douloureuse. Les seuls éléments que l’on possède concernant la mort douloureuse de Marguerite sont les suivants : Aragon est à Nice et a déjà terminé, ainsi qu’il l’écrit le 16 janvier à Jean Paulhan, les « 370 vers » (Leuillot 1994 : 124) du « Cantique à Elsa » lorsqu’il part à Cahors à la fin février au chevet de sa mère mourante ; il retourne ensuite à Nice, puis repart encore après avoir appris son décès le 2 mars ; il la fait enterrer le 4<sup>6</sup>. Marguerite, née en 1873, est une catholique ni moins ni plus pieuse que la plupart des femmes de sa génération : son fils Louis a fait sa première communion, et elle garde près d’elle, « à Cahors dans [sa] chambre », « un petit missel en cuir rouge à fers d’or » que ses logeurs « ont donné » (Aragon 1965a : 490-91) à Aragon, puisque n’étant pas reconnu comme le fils de sa mère, il ne pouvait hériter d’elle.

9

Quelle influence ont pu avoir sur Aragon le rappel de sa mère, de l’éventuelle condensation entre cette figure d’une mère qu’il n’a jamais vraiment eue et le seul reste qu’il possède d’elle en ce début du mois de mars, ce missel et les images pieuses qu’il évoque, voire qu’il recèle ? Peu de traces existent de la relation du poète à sa mère pendant ces derniers mois, rien en fait, à l’exception des deux déplacements dont je viens de rendre compte et de la mention de confidences faites par Marguerite à son fils, « à ses derniers jours, [...] touchant son père » (Aragon 1965a : 490), tout comme on a peu d’éléments pour dater l’écriture du poème « *Les Yeux d’Elsa* » dont aucun manuscrit original ne semble avoir été conservé<sup>7</sup>. Deux dates seulement permettent de situer ce poème : une lettre non datée, écrite par Aragon à Albert Béguin, directeur des *Cahiers du Rhône*, que Corinne Grenouillet situe au « début janvier 1942 », en tout cas « avant [le] 20 janvier 1942 » (Grenouillet 1992 : 242) annonce le titre du livre *Les Yeux d’Elsa* qu’il lui destine ; une lettre à Jean Paulhan, directeur de la NRF, datée du 4 mars, le jour même où il enterre sa mère, où au milieu d’une liste d’informations factuelles – aucune allusion n’est faite

à la mort de sa mère —, il signale que *Les Yeux d'Elsa* « paraissent chez Béguin » (Leuillot 1994, 126). Les conditions d'écriture du poème comme ce qui entoure les dernières relations du poète avec sa mère, tout cela appartient au « domaine privé » : c'est sous ce titre<sup>8</sup> qu'Aragon publierà trois poèmes consacrés à sa mère dont un « Marguerite » final, épitaphe en vers désignant clairement sa destinataire pour qui aura d'abord lu les deux poèmes qui la précèdent. C'est en tout cas par la « Mère », incipit du quatrain du poème initial, que la figure de Marie entre dans ce recueil.

### 1.3. Hypothèses

- 10 Que tirer de cette incongruité référentielle — une Marie dont l'hétérogénéité thématique avec son cotexte se signale par son intrusion comme *mater* et comme *dolorosa* dans un blason amoureux —, de cette aberration chronologique — un poème d'Aragon qui serait bien le seul sur cette période à attendre une bonne année avant d'être publié —, de la contiguïté à la fois chronologique et référentielle d'un événement personnel douloureux et de la parution d'un recueil de poèmes préparée depuis quelques semaines ? Seulement quelques hypothèses et de quoi réfléchir. Il est impossible (voir la lettre à Béguin) que le poème « *Les Yeux d'Elsa* » n'ait pas existé avant la mi-janvier 1942, et improbable qu'il ait été terminé déjà l'année précédente. Reste l'hypothèse d'un collage tardif : j'ai signalé de quelle façon l'imagerie mariale est ramassée sur deux quatrains seulement, qui travaillent un champ lexical parfaitement autonome, et reproduisent un schéma d'alternance : euphorie vs dysphorie déjà en place dans le poème. Dans de telles conditions, rien n'empêche d'envisager la possibilité d'un ajout postérieur pratiqué quelques jours à peine avant d'envoyer en Suisse le manuscrit définitif d'un poème déjà écrit pour sa grande part quelques semaines plus tôt. Reste la question : pourquoi donc proposer en « Bibliographie » « *Les Yeux d'Elsa* » comme la première des productions d'une longue suite de textes ? Sans que l'on revienne sur les réserves<sup>9</sup> qu'on aura pu faire ici ou là sur les présentations génétiques faites par Aragon de ses propres œuvres et sur la part de mythe qu'il leur arrive de mettre en scène, le cas particulier du déplacement chronologique de ce poème permet au moins au poète de le proposer, oriflamme haut dressée, comme titre de l'œuvre, mais peut-être bien également de l'éloigner des cir-

constances de l'hiver 1942 et de porter secrètement, dans la consolation de l'écriture de quelques vers, le deuil de Marguerite, cette sœur, vierge à l'enfant, avec qui l'enfant a partagé si longtemps le « lourd secret » (Aragon 1943 : 893) dont il ne se délivrera qu'un an plus tard, dans « Le Domaine privé ».

## 2. La « Marie » des Poètes

11

C'est presque vingt ans après que revient le nom de Marie, et dans son entourage l'imagerie religieuse, à ceci près que Marie présente alors un autre visage, celui de la pécheresse Marie-Ma(g)deleine. Ce visage apparaît dans le « poème » *Les Poètes* (1960) : entre *Les Yeux d'Elsa* et ce livre de quelque 250 pages, la veine religieuse sera restée en sommeil. Elle se réveille alors de façon triple, et de façon tardive, dans « Le discours à la première personne » qui clôt la longue « pièce de théâtre » qui s'affichait jusqu'ici comme l'objet du livre. Cette section du livre fait surgir deux images auxquelles s'identifie le poète : celle de la crucifixion, la sienne (« J'ai choisi de donner à mes vers cette envergure de crucifixion », Aragon 1960 : 485) comme celle des autres, image que le poète enlace depuis le début du poème, héritier en cela de la tradition romantique, à celle de Prométhée ; celle, moins banale, de l'évangéliste « Jean du Calvaire » dont il reproduit la posture d'écrivain de la passion des autres : « Je suis Jean du Calvaire qui fus témoin de la Croix et du supplice / [...] Et sorte de ma gorge l'Évangile (Aragon 1960 : 363-64) ». Cette dernière image est précédée par une première image qui importe le champ lexical de l'imagerie religieuse dans ce « Discours à la première personne », celle de Marie-Ma(g)deleine, qui s'installe brutalement et dans une opacité avouée par le poème lui-même :

Le langage perd son pouvoir au-delà du halo de notre haleine

C'est assez d'un peu de poussière et qui déchiffrerait les mots écrits

Ô parole ô prostituée il a suffi pour Marie-Magdeleine

D'une barque de Judée en Provence et les ténèbres ont repris

Ce qui fut à tant d'hommes frisson cette chevelure de scandale

Cette chair d'héliotrope à ma narine une fois la robe ôtée

La provocation des parfums répandus d'un coup sur ma sandale

Et personne désormais qui sache combien tu fus belle ô beauté

Pécheresse adorable adorée ô dénoue enfin tes longues tresses //

Madeleine Madeleine au fond de la Baume embaumante embaumée

Comme une eau qui se boit dans la main sors et sois à nouveau la maîtresse

Scandaleuse en plein jour de ceux-là qui sont nus pauvres et mal aimés

[...] (Aragon 1960 : 445-446)

12 – pour disparaître ensuite, le temps d'un commentaire sur le « remords » que cette image convoque :

Cette fois le remords en moi qui vient briser le vers a laissé double espace à ce martèlement mesuré de ma pensée on dirait que c'est comme une politesse à cette femme sur sa barque arrivant en Provence ou je ne sais quel étonnement quelle crainte à me détourner d'une image [...] (Aragon 1960 : 446)

## 2.1. La pécheresse

13 L'image de cette « Pécheresse adorable » installée en Provence dans la grotte de la « Baume » est celle de la légende post-testamentaire des « saintes Maries de la mer » construite par la tradition chrétienne du haut Moyen Âge : Marie de Magdala, confondue avec Marie sœur de Marthe et de Lazare, Marthe et deux autres femmes nommées également Marie, parties de Judée et débarquant à Marseille, accompagnées par Lazare et Maximin. Cette image incongrue dans le

poème d'Aragon, tant par son irruption que par sa thématique, est pourtant l'écho d'une image similaire, tout aussi incongrue, placée quelque 150 pages plus haut dans la première partie de l'œuvre, l'image de trois femmes glissant dans une barque. Passé le « Prologue » du poème, « La Tragédie des poètes », parodie de pièce de théâtre en trois tableaux, installe entre ces tableaux deux interludes, pièces de vers nommées « Intermède » et « Second intermède », ce dernier précédant les trois volets du triptyque « Le Voyage d'Italie », consacré à la poétesse française Marceline Desbordes-Valmore. On a déjà montré (Bismuth 1999) ce que cette « Tragédie » charrie d'auto-biographèmes, de quelle façon la figure de Marguerite se condense sur celle de Marceline (lecture également amorcée dans Waller 1997 : 338), comme on a déjà montré que si c'est bien la naissance de l'enfant Louis qui est le sujet du « Second intermède » :

C'est un avril avant le temps venu

C'est un enfant de parents inconnus

Et comme au vent un peu d'eau qui frissonne

C'est un enfant qui ne tient de personne (Aragon 1960 : 377)

14 – ce sont bien les trois « sœurs » d'Aragon, Marguerite, Marie et Madeleine, qui occupent la barque du premier « Intermède » :

Une barque s'en va sur l'eau

sur l'eau

[...]

Elle fend sans heurt et sans bruit

sans bruit

La rivière profonde et noire

Qui tant ressemble la mémoire

[...]

Et la troisième qui me voit

me voit

Que dirais-je de la troisième

Sinon que c'est elle que j'aime

Elle chante et j'entends sa voix

C'est la troisième qui me voit

et voit

Ce que je dis de la troisième (Aragon 1960 : 364-66)

- 15 – ces trois sœurs dont « la troisième » préfigure en quelque sorte l'image de la poétesse Marceline Desbordes-Valmore qui apparaît à la suite du « Second intermède ».

## 2.2. Les trois sœurs dans la barque

- 16 Ces trois sœurs dans la barque sont rassemblées en un tableau qui reproduit étrangement celui des saintes dans la barque qui les mène en Provence. Aragon l'écrivait quatre ans plus tôt : « Marguerite Marie et Madeleine / Il faut bien que les sœurs aillent par trois » (Aragon 1956 : 134) ; et il est vrai que les noms de baptême des trois « sœurs » du poète sont presque les trois noms des saintes femmes qui accostèrent la Provence en barque : Marthe, Marie et Madeleine. C'est certainement cette paronymie qui encouragera Aragon à jouer plus tard avec le nom de sa mère dans sa nouvelle autofictionnelle « Le Mentir-vrai » : « J'appelle publiquement mon père mon tuteur, et Maman Marthe » (Aragon 1965b : 1327). Cette distribution des noms de bap-

tême par les parents Toucas ne doit rien au hasard : les trois filles avaient une sœur prénommée Marthe, morte avant la naissance d'Aragon (voir Aragon 1968 : 11).

<sup>17</sup> Quelle est la raison de la présence de cette Marie pécheresse dans ce long monologue qu'est le « Discours à la première personne », où la première personne parle sa propre douleur ? Celle au moins où l'écrivain s'astreint à retranscrire — et mettre en scène — ses automatismes de pensée, pratique que l'ancien surréaliste renouvelle dans cette période (1959-1963), mais pas seulement : la « bris[ure] du « vers » qui clôt cette image de la pécheresse est bien reconnue par le poème comme due à un « remords », un remords contigu à « je ne sais quel étonnement quelle crainte à me détourner d'une image ». Cette apparition quoi qu'il en soit, conjuguée à l'image précédente des sœurs dans une barque, notamment de « la troisième », à la fois vierge sage et mère fautive, construit l'autre image mariale du christianisme, celle de Marie de Magdala, la pécheresse devenue sainte et guérisseuse parce qu'elle a aimé le Christ, en même temps qu'elle ravive le nom de baptême de Madeleine Toucas. Que Marthe remplace ou non Marguerite dans la barque partie de Judée comme elle le fait dans « Le Mentir-vrai », l'association d'une Madeleine pécheresse et d'un « remords » évoque au moins pour le lecteur d'Aragon cette tristesse coupable qui dans Le Roman inachevé (1956) remonte à la mémoire du poète tout de suite après qu'il a réveillé le souvenir des trois sœurs, « Marthe Marie et Madeleine » :

La première est partie en avant Madeleine

Et j'avais tout le jour couru les pharmacies

[...]

La cour de l'hôpital était vide et voici

L'accoucheur devant moi sur le pas de la porte

Il me dit quelque chose et moi je balbutie / /

Je dis que ce remède à la fin je l'apporte

Le remède à la fin Docteur je l'ai trouvé

Il dit que c'est trop tard que Madeleine est morte / /

On aurait pu dit-il peut-être la sauver

L'enfant vivra La phlébite aujourd'hui c'est rare

Je regardais ses souliers noirs sur les pavés

[...]

Je remPOCHAI mon remède comme un larcin

Me voilà Boulevard Port-Royal misérable (Aragon 1956 : 135-36)

18 Rien n'est dit, dans le seul écrit publié où Aragon fait part de la mort à Paris en 1924 (Aragon 1994 : 39), des suites d'un accouchement, de sa « sœur » Madeleine qui vivait mariée en Angleterre, des circonstances dans lesquelles elle est revenue à Paris, apparemment sans homme près d'elle puisqu'il revient à son neveu de « cour[ir] les pharmacies ». Y était-elle revenue seule ? Destin tragique que celui de Madeleine Toucas, bien différent, quelles que soient les circonstances de cet accouchement, de celui de la Madeleine de Judée, qui a eu le droit de connaître une seconde vie après le péché.

19 On n'a jamais rapproché jusqu'ici ce jeu de faux-semblants qu'est « La Tragédie des poètes », où à la place des personnages attendus des poètes annoncés par le « Prologue » jouent les acteurs — les actrices, en fait — du théâtre familial d'Aragon, de cette image à l'autre bout de l'œuvre, surprenante et plurielle, de la pécheresse portant les deux noms de Marie et Madeleine, et dont l'arrivée en Provence aura suffi à faire oublier les péchés. Un tel rapprochement ne s'imposait certes pas, tant il est vrai que ces deux images pourtant similaires de « saintes maries » dans une barque sont doublement éloignées, par les 150 pages qui les séparent dans l'œuvre aussi bien que par la condensation des visages de Marguerite et de Madeleine. Reste que dans cette barque où la tradition aura fait monter, en les superposant

plus ou moins, bien des Marie différentes (au bout du compte toutes les Marie du Nouveau Testament à l'exception de la Vierge mère de Dieu), la Pécheresse se distingue de Marthe et des autres Marie en ce qu'elle est la seule de ces trois femmes à avoir fait par la suite l'objet d'un culte en Provence, dans le Var notamment. La Provence, le Var ne sont pas de simples toponymes pour Aragon : enfant d'une famille originaire d'un village varois, il sait depuis les séjours qu'il y fait enfant que cette Provence est pour sa « sœur » le seul havre à l'extérieur de Paris.

### 3. Conclusion

- 20 Que faire de ces deux représentations religieuses, celle de 1942 et celle de 1960, et de la figure maternelle qu'elles appellent par métonymie, associée aux deux Marie de la liturgie, la *mater dolorosa* et la Pécheresse ? On renoncera ici à toute hypothèse de lecture ‘psychanalytique’ qui aille plus avant dans ces textes que les images explicites qu'ils projettent, celle qui consisterait par exemple à jeter des passerelles bien incertaines entre ces images religieuses et celle d'Elsa – cette prétérition parce que je suis certain qu'on ne se sera pas privé de les jeter. De telles lectures ne sauraient guère formuler que des hypothèses, et les impressions que je livre ici, provoquées par l'étude simultanée de ces deux textes sont, à tout prendre, moins incertaines que des hypothèses construites par une lecture active : elles contiennent, à la différence de ces hypothèses, au moins une vérité, celle de la surprise d'un lecteur, le temps d'une étude simultanée, provenant de textes qu'il croyait pourtant bien connaître. Ces deux représentations religieuses appellent en tout cas au moins trois remarques. La première concerne la figure maternelle elle-même : elle provoque, sous ses deux apparitions, des images inattendues, comme dictées par une Muse intermittente, redevables à une autre inspiration que le nom ou la présence d'Elsa, Elsa qu'Aragon désigne régulièrement comme la raison de son écriture ; redevables à un autre référent parental que celui que l'on convoque habituellement – parce qu'Aragon le convoque régulièrement – autour de la production de l'écrivain : dans le domaine de la poésie au moins, le Père n'est pas le seul dans l'œuvre d'Aragon à être un pousse-à-écrire. Mais la Mère semble n'être qu'un pousse-à-écrire ponctuel, bousculant l'écriture du poète par interruptions, celle d'abord de sa maladie puis de sa mort

en 1942, celle ensuite qui résulte de ce long retour vers l'enfance entrepris en poésie à partir de 1956 (*Le Roman inachevé*) jusqu'en 1963 (*Le Fou d'Elsa*). La deuxième remarque porte sur la nature de cette figure. La relation figurale qui unit Marguerite et Marie est bien double : relation de contiguïté et de similarité à la fois. C'est par métonymie que Marguerite entre dans les poèmes de 1942 et de 1960, contiguïté d'un contexte dans *Les Yeux d'Elsa*, contiguïté des personnages croisés sur la longue route autobiographique qui travaille l'écriture de l'écrivain sexagénaire plus tard, contiguïté de toute façon de l'éducation religieuse donnée à l'enfant — même si la mère de Marguerite la traitait de « fille sans religion ! » (Aragon 1964 : 1322) — et du legs final du missel. La troisième remarque vise les référents religieux à l'œuvre dans ces deux textes : Aragon ne lisait pas le Nouveau Testament, mais le connaissait en quelque sorte ‘d'oreille’. Le narrateur autofictionnel du « mentir-vrai » affirme même qu'il est « toujours premier au catéchisme » (Aragon 1964 : 1326), et on voudra bien le croire. C'est cette « oreille » en tout cas qui explique ce vers étrange du poème « *Le Plaisir-Dieu* » des « *Chants du Medjnoûn* » : « Comme un manteau samaritain » (Aragon 1963 : 559), qui ne prend sens que d'agglutiner le « manteau de Marie » convoqué par « *Les Yeux d'Elsa* » et la bienveillance protectrice du « bon samaritain des Évangiles » (Luc 10, 29-37, Bible de Jérusalem : 1809), voire le « manteau de Saint-Martin » Jacques de Voragine, II, 336)... Aucun des référents religieux mentionnés par ces deux ouvrages : « Mère des Sept douleurs », Madone au « manteau », « Rois » mages, « barque de Judée en Provence », ne sont des éléments bibliques à proprement parler. Ils proviennent tous d'une imagerie post-testamentaire, tardive, développée surtout autour et à partir du culte marial, dans l'art médiéval et... dans les missels.

## Références bibliographiques citées

- 21 Aragon, Louis [1942] (2007). *Les Yeux d'Elsa*, Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 1, Paris : Gallimard, 741-829.
- 22 Aragon, Louis [1943] (2007). « *Le Domaine privé* », Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 1,

- Paris : Gallimard, 893-895.
- 23 Aragon, Louis [1956] (2007). *Le Roman inachevé*, Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 2, Paris : Gallimard, 119-274.
- 24 Aragon, Louis [1960] (2007). *Les Poètes*, Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 2, Paris : Gallimard, 349-488.
- 25 Aragon, Louis [1963] (2007). *Le Fou d'Elsa*, Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 2, Paris : Gallimard, 489-938.
- 26 Aragon, Louis. [1964] (2008), « Le Mentir-vrai ». Œuvres romanesques complètes, Daniel Bougnoux Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 4, Paris : Gallimard, 1319-1351.
- 27 Aragon, Louis [1965] (2000), « Et, comme de toute mort renaît la vie... », préface aux *Voyageurs de l'impériale*, Œuvres romanesques complètes, Daniel Bougnoux Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 2, Paris : Gallimard, 489-507.
- 28 Aragon, Louis [1965] (2007), « La Messe d'Elsa », in : *Le Voyage de Hollande et autres poèmes*, Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant Ed., (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 2, Paris : Gallimard, 1003-1008.
- 29 Aragon, Louis [1968] (1990), *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris : Seghers.
- 30 Aragon, Louis (1994), *Lettres à Denise*, présentées par Pierre Daix, Paris : Maurice Nadeau.
- 31 Barbarant, Olivier (2007), « Note sur le texte » & « Notes et variantes » du recueil *Les Yeux d'Elsa*, Œuvres poétiques complètes, Olivier Barbarant Ed. (= Bibliothèque de la Pléiade), tome 2, Paris : Gallimard, 1467-1482.
- 32 Bismuth, Hervé (1999), « Voyages en Italie : Marceline Desbordes-Valmore dans *Les Poètes* », in : *Qui vraiment parle et d'où vient la chanson ? Les Poètes d'Aragon*, Hervé Bismuth/Elodie Burle/Suzanne Ravis Ed. Centre Aixois de Recherches sur Aragon, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 107-118.

- 33 Bismuth, Hervé (2012), « Un prescriptum d'Aragon : le discours liminaire du Fou d'Elsa (1963) », in : *La Rhétorique de l'ajout*, Sylvie Crin-quand, Isabelle Schmitt & Christelle Sérée-Chaussinand Ed. (= Anglophilia), Lyon : Merryworld (à paraître).
- 34 Grenouillet, Corinne (1992), « Dossier Aragon-Albert Béguin. Correspondance inédite », in : *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet n° 4*, Lionel Follet Ed., Besançon : Annales littéraires de l'Université de Besançon, 219-290.
- 35 Jacques de Voragine (XIIIe siècle, trad. 1967), *La Légende dorée*, 2 vols, Paris : GF-Flammarion.
- 36 *La Bible de Jérusalem* (rééd. 1975), Paris : Desclée de Brouwer.
- 37 Leuillot, Bernard (1994), *Correspondance générale Aragon-Paulhan-Triolet*, « Le Temps traversé », éditée et annotée par Bernard Leuillot (= *Les cahiers de la NRF*), Paris : Gallimard.
- 38 Leuillot, Bernard (2000), « Cet instant de Nice qui est entre être et ne pas être... », in : *Lendemains*, n° 97, 48-66.
- 39 Ristat, Jean (« Iconographie choisie et commentée par », 1997), *Album Aragon*, (= *Bibliothèque de la Pléiade*), Paris : Gallimard.
- 40 Waller, Roselyne (1997), *La Figure du père dans l'Œuvre romanesque d'Aragon*, Thèse de doctorat sous la direction de Suzanne Ravis, Université de Provence (ouvrage dactylographié).
- 41 Waller, Roselyne (2001), *Aragon et le père, romans*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.

---

1 Respectivement pour l'Université pour Tous de Bourgogne et pour le Centre de Formation À Distance (CFOAD) de Dijon.

2 Au bas Moyen Âge, le christianisme établit une liste des « sept douleurs » de Marie, représentées dans l'iconographie par « sept glaives » perçant son cœur : la circoncision (concurrentement à la prophétie de Siméon), le massacre des Innocents et la fuite en Égypte, la perte de l'enfant Jésus au Temple, le chemin de croix, la crucifixion, la mise au tombeau ; cette liste est bâtie en opposition avec celle des « sept joies » : Annonciation, Visitation, naissance du Christ, adoration des mages, présentation au Temple

(concurremment à la rencontre de Siméon), Jésus retrouvé au Temple, couronnement céleste.

3 Mars 1942 est la date habituellement donnée pour cette parution. Mon exemplaire original du recueil *Les Yeux d'Elsa* porte la date d'avril. Il se peut qu'il s'agisse d'une réimpression immédiate ; je n'ai pas trouvé en tout cas jusqu'ici d'édition portant la date de mars.

4 Je corrige la graphie *Carton* de la Pléiade.

5 Ce roman a été largement et brillamment étudié par Roselyne Waller (Waller 1997), dont l'essentiel a été publié dans Waller 2001.

6 Aragon a gardé près de lui jusqu'à sa mort le reçu du menuisier pour le cercueil, daté du 4 mars, voir Ristat 1997, image 312 et son commentaire, pages 261-62.

7 Olivier Barbarant (Barbarant 2007 : 1467) signale que le Fonds Triolet-Aragon « conserve un manuscrit autographe incomplet des *Yeux d'Elsa* », soit l'ouvrage entier, ce qui élimine l'hypothèse d'une trace quelconque d'un premier jet.

8 « Le Domaine privé » a d'abord paru dans *Poésie* 43, n° 12 de janvier-février 1943, avant d'être réédité dans *La Diane française*, Seghers, 1946.

9 La plus récente est reprise in Bismuth 2012.

---

## Français

Les images religieuses qui émergent subitement sous la plume d'Aragon dans le recueil *Les Yeux d'Elsa* (1942) pour revenir presque vingt années plus tard dans le poème *Les Poètes* (1960) sont à plus d'un titre incongrues dans la production poétique d'un écrivain athée et communiste. Cette incongruité se produit dans ces deux périodes au voisinage de l'irruption de la mère du poète, dont la maladie puis la mort et le legs d'un missel familial surviennent simultanément à l'achèvement du recueil de 1942, et dont le souvenir est ravivé par les autobiographèmes du poème de 1960.

## English

Religious pictures which suddenly appear under the feather of Aragon in the collection *Les Yeux d'Elsa* (1942) to come back almost twenty years later in the poem *Les Poetes* (1960) are in more than a title incongruous in the poetic production of an atheistic and communist writer. This incongruity occurs for these two periods with the irruption in his neighbourhood of the poet's mother, among whom illness then death and inheritance of a family missal happen at the same time in the accomplishment of the collection of

1942, and whose memory is reanimated by the autobiographemes of the poem of 1960.

---

**Hervé Bismuth**

Maître de conférences, Centre Interlangues Texte, Image, Langage (EA 4182),

Université de Bourgogne, UFR Lettres-Philosophie, 2 bd Gabriel, 21000 Dijon -

Herve.Bismuth [at] u-bourgogne.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/057547157>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/herve-bismuth>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000116315494>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13204930>