

Le Fou d'Elsa : un poème méditerranéen ?

« [...] les peuples se mêlent en Andalousie... », lit-on dans *Le Fou d'Elsa*... Les peuples comme les pensées, les philosophies, les cris de souffrance ou les chants d'espoir. Et le mélange grenadin servant de décor à cette histoire ouvre le livre sur des unions paradoxales : celle, intime, du particulier et du collectif, celle, spatiale, du Nord et du Sud, celle, temporelle, du passé et du présent, celle, générique du roman et de la poésie, celle, poétique, de divers courants et traditions. Car la Grenade de la fin du XV^e siècle est avant tout présentée par Aragon comme un carrefour où se frôlent, se nouent et se dénouent les contraires. Les derniers jours de la cité arabo-andalouse, les dernières interrogations de son jeune roi Boabdil, les dernières visions de son vieux poète, chanteur des rues, rebaptisé Medjnoûn, se rencontrent et se racontent selon plusieurs formes, produits et échos de plusieurs voix.

Fondée sur la répulsion, l'acceptation et l'union, la ville et sa région s'imposent comme un riche creuset, un éden fécond mais tiraillé qui s'arrache comme un trophée. Entre Musulmans et Chrétiens, entre attachements oriental et occidental, Grenade est une « place-frontière » à préserver ou à reconquérir. Témoin du brassage comme de l'altérité, elle est le résultat d'un passage entre deux mondes, celui de la mer Méditerranée par les Maures, guerriers ou poètes. La Méditerranée : une mer qui « partage la terre en deux », une mer qu'on s'approprie, la *mare nostrum* de l'Empire romain ; une mer qu'on affronte avant l'étranger qu'elle promet ; une mer que les Croisés ont contournée et traversée pour libérer Jérusalem et occuper cette Terre révélée, une mer que les Maures ont apprivoisée pour prendre possession de territoires du Nord ; une mer qui fait des uns les ennemis des autres, trop lointains voisins au-delà de la frontière liquide. Comme la Grenade de la fiction, la Méditerranée est un seuil entre deux cultures et deux civilisations, au moins. Face à l'image prégnante d'un sas de transition et de confrontation, Aragon veut inventer un espace, un temps, une poétique où la Méditerranée rassemblerait, où elle serait gommée en tant que frontière.

Le Fou d'Elsa apparaît dès lors comme un laboratoire où peuvent pour Aragon s'écrire et se récrire les désunions et les rassemblements du Nord et du Sud, spatialement et idéologiquement. *Le Fou d'Elsa* rassemble comme Grenade, comme la Méditerranée, en étant le phare d'une production littéraire à la fois personnelle et en perpétuelle résonance, lieu poétique où pourraient se résoudre explicitement le conflit des deux rives, et implicitement le *grand descort de France*.

La Méditerranée presque absente : la séparation de « l'au-

delà »

Pour traiter des derniers jours de la Grenade nasride dans un souci historique à contre-courant, Aragon organise sa narration autour d'un roi face à sa ville. Dans la perspective d'une relation des événements du point de vue des vaincus, il fonde son traitement sur le personnage de Boabdil, humain, tourmenté et trahi. Ce roi maure sur lequel le camp chrétien a jeté discrédit et dérision est alors présenté comme le légataire d'une lignée, dernier maillon de l'histoire d'une famille et d'un peuple. Figure emblématique et persistante d'un Orient fait Occident, d'une Afrique faite Espagne, Boabdil est le résultat d'un déplacement, celui d'étrangers venus d'une autre terre et arrivés sur notre terre... D'une rive à l'autre de la Méditerranée, les regards semblent se croiser sans se rencontrer ; c'est du moins ce que laisse transparaître *Le Fou d'Elsa*, dans les dénominations adoptées pour la mer et ses bordures, directement héritées des traditions médiévales. Dès le VIII^e siècle, les cartes dites en T.O représentent une terre ronde au sein de laquelle l'eau délimite les régions : la Méditerranée, scindant la partie basse du cercle entre Europe et Afrique, rencontre en son milieu le Nil et le Don qui marquent l'extrémité occidentale de l'Asie, le tout étant englobé par l'océan circulaire. La Méditerranée est bien une frontière, que la littérature épique française utilise comme telle, une frontière entre l'ici des Chrétiens et le là-bas lointain des *mécréants*, des *infidèles*. Cette terre étrangère, berceau d'idolâtrie et de barbarie, est désignée de façon imprécise par les trouvères qui lui prêtent divers noms comme *Aufrique*, *Perse* ou *païenie*. Mais ils usent aussi et surtout d'un syntagme plus générique, et plus signifiant pour nous : *oultre mer*. Cette expression, associée dans les chansons de geste au verbe *passer la mer*, témoigne d'une mise à distance de l'autre, au-delà de cet élément non familier et dangereux qu'est l'étendue marine. Elle témoigne en outre de la relativité de la désignation : dans l'épopée française, c'est de toute évidence l'envahisseur sarrasin qui vient de l'autre côté de la mer ; et dans le poème aragonien, il en est de même, contre toute attente. L'histoire des traversées passées, présentes ou envisagées, est émaillée de ces emprunts médiévaux :

- ...les tribus jadis ennemies [...] qui vinrent d'Afrique...(p.27)
- ...le Barâbir qui vient d'au-delà de la mer... (et qui est présenté par l'homme du Mardj comme plus étranger pour lui que le Juif né à Grenade et le poème se poursuit avec : je dis que la Mecque est de l'autre côté...) (p.36)
- ... Ils ont franchi le gué disjoint d'Afrique...(p.110)
- ... le calife au delà de la mer...(p.151)
- ...passa la mer (le Zagal en fuite vers le Maroc) / de l'autre côté de la mer...(p.177)
- ... rêve au-delà de la mer des guerriers d'Egypte (pensée de Boabdil) (p.267)
- ... le Berbère à l'aide appelé d'oultre-mer...(p.313)

Origine ou destination, l'Afrique est certes évoquée par son nom, mais elle est aussi et surtout désignée par ces expressions consacrées et relatives qui insistent sur l'éloignement, la séparation, la différence, dont la Méditerranée est la matérialisation ... une mer qui n'est nommée que quatre fois dans le poème : à deux reprises sous notre appellation de *Méditerranée*, et à deux reprises, sous celle utilisée « dans le monde

arabe », nous dit le lexique établi par l'auteur, de *mer syrienne*. La frontière elle-même est donc relative, variant selon la source du regard. Dans le texte, la Méditerranée appartient à l'ici, à l'hier, à la réalité ; mais la mer syrienne n'est que du domaine du rêve, du regret comme de l'espoir déçu. Comme si la voix africaine était vouée au silence, à la manière du dernier bastion maure d'Espagne. Cette voix a déjà commencé à se taire dans Grenade, face à la musique andalouse, oubliant par là même les traditions d'au-delà de la mer :

Si bien que, lorsque ce divertissement des chants muets de mots avait retraversé la mer, l'Afrique avait appelé cette chose d'elle alors inconnue encore, n'ayant point de terme pour la désigner, de l'étrange nom de *paroles de Grenade*. [...] Grenade au roucoulement des cordes au-dessus du Magrib des tambourins et tambours du bas-peuple... oublieuse des rossignols de Médine et de Bagdad, roulant le chant andalou dans sa gorge à la dague offerte... (p.132-133)

C'est sur une seule rive qu'Aragon choisit de placer son récit, la rive du Nord. Le *je* mis en scène comme origine dans la partie liminaire adopte cet angle de vue ; en effet, le pronom personnel *nous* dans lequel il inclut sa voix parle de cette bordure méditerranéenne, de sa population, de ses arts, de son histoire, et en particulier de son chant. Le *je* se souvenant d'une autre guerre et en racontant la débâcle décrit ainsi une petite ville sur sa route :

J'étais d'une armée en retraite à travers le pays de ma douleur. Nous l'avions traversé des brumes du nord au soleil tragique de l'extrême-midi. Rien ne pouvait plus être espéré. Notre Grenade à nous était déjà tombée. Dans une petite ville comme une paume ouverte, soldats déconcertés, nous assurions encore l'ordre des charrois. [...] Une cité d'avant Boabdil, et le poète ici dont je me souvenais était de ceux qui au XII^e siècle, permettez que je ne compte pas selon l'hégire, avaient marié les leçons du chant maure à la nostalgie de chez *nous*... (p.26)

Cet épisode fait directement référence à la biographie d'Aragon et fait écho à une prose intégrée au recueil *Les Yeux d'Elsa*, « La leçon de Ribérac ». Le poète, en effectuant deux sauts successifs dans le passé, fait appel à « la poésie de chez nous » en la personne du troubadour Arnaut Daniel. Cette « poésie de chez nous » étant identifiée dans « La leçon... » et plus tard dans « L'ouverture au chant des cigales », comme celle d'oc et comme celle du midi de la France (extrême-midi nous dit la citation du *FE*), dans *Les Entretiens avec Francis Crémieux* : « [...] la poésie de chez nous, je veux dire celle du Midi de la France [...] ». Le *nous* est un *nous* de la rive Nord andalouse de la Méditerranée (au-delà même du mariage dont il est question entre les deux poésies, puisqu'il s'agit d'un mariage de deux poésies sur le même continent, en Espagne), et plus encore un *nous* du Nord des Pyrénées. Un *nous* qui, si l'on se souvient de la « Leçon de Ribérac », tend un bras poétique vers le Nord de la France.

La Méditerranée semble séparer deux chants, en même temps que deux terres, comme elle sépare deux chronologies, celle du *je* et celle de l'hégire, comme la citation le précise aussi. C'est dans le personnage même du Medjnoûn que la tension est manifeste, un Medjnoûn déchiré entre l'Afrique et l'Espagne, entre la tradition et la nouveauté,

écartelé entre le présent et le futur, entre l'ici du poème et le lointain là-bas d'Elsa. La première apparition du vieil homme dans l'histoire développe son impossible unité et sa douloureuse « non-identité » :

D'abord il se prend pour Kéis l'Amirite qui mourut d'amour au pays de Nadjd et sans doute que les navigateurs qui eurent à leur bord le poème de Djâmi de Hérât où règnent les fils de Timoùr
Ignoraient porter à travers la Méditerranée une plante qui rend fou
[...]
Et voici qu'un lecteur s'y est à l'amant de Leïlâ si bien identifié
Que comme lui pour tous il a perdu son nom et le nom de son père
Comme lui nul ne l'appelle plus que le Medjnoûn qui veut dire le Fou
Substituant seulement à Leïlâ le nom de sa bien-aimée [...] (p.50-51)

Il affirme en effet ne faire qu'un avec un poète fictif, né dans l'imaginaire de poètes de l'autre côté de la mer et arrivé en Espagne comme être de papier dans un manuscrit ayant traversé la Méditerranée. Cette confusion avec un fou d'amour passé lui ôtant la raison à deux niveaux, pourrait abolir les frontières spatiales et temporelles ainsi que la limite entre réalité et fiction. Il n'en est cependant rien puisque le Medjnoûn fait d'Elsa sa Leïlâ, une Elsa étrangère venant de « régions inconnues » et vivant dans un siècle lointain, le XX^e siècle. Le temps à l'image de la mer sépare les amants comme nous le rappelle Zaïd en commentant un chant de son maître, « Le futur vu » :

En ce temps-là je n'arrivais pas à comprendre ce que mon Maître entendait par le « futur », mot dont il se servait souvent (mais évidemment dans un sens différent de celui qu'on lui donne usuellement), ni ce qui semblait le séparer d'Elsa comme une mer océane. (p.92)

La forme principale qu'adopte le Medjnoûn pour chanter Elsa est celle du zadjal, ce qui va à l'encontre de la tradition, et le sépare de ses sources persanes et arabes :

Et vous voyez bien que celui-là qui peut marier le ciel d'ailleurs au vers ramal
Et non point comme le vieillard de Hérât en persan reprenant à Nizâmî de Gandja
son héritage
Cette Leïlâ d'Arabie à Dehli qu'avait chantée à son tour Khosroû l'Emir
Le Medjnoûn andalou son audace à rebours des traditions de notre poésie
Ayant adopté le chant vulgaire du zadjal qu'inventa le mécréant Ibn-Bâdjja (p.51)

Enfin ce personnage, miroir réflexif dans lequel s'écrivent le *je* et la fabrique poétique, illustre les fossés créatifs que l'œuvre refuse de matérialiser trop explicitement : le sujet écrivant préfère suggérer plutôt que montrer. Il prétend choisir les formes arabo-andalouses en réinventant le personnage du Fou comme bouche poétique ; il prétend aussi exposer le traumatisme de la ville et de la terre perdues en écrivant un roman historique de Grenade. Il élucide cependant dans la fiction et l'épitéxte le choix de ces décalages avec ses préoccupations habituelles ou passées sur un plan poétique, personnel et social. Le zadjal peut être comme le gazel avant tout une enveloppe pour des thématiques courtoises. C'est le modèle amoureux qui importe, et pas forcément l'imitation formelle. Cela provoque une interrogation de Zaïd et une réponse en ce sens

de son maître :

Comme je faisais remarquer à mon Maître que son gazel se dérobait à la tradition persane qui veut au dernier vers qu'apparaisse le nom du poète, en termes par quoi celui-ci se vante, il me répondit que Djâmî était Persan, mais que Kéis l'Amirite appartenait à une tribu bédouine, et que c'était l'amour de Kéis pour Leïlâ qui était son modèle, non point la poésie raffinée de Hérât.(p.80)

Ce même intérêt est manifesté par Aragon lui-même dans les *Entretiens avec Francis Crémieux* :

N'ai-je pas été passionné par les troubadours d'Oc ? Et n'y a-t-il pas entre la poésie de chez nous [...] et la poésie arabe d'Espagne des liens d'étroite parenté ? [...] Pour moi, ce qui m'a occupé l'esprit, [...] c'est la parenté d'âme de ces poésies, les similitudes dans le contenu.

C'est peut-être donc autant pour la référence à la littérature d'Oc qu'à celle de Djâmî que le gazel est convoqué. De même, le poème par son sujet historique ancien, semble séparer l'auteur de ses propres traumatismes. Mais si 1492 évoque pour le lecteur son nombre anagramme 1942, la prise de Grenade par les Rois Catholiques résonne aussi dans ses atrocités comme une date relais dans la catastrophe de l'Histoire. Ce sont plusieurs guerres modernes qui s'écrivent à rebours du temps, suivant le mécanisme du souvenir. La référence à la guerre d'Espagne est éclatée dans le texte, mais s'ouvre sur le personnage de Garcia Lorca, mort à Grenade :

Et là où était tombé Garcia Lorca, revenant d'Afrique avec des cavaliers maures, un autre conquérant interdisait l'accès aux gens de mon espèce.(p.14)

Le rappel des deux guerres mondiales scande le texte, organisé autour de l'idée de permanence et de continuité :

J'écris ceci, moi qui me promenais dans Paris soudain vide, à cette heure où venait d'y tomber le premier plomb du ciel en l'an 18, moi qui vis en l'an 40 le jugement dernier de Dunkerque... j'écris ceci pendant les jours où l'insanité du feu dévaste à nouveau les villes et les ports sur l'autre penchant de la mer. Comme tout m'est image atroce, atrocement miroir...(p.116)

La mer, comme dans la traversée rappelée de Lorca, est encore évoquée comme barrière certes, mais qui n'amuît en rien les souffrances passées et contemporaines. La mer par-dessus laquelle on observe l'atrocité du moment, celle qu'Aragon refuse de dire en ce présent d'énonciation, semblant abandonner par là même le rôle de *hassîb* que joue tout poète.

Construire la mer-séparation, sans vraiment dire la Méditerranée, ignorer son moi sous les traits d'un fou poète, et ne pas dire l'Algérie en en démultipliant la métaphore, voilà toute l'ambiguïté d'un tissage poétique. Dans ce dédale, il s'agit encore de tenter de savoir « de quoi [il] ne parle pas à la fois et de quoi cependant [il] parle » (p. 292).

Le poème de l'union

Si la Méditerranée n'est que peu présente sous sa dénomination, c'est que la frontière qu'elle marque, si réelle qu'elle soit, peut être, par rapport au temps de la diégèse, abolie. En effet, l'action qui se déroule dans la Grenade des années 1489-92 est bien postérieure à l'intégration des diverses populations andalouses, et la terre de Grenade existe dans et par la bigarrure de ses êtres. Si la Méditerranée sépare, elle permet néanmoins la rencontre sur le continent ; elle offre la possibilité de cette rencontre, elle en est le déclencheur. Elle l'induit bien plus que ne pourrait le permettre la terre qui se charge ensuite de la développer. C'est la conclusion qu'apporte J. Giono à l'un de ses textes « La Méditerranée » :

Ce n'est pas par-dessus cette mer que les échanges se sont faits, c'est à l'aide de cette mer. Mettez à sa place un continent et rien de la Grèce n'aurait passé en Arabie, rien de l'Arabie n'aurait passé en Espagne, rien de l'Orient n'aurait passé en Provence, rien de Rome à Tunis. Mais sur cette eau, depuis des millénaires, les meurtres et l'amour s'échangent et un ordre spécifiquement méditerranéen s'établit.

Au moment où se fissure le brassage grenadin, la mer a depuis longtemps joué son rôle d'assembleur. La terre le poursuit avec bien plus de difficulté semble-t-il. Mais Aragon fait le choix du creuset touchant toutes les catégories de la population et il y revient inlassablement. Il commence par définir Grenade comme un « bouquet dont on ne sépare point la diversité des fleurs » :

Une ville de vanniers et de poètes, de charrons et de marchands, de potiers et de drapiers, de couteliers, de faiseurs de briques...(p.19)

Et il poursuit bien plus loin dans le poème :

Ceux qui portent les noms arabes sur les livres qu'ils ne regardent pas leur sang
Car ils ont été plantés dans ce jardin traversé de tant de peuples que nul ne peut dire
sous la tente de qui sa mère a couché
Les voilà comme des graines dans la paume andalouse si bien
Mêlés que le Maure a les cheveux jaunes son frère a la nuit sur sa peau ...(p.313)

Il en montre la réunion guerrière :

Et tout l'héritage andalou, Mohammed XI le Nasride [...] l'a maintenant dans les mains, avec ce peuple fait de toutes les tribus jadis ennemies, qui vinrent d'Afrique et s'arrachèrent ce paradis, si bien qu'on voit aujourd'hui dans le djound royal, c'est-à-dire l'élite des guerriers grenadins, côte à côte des Berbères Sanhâdja et Zanâta, vieux rivaux du désert aux temps nomades, aujourd'hui ensemble défendant la dernière place-frontière de l'Islâm.(p.27)

... le syncrétisme religieux :

Et l'on entend mêler les dieux antiques au Coran, les philosophies de Sicile et d'Egypte.(p.35)

Il met en scène des échanges artistiques dans la « Bourse aux rimes », ou philosophiques dans les « Falâssifa ». L'enjeu du mélange est double : à la fois narratif, puisque la prise de position historique se fonde sur cette image grenadine, et poétique, puisque l'art mis en scène et en pratique est un art de la réécriture. Cela permet à Aragon de se fondre dans des voix, dans des techniques, et d'imiter, de créer un réseau d'interférences où tous les emprunts deviennent permis et signifiants.

L'intertexte le plus évident est bien entendu la légende de Mâjnûn et Leïlâ, non seulement réécrite mais (ré)incarnée dans le personnage du Medjnoûn. Elle permet à l'auteur de composer à la manière de, sans pour autant y être contraint, lui-même superposant les brouillages en changeant de voix : c'est ainsi que la section des « Chants du Medjnoûn » introduit diverses options poétiques dont celle du zadjal, affichée dans plusieurs titres. Les formes lyriques anciennes sont ainsi convoquées dans un souci d'authenticité tant géographique que temporelle. Mais ce choix, outrancièrement mis en évidence par le sujet écrivain, contribue à dissimuler d'autres sources, tout aussi prégnantes, mais simplement évoquées dans le poème. Nous ne pouvons ignorer que l'intérêt porté par Aragon à la lyrique andalouse se double d'un intérêt pour la poésie d'oc, et que le lien qui les unit ne lui échappe pas ; et même si *Le Fou d'Elsa* ne manifeste pas explicitement la présence de *canço*, le poème ménage néanmoins une place à l'allusion occitane en la personne d'Arnaut Daniel. Le cheminement de l'allusion est à suivre dans les pas des continuateurs du troubadour de Ribérac, Pétrarque et Dante. La référence à Pétrarque se construit progressivement dans l'œuvre de commentaires en notes :

An-Nadjdi m'ayant une fois enseigné que, l'année où Grenade fut seule d'Espagne épargnée de la peste noire en l'autre siècle, mourut de ce fléau dans une ville des Ifrandj la seule femme dont le nom pût être à ses yeux comparé à celui d'Elsa, mais il ne le prononça pas ce jour-là comme d'idole, ajoutant qu'il souhaitait plus qu'à aucuns l'attacher à ces vers, qu'il prétendait avoir imité du poète de cette morte, dont je ne sais comme il me dit avoir fait voyage à l'extrême terre du Nord, une île du nom de Thulé ou Dernière Thylé. Et s'il usa du nom d'icelui, je n'ai pu le retenir, composé de sons qui n'existent point dans la gorge andalouse.

Second commentaire qui complète le premier, en dévoilant le nom de la femme aimée :

Cette fable apparemment a trait à un épisode de la vie d'Elsa et d'An-Nadjdi au pays ifrandji où vécut au siècle passé cette femme qui mourut de la Peste Noire, et dont j'ai déjà parlé. Mon Maître faisait souvent allusion à cette ville, où se trouve le tombeau de Lavra, Laoura ou l'Awra [...] (ces hésitations sur le nom mettent encore en évidence la parenté avec Arnaut Daniel, *l'aura* étant la brise, celle là même qu'Arnaut Daniel dit amasser dans un vers d'une de ses chansons : *ieu sui Arnautz qu'amas l'aura*.)

Enfin une note insérée dans un commentaire identifie le poète Pétrarque :

882 de l'hégire (1478 p. J. C.), précisément cette année où Christophe Colomb refit le voyage de Pétrarque en 1337 à l'extrême terre de Thulé.

Ainsi modelé par son amour (dont Arnaut Daniel est le maître selon lui), son chant et ses voyages (si celui en Thulé est imaginé, il sert néanmoins d'image aux multiples pérégrinations du poète à Rome, en Flandres, en Allemagne, à Prague, Bâle...), Pétrarque peut trouver place dans le cortège des « Veilleurs », après Arnaut Daniel, puis Dante, qui avait lui-même offert la parole (occitane) au troubadour dans son « Purgatoire », et qu'Aragon avait lui-même défini au seuil du *Fou d'Elsa* comme un modèle, guidé par le songe :

Il y a sortant de l'Enfer Orphée Arnaut Daniel dans le feu sous la barque
Où debout se tient Dante
Il y a Sénèque l'Espagnol et le Florentin Pétrarque [...] (p.368)

Les clés données par « La leçon... » nous ouvrent donc bien le pêne de l'emprunt masqué. De plus, cette préoccupation médiévale qu'Aragon avait poétiquement instaurée dès *Les Yeux d'Elsa*, nous incite à lever le voile de l'ancien sur le nouveau et à lire entre les lignes de la tradition. Il faut encore suivre l'épitéxte pour mettre en évidence l'implication contemporaine de la poétique du *Fou d'Elsa*. Par-delà le temps et la Méditerranée qui séparent commodément de l'Algérie, Aragon fait entrer clandestinement dans son œuvre la voix d'un jeune poète, dont il a par ailleurs vanté les mérites artistiques et humains. Les quelques évocations de la *Véga* (en italiques ou non) sont explicitées par le lexique de l'auteur (« nom espagnol du *mardj* andalou, verger central du Royaume de Grenade ») ; elles témoignent de la diversité grenadine (au niveau de la langue), ainsi que de la supériorité grandissante de l'armée des Rois catholiques et la souffrance qu'elle engendre. Mais elles font aussi référence, en filigrane, au poème éponyme de Mohammed Dib, paru pour la première fois en 1947 dans la revue *Forge*, et intégré au recueil *Ombre gardienne*, dont Aragon a signé la préface en 1961. C'est le même désarroi de la belle et grande cité en deuil qui se chante :

Mon château si profond ô
Mon amour et fort sans murs
Donne jour et amertume
Sur un terrain de supplices
[...]
Assurance de trop de mensonge on prépare
Ses flancs mauvais la mer les entrepôts de haine
Espérance qui est tristesse d'oriflammes

Visible de partout fenêtre de désastres
Pleine, ma misère est une étoile de sang.

Et si l'auteur dans le *Fou d'Elsa*, se demandant s'il est le Medjnoûn ou son reflet, finit par comprendre qu'il s'observe dans le miroir que le Fou lui tend, Aragon se propose d'« imaginer Mohammed Dib d'après [lui] ». Comme si les mots, les textes, les poèmes, en résonance, façonnaient le Poète face à l'adversité :

J'imagine Mohammed Dib d'après moi... A l'heure où tout ce qui était la vie, l'harmonie, la musique du cœur et de l'âme, ne compte plus, quand les rapports humains cessent d'être cet échange pour passer à l'esclavage des jours de guerre, à la soumission de l'homme à une machine impitoyable, quand le meurtre est la loi, le

bien par d'autres décidé, le poète se pose la question de son chant.

Le drame algérien qu'Aragon lit dans la poésie de Dib, c'est le drame de l'homme face à la guerre, et le déchirement du poète engagé : Grenade, Paris, l'Algérie... autant de places à défendre contre l'agresseur, autant de lieux qui doivent se faire écho dans un interminable cri... A chacun ses détours et ses images pour dire l'horreur ; à chacun de trouver une forme à son discours, une forme qu'Aragon à l'image de Dib choisit hybride et panachée, une forme à la lisière du roman et de la poésie. Le mélange des genres, même si Dib se considère comme poète, lui est cher :

Le roman n'est-il pas [...] une sorte de poème inexprimé ? La poésie n'est-elle pas le noyau central du roman ?

Ces définitions ne sont pas sans rappeler les classifications aragoniennes concernant *Le Fou d'Elsa*, ni tout à fait roman, ni tout à fait poème, ni tout à fait vers, ni tout à fait prose. Le détour par Dib est donc bien suggéré, implicitement et formellement, comme une distorsion du temps dans les ravages de l'Histoire, comme un pont invisible entre la péninsule ibérique et l'Algérie, comme la mise en scène cryptée d'une parenté poétique et humaine.

L'élaboration de ce tissu, mêlant les fibres temporelles et spatiales dans un désir d'unité est au service d'un chant d'Elsa, d'un chant d'amour qui s'impose comme principe d'écriture en même temps qu'il se contente d'affleurer. Réécriture de la réécriture de l'histoire d'amour entre Majnûn et Leïlâ, le *Fou d'Elsa* permet à Aragon de célébrer à nouveau sa Dame, en confrontant des modèles et en recréant une histoire du couple. Le pacte est énoncé dès l'ouverture du livre, adressé à Elsa :

C'est ce jardin de mes poèmes, où tout fleurit pour toi seule, à qui la jacinthe est soupir, souvenir et caresse.(p.19)

Il s'illustre de plus dans les poèmes du Medjnoûn en brouillant la voix poétique :

Ces vers signifient, puisque enfin le secret t'en importe, que dans ma poésie où parfois je semble parler d'autre chose il n'est image qui ne serve à montrer Elsa, il n'est image que d'Elsa.(p.73)

Les évocations de couples qui se succèdent dans le poème et en particulier selon les visions prophétiques du Fou dans la grotte ont des colorations tour à tour positives et négatives. Les amours développées oscillent entre possible et impossible, les rendez-vous se fixent, se passent ou se manquent. Le printemps pour commencer sépare malgré lui les faucons prisonniers de l'Al-Baiyazin de leurs femelles. Mauvais présage pour les couples à venir : le premier, non-dit mais sous-jacent, est une référence à la légende arthurienne. Ne résolvant pas pour lui de façon effective le passage du Pont de l'Épée comme Lancelot du Lac, le *je* ôte l'avenir à son couple et conclut par là même à l'échec de celui du chevalier et de la reine :

Pourtant vers toi j'avance
Comme l'écu par le pont au-dessus de l'enfer
Vers toi par le pont qui passe en finesse un cheveu

Vers toi par ce tranchant de sabre où l'équilibre s'enfonce
A proportion des fautes qui me font lourd ou léger
Et la foi que j'ai de cette femme devant moi
Me porte comme la lumière ou le lévrier qui a pris le départ

Vers toi mon paradis vers toi mon toit du monde

Et regarde au dessous du pont mes frères les damnés
Hélas en les voyant je m'arrête et la lame
Entre dans la plante de mon pied la flamme
Rebrousse chemin vers les années
Sans toi (p.285)

Un couple médiéval du Nord, bien loin de la Méditerranée, vient d'entrer subrepticement dans le poème du Sud, comme un maillon de plus dans la chaîne des images et des analogies... un couple qui pourrait bien en masquer un autre...

De plus, lorsque le Medjnoûn regarde le futur dans son miroir temps et parvient à l'aube du XIX^e siècle, il désespère du couple en suivant l'évolution de celui de Chateaubriand et Natalie de Noailles qui s'inscrit dans le lourd schéma espoir-doute-résolution-échec : espoir, puisqu'ils tombent amoureux et tentent de se rejoindre, doute, lorsque les vents détournent le bateau de François-René vers l'Algérie, résolution, quand ils montent finalement jusqu'à la grotte, échec, car l'avenir se ferme devant eux. Echéec de ces couples adultères qui ne vieilliront pas ensemble... Echéec de ces couples que l'image capricieuse de l'eau, mer ou fleuve, se plaît à séparer... Echéec qu'a vécu Majnûn séparé de Leïlâ, qui terrifie le Medjnoûn, et au-delà de lui le poète. Cependant la souffrance et/ou la peur du naufrage amoureux développent le chant comme un bouclier contre le désespoir. Le chant d'amour, lui, est possible dans tous les cas, il est salutaire et inextinguible comme l'a déjà prouvé *Les Yeux d'Elsa*.

Le « démon de l'analogie »

Les non-dits nous poussent à poursuivre le chemin du couple et de son chant, qui en croise bien d'autres et livre une *senefiance*, au sens médiéval ; car le modèle (comme le repoussoir) du poète pour récrire à la fois la chute de Grenade et les amours de Majnûn et Leïlâ est un modèle certes passé, mais tout proche de lui, interne à lui, puisque faisant partie de son œuvre. Ce modèle, c'est le chant salvateur d'un amour face à la seconde guerre mondiale, c'est la poésie renouvelée de la contrebande des *Yeux d'Elsa*.

Les références à ce recueil antérieur sont nombreuses : des images de la débâcle à partir de 1940 se mêlent à la souffrance de Grenade, Ribérac et Arnaut Daniel sont évoqués en écho à « La Leçon... », le poème « Ce que dit Elsa » (dans le « Cantique à Elsa ») se réfléchit dans les paroles rapportées du *tu* de la partie liminaire :

Tu me reproches de n'avoir su y ménager les chemins que je puisse t'y accompagner
autrement que ton ombre.(p.19)

Ce recueil, dans ses choix de composition, est explicitement présent dans *Le Fou d'Elsa* à plusieurs reprises ; dans les « Chants du Medjnoûn », le commentaire au poème « Les yeux fermés » le rappelle :

Par exception, le titre *Les yeux fermés* m'a été donné par An-Nadjdi lui-même, ajoutant qu'il ne voulait laisser à personne soin de formuler ce qui a trait aux yeux d'Elsa.(p.83)

Tout comme une remarque dans la fin du poème :

Et par un curieux retour était ce culte maudit d'une femme de chair, aux yeux musulmans, non plus d'idolâtrie à cette heure du Christ, mais de *résistance*, mais négation de l'Eglise-Reine, à son parfum charriant l'Islâm, et contrebande des temps maures devenu. Si bien qu'ainsi prenait sens une chanson qu'on fit sur les yeux d'Elsa.(p.416)

C'est cependant dans « La Grotte », dans « La ritournelle de la fausse Elsa », que se résout l'emprunt :

Je suis la ruse effigie
La rose de l'apparence
L'impossible concurrence
Le piège de préférence
Le démon d'analogie

Fille-fleur ou chèvrefeuille
Quand je murmure je crie
Quand je sanglote je ris
Mômerie et mimerie
Trompe-l'âme et trompe-l'œil (p.383)

Le « démon d'analogie » (« démon de l'analogie » dans « La leçon de Ribérac ») favorise le trompe-l'œil et la contrebande. Le « démon d'analogie » réunit ce qui est séparé, poésie arabe, poésie andalouse, poésie occitane et grand chant courtois. Le « démon d'analogie » nous fait lire les proses et les poèmes comme des fragments continus qui ne font que se répondre, en déliant les énigmes. Le « démon d'analogie » nous livre le Couple, éclatant par son absence même dans le *Fou d'Elsa* : Tristan et Yseut, déjà convoqué par le chèvrefeuille, comme en référence au texte « L'année du chèvrefeuille ».

A rebours du texte, nous pouvons lire cette réécriture du couple uni et désuni par la mer, même si c'en est une autre. Tristan devient fou d'amour en buvant le philtre destiné à son oncle et à Yseult sur la nef qui les ramène à la cour de Marc. Mais souvenons-nous que le Medjnoûn devient fou à cause du manuscrit des amours de Majnûn et Leïlâ, cette « plante qui rend fou » et qui a traversé la Méditerranée. Même naissance maritime de la folie d'amour pour les deux personnages ; même choix répété de la célèbre rime associée à cette naissance artificielle mais fatale, l'amer/la mer/l'aimer (« amour amer et toi tu dors », p. 81, « Je suis assis au bord des mers [...] où comme ici vivre est amer/ Mais d'autres comme nous s'aimèrent », « plongeur à qui tout est la mer /

Plongeur à qui tout est amer... », p. 331 et dans « Le vrai zadjal d'en mourir » p. 422 : ramer/aimer/amer/mer/aimer..., avec une fin mimant un français archaïsant et exposant le bonheur des jeunes amants qui meurent d'aimer). Même goût pour la musique et la poésie, même besoin d'écrire son amour sur les murs d'une chambre ou les parois d'une grotte... Même ambiguïté du couple tiraillé entre deux terres, du couple qui meurt et renaît à tout jamais dans le chèvrefeuille de Marie de France.

Tristan est une référence utilisée par Aragon dans la « Chanson de récréance ». Ce poème fixait l'emprunt médiéval arthurien des *Yeux d'Elsa* ; il en tirait une poétique dite de contrebande associée à un chant d'amour engagé. Il fustigeait l'abandon des armes qui peut être reproché à celui qui poétise pendant que la guerre fait rage. Mais en liaison avec *Les Yeux d'Elsa* où se résout le paradoxe du chanteur amoureux armé, Aragon poursuit l'œuvre entamée dans *Le Fou d'Elsa* en la personne du Medjnoûn, et celle de l'auteur, et en composant pour Elsa et pour l'Algérie ; il y associe la voix du poète Mohammed Dib, dans une leçon d'espoir et de rassemblement. Du *Fou d'Elsa* aux *Yeux d'Elsa*, des *Yeux d'Elsa* à « L'année du Chèvrefeuille », de « L'année du Chèvrefeuille » à « Mohammed Dib, poète », les fils de signification sont tressés : ils nous livrent un message poétique et politique, ils nous énoncent une union au-delà des frontières terriennes (entre l'Espagne et la France, entre la France du Sud et la France du Nord), maritimes (entre l'Afrique et l'Europe) ou figurées (entre les diverses prises de position). Aragon exprimait ainsi aux poètes sa volonté d'union française par les mots dans « L'année du chèvrefeuille » :

Ils cherchent l'espérance, et vous la leur donnerez, et cette force d'union qui est dans la parole [...].

Cette parole-poésie passe par l'invention. Dans ce même texte, Aragon soulignait la création du chèvrefeuille par Marie de France en la comparant aux beautés apollinariennes, beautés sur lesquelles s'ouvre *Le Fou d'Elsa* ; beauté d'invention qu'Aragon fait sienne tout au long de ce poème, par exemple à partir du nom « Méditerranée » qu'il transforme en adjectif :

Le sang s'écoule également toute l'année
Et de l'âme et du ventre il vient même douleur
Notre insensible ciel semble en vain pardonner
Pour un peu de soleil pour un peu de couleur
Ô Grenade du temps cœur méditerrané
Comme un bateau perdu dans les sables de l'heure (p.197)

Le choix du décor andalou est largement défini et dépassé dans ces vers ; Grenade est cœur de l'homme, cœur du temps, cœur mer, cœur poésie.

La Méditerranée entre l'Orient et l'Occident, entre la France et l'Algérie, forge certes une identité proprement méditerranéenne. Mais dans l'ampleur poétique que lui octroie Aragon, elle abolit les limites du temps, elle rompt les frontières entre le Sud et le Nord, elle est mère/mer d'universalité ; car, comme peut l'insinuer une définition de la poésie insérée dans « La bourse aux rimes » :

Là seulement pour [lui] cette mer sans rivage ou si vous préférez cet abîme sans fin
réside ce qu'on peut nommer la poésie (p.22)

Elodie Burle
Université de Provence