

Recherches en langue et Littérature Françaises

Revue de la Faculté des Lettres

Année 5, N^o 7

Etude de la place de l'Histoire dans *Le Fou d'Elsa* d'Aragon

Mitra Hamoud

Doctorante, Université Azad Islamique, Unité de Sciences et de Recherches

Fatima Khan Mohammadi

Maître de conférences, Université Azad, Unité de Sciences et de Recherches

Résumé

Cet article a étudié le statut et les modalités de l'intervention des événements historiques dans la création de l'œuvre très célèbre de Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*. Nous y avons tout d'abord donné une définition des deux genres, poème et prose, pour voir à quel genre appartient cet ouvrage. Après avoir expliqué le phénomène de l'hétérogénéité générique de l'ouvrage, on a vu comment l'auteur a exprimé les réalités historiques par le biais de la fiction et on a précisé la dimension du réel et celui du fictif dans l'ouvrage. On a également évoqué le nom des chroniqueurs comme Molinet, Colomb et Irving dont s'inspire Aragon dans son livre, tout en comparant leur écriture avec celle d'Aragon où il procède à une compilation critique des documents et des lectures historiques. Enfin, nous avons exposé les données de cette analyse: 1. *Le Fou d'Elsa* d'Aragon est le produit d'un genre hybride, assujéti à la fois au champ de la littérature et à celui de l'histoire, en d'autres termes c'est un poème en prose. 2. *Le Fou d'Elsa* est une réécriture fictionnelle de l'histoire et de la culture arabo-andalouse du XV^e siècle adaptée à l'histoire du XX^e siècle. 3. La vision paradoxale et prospective d'Aragon de l'histoire donne au lecteur une meilleure compréhension de son temps, XX^e siècle, voire de son avenir immédiat, à travers la connaissance du passé et de ses propres expériences. D'ailleurs, l'essentiel apport de notre étude sur le plan générique par rapport à celle déjà faite par Dupont et Lallot sera celui de la théâtralité de l'œuvre, la plurigénéricité de sa prose qui renferme plusieurs formes comme l'apparat critique, la glose, les essais et la sotie, enfin l'appartenance de l'œuvre à un nouveau genre appelé poème à thèses.

Mots-clés: Chroniqueur, hétérogénéité générique du *Fou d'Elsa*, vision paradoxale, vision prospective.

Introduction

Ce travail analytique sera consacré à l'étude du statut et des modalités de l'intervention des événements historiques dans le très célèbre ouvrage de Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*. Cette œuvre appartient à un genre hybride, à la fois poème et roman. C'est un long poème mêlant vers et prose où Aragon exploite l'histoire et la culture arabo-andalouse. En effet, ce livre est le chef d'œuvre d'Aragon et la légende dorée de l'occident ancrée dans l'histoire de l'Islam. Ici se pose une première question: Pourrait-on classer cet ouvrage d'Aragon dans le genre du poème ou bien dans celui de la prose? Nous allons nous demander aussi comment les réalités historiques sont reproduites par la fiction? Enfin: Quel est le statut de l'histoire dans la composition de cet ouvrage?

Dupont et Lallot dans leur traduction de *La Poétique* d'Aristote, ont noté que cet ouvrage d'Aragon se rattache à la fois au genre poétique et romanesque (Dupont et Lallot, 1980, Ch. 9). Ainsi, on emploie à la fois la dénomination du poème et du récit pour définir ce genre spécifique. En d'autres termes, *Le Fou d'Elsa* est un poème en prose. Au cours de ce travail, quelques réponses seront envisagées à des questions déjà posées. D'abord, on parviendra à découvrir une sorte d'hétérogénéité dans cet ouvrage d'Aragon qui appartient à la fois au champ de la littérature et à celui de l'histoire. D'ailleurs, l'essentiel apport de notre étude dans ce domaine sera la théâtralité de certaines séquences de ce poème sous-titré roman ainsi que la plurigénéricité de sa prose qui renferme plusieurs formes comme l'apparat critique, la glose, les essais et la sotie. Enfin, notre analyse dénote de l'existence d'un genre spécifique, celui de poème à thèses dans cette œuvre. Dans ce nouveau genre, la poésie est mise au service de la démonstration des thèses de l'écrivain. Par le biais de la composition de cette somme

poétique, Aragon entend réhabiliter fictionnellement l'histoire et la culture arabo-andalouse du XV^e siècle par l'adaptation de cette histoire orientale à l'histoire actuelle du XX^e siècle. Au cours de ce parcours historique, c'est la vision paradoxale et prospective d'Aragon de l'histoire qui conduit le lecteur et lui fournit les moyens pour la compréhension de son temps, le XX^e siècle, voire de son avenir immédiat à travers la connaissance de son passé et de ses propres expériences.

1- L'hétérogénéité générique dans *Le Fou d'Elsa*

Pour bien définir la structure du texte, une analyse préalable des deux genres de poème et de prose s'avère nécessaire. Ce qui distingue la production écrite du poète de celle de l'historien, c'est la différence des domaines abordés. Le champ investi par le poète est la fantaisie, mais l'historien s'occupe de l'avéré ou du réel. Un autre point qui les sépare l'un de l'autre, c'est la visée du discours qu'ils produisent. « Le discours poétique ne répond pas à l'attente informative de son destinataire mais à son attente émotive. Ainsi, le poète ne se consacre aux faits qui ont eu lieu réellement, il se soucie de dire ce qui pourrait avoir lieu. Alors, la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose» (*Ibid.*, ch.9). Le poète du *Fou d'Elsa* s'adonne à la pratique historique de chroniqueur. Ici se pose la question traditionnelle du réalisme dans l'œuvre de fiction et celle de la crédibilité de l'écrivain de ce récit fictif dans un discours qui n'a pas gardé les qualités désignées. La consultation et la compilation des documents historiques et les discours argumentatifs tenus sur l'histoire par le chroniqueur constituent les deux autres différences de sa pratique avec celle du poète. Se pose également la question du statut de la fantaisie à l'œuvre

dont les représentations dans le texte sont la manière choisie par le poète pour réécrire l'histoire réelle de la Reconquista espagnole et l'introduction de la séquence fictive des *falâssifa* (Aragon, 1963, 172) dès les premières pages du poème.

Le Fou d'Elsa d'Aragon tient donc à la fois du poème et du roman. Alors, on attribue à cette œuvre une « hétérogénéité générique » (Ravis, 1997, 123). L'autre hétérogénéité constitue le statut de l'œuvre dans le genre du roman historique. Ce qui nous concerne dans cette hétérogénéité, ce sont les modes et les enjeux de l'appropriation des documents historiques par une écriture fictionnelle.

L'hybridité ou la mixité littéraire est un privilège du genre littéraire, ce qui justifie l'emploi des divers types de textes dans *Le Fou d'Elsa*, mais, l'originalité de cette étude par rapport à celle déjà faite par Dupont et Lallot est l'idée de la théâtralité de certaines sections du *Fou d'Elsa* et de le considérer comme une sotie, une épopée, un poème à thèses ainsi qu'une prose constituée d'apparats critiques, de gloses et d'essais. *Le Fou d'Elsa* ainsi que les œuvres qui s'inscrivent dans les années soixante se signalent d'une hypertextualité qui déborde largement les citations. Le type de matériau dont se sert l'auteur dans son livre en matière d'une reproduction textuelle se désigne par le métatexte littéraire. Ce dernier renferme un répertoire d'écrits comme : glose, appareil critique, essai, etc... qui ont pour objectif de fournir au lecteur un savoir de l'œuvre et sur l'œuvre tout autant qu'une orientation de lecture. En fait, les frontières des deux genres du poème et du roman sont floues et leurs traits distinctifs sont dépourvus de toute contrainte pragmatique à la différence des genres argumentatifs et dramatiques. Le cadre architectural du *Fou d'Elsa* ne le rattache à aucun des deux genres du fait des divers genres qui se mêlent entre les extrémités discursives

ainsi que dans le seuil de l'œuvre où est exposé le projet d'une sorte de poème réécrivant le récit de la reddition de Boabdil (Abû 'Abd Allah ou Muhammad XI, dernier roi arabe de Grenade, 1482-1492) dans la conquête de Grenade. *Le Fou d'Elsa* à l'image de *La Légende des siècles* de Victor Hugo tire l'attention du lecteur par son gigantisme. Cette œuvre d'Aragon se rattache par son style noble au genre narratif et noble de l'épopée. L'attribution du genre de l'épopée au *Fou d'Elsa* par le lecteur viendrait neutraliser à la fois la bipartition poème/roman dans l'œuvre et sa plurigénéricité. Ainsi, le lecteur parviendra à établir un équilibre entre la plurigénéricité de l'œuvre et l'univocité de son propos. *Le Fou d'Elsa* se rattache au genre de l'épopée non pas du fait qu'il est écrit exclusivement en vers, mais qu'il est œuvre de poète. La composition par Aragon de cette somme poétique sous-titrée poème poursuit le projet amorcé par lui dans les poésies de guerre et de résistance, celui d'établir un rapport entre la poésie moderne et la tradition poétique des siècles précédents. Ce sous genre s'appliquait plutôt au récit des hauts faits d'armes, des figures mythiques et légendaires fondatrices de la culture orientale, mais dans cette œuvre d'Aragon il est à l'inverse réservé à un peuple de rang inférieur, celui des vaincus, opprimés et occupés aussi bien dans le passé fictionnel de 1492 que dans le présent de l'écriture. Ces derniers sont des peuples colonisés et réprimés par l'idéologie occidentale de Suez à l'Algérie et menant une vie méprisante, ceux qui contribuèrent beaucoup à la défaite et la disparition des territoires européens durant la guerre de la fin du XV^e siècle. C'est en s'adonnant à la fiction et s'éloignant de l'exactitude historique qu'il serait possible d'associer les deux contraires : celui de réhabilitation de la vérité historique et celui de la prendre comme une illusion à l'actualité. Ainsi, il adopte le point de vue d'un sot qui croit à la vérité historique rétablie, mais le

dépasse en incorporant dès le discours liminaire et de façon récurrente l'espace nouveau du rêve entre le champ du réel et celui de fiction. Aragon à l'exemple des auteurs de sottie crée des personnages de théâtre et leur attribue un langage déraisonnable qui les apparente aux Sots qui transmettent les vérités dérangeantes par leurs répliques extravagantes.

Un autre aspect de l'écriture du *Fou d'Elsa* est la théâtralité de certaines parties de l'œuvre. Au sein du texte dans le propos général du poème s'ouvre une parenthèse: la séquence des «*falâssifa*» (*Ibid.*, 147-171). Le point remarquable de cette section est l'insertion d'un nouveau mode de discours, celui d'un discours théâtral qui est en rupture avec la bipartition poème/récit régnante sur l'œuvre. Dans cette mise en théâtre qui a des enjeux dans le théâtre intérieur de l'auteur (*Ibid.*, 12), les deux dialogues entretenus constituent chacun à sa manière des scènes théâtrales ; l'écriture italique tout autant que la mise en scène d'un spectateur, Boabdil muet et silencieux, dans celui qui a eu lieu entre les paysans l'apparente à un scénario d'un discours théâtral; les mêmes procédés théâtrales du discours narratif en italique sur le mode d'un scénario ont été utilisés dans celui du maître de la ferme:

Jeu de scène : ici le récitant s'avance [...] (Ibid., 157).

La théâtralité de cette séquence constitue une parenthèse pour le narrateur qui reste muet dans ces mises en théâtre et se cache derrière son silence qui est porteur de la vérité et fournit à son auteur l'occasion de se mettre à l'écart du mensonge et de la vérité romanesque réservé au domaine du roman.

Enfin, c'est Aragon, qui pour la première fois dans la littérature occidentale, met la poésie au service de la démonstration des thèses. Il s'agit dans *Le Fou d'Elsa* d'une poésie humaniste mise au service

d'un combat culturel et politique qui fait un mélange à partir des deux cultures de l'orient et de l'occident s'appuyant sur les référents décidément inconnus du destinataire du poème.

2. Une Réécriture de l'Histoire

Toute écriture est une réécriture. C'est un fait commun sauf dans les cas particuliers de citation, de la traduction et de l'imitation.

Dans ses ouvrages antérieurs, Aragon apparaît sous les traits d'un poète traditionnel. Tanis que le domaine abordé, celui de Grenade arabo-andalouse par l'auteur dans *Le Fou d'Elsa* constitue l'un des paradoxes thématiques de cette œuvre. Les référents en sont à l'opposé des banalités de la poésie amoureuse de l'occident. On ne saurait s'en servir dans les prises de position du début des années soixante dans l'actualité des combats démocratiques. Déjà, Aragon dans *Roman inachevé* en tant qu'un poète engagé a pris parti dans l'actualité politique. Il a remis en question le poète communiste dans une époque de crise idéologique du mouvement communiste international. Cependant dans *Le Fou d'Elsa* dont le récit se déroule dans l'Espagne de la Reconquista de la Chute de la Grenade arabo-andalouse, cette actualité politique n'est pas nettement repérable. Par ailleurs la guerre d'Algérie, le contexte politique le plus marquant de ce récit se manifeste allusivement dans les replis du texte. Aussi, le XX^e siècle n'y est abordé qu'indirectement par le biais des références en 1963 à un passé révolté, guerre d'Espagne.

Bien que le poète mette en œuvre des tours, traits et structures pratiqués dans son œuvre antérieure, *Le Fou d'Elsa* n'appartient ni au cycle des poèmes précédents tels « *Les Yeux et la mémoire* (1954) ni à celui des romans de la déconstruction qui suivent *La Mise à mort* (1965) » (Todorov, 1978, 119). Il est à remarquer que du point de vue

générique, les textes de 1950 de cet écrivain s'inscrivent dans la lignée du poème, tandis que ceux de 1960 sont sous-titrés roman. Alors, il ne serait possible d'intégrer une narration sous-titrée poème dans un corpus poétique tout autant que d'intégrer dans un corpus poétique, un poème qui s'accorde peu à une conception contemporaine de typologie du texte poétique.

La production du texte littéraire est le mélange de la reproduction simultanée de deux mondes; le monde réel et celui des textes précédents. D'une part, on a un référent inévitablement explicite ou le récit, d'autre part, la citation ou l'intertexte en général. Il est à signaler que ce phénomène n'est pas propre à l'écriture littéraire. Une écriture historique même non intégrée à un discours littéraire, multiplie quant à elle ces phénomènes. Elle est d'abord une reproduction du monde réel et doublement une réécriture du passé.

3. La réécriture de l'Histoire; une notion polysémique

Dans l'écriture historique, l'écrivain historien s'appuie sur des textes qu'il reproduit à deux niveaux différents: reproduction intégrale, partielle ou elliptique. La reproduction partielle est une reproduction qu'il opère par modification, transformation ou dénégation des textes historiques. L'écriture historique remanie le monde réel et l'ordonne. Elle s'efforce de mettre en espace un monde rationalisé, débarrassé des contingences extérieures au sujet choisi par l'écrivain historien. Alors, l'écriture historique représente une triple réécriture: réécriture du monde, réécriture textuelle informative et réécriture textuelle transformative. En fait, la réécriture de l'histoire est une notion polysémique. Elle renferme trois modes: la compilation ou écrire à partir des textes historiques antérieurs, la critique ou bien organiser différemment le monde déjà réécrit par d'autres, enfin, la révision de

l'histoire ou mettre en question le monde lui-même par la modification de certains points de son passé. Il faut dire que la modification du monde est la révision de l'histoire par les découvertes qui remettent en cause l'histoire écrite ou bien par la dénégation de l'histoire.

De ce fait, l'étude de l'écriture historique dans une œuvre de fiction requiert une analyse de quelques problématiques: la spécificité énonciative et discursive du texte historique, son statut à l'intérieur du texte littéraire, les modalités de l'appropriation et de la reproduction des textes d'auteurs par le scripteur ainsi que l'éclairage idéologique présidant à cette réécriture.

4. Aragon face à l'Histoire écrite

Le fait d'écrire l'histoire du point de vue des conquérants est une conception réductrice qu'Aragon remet en cause dans *Le Fou d'Elsa*: « La vérité de l'ennemi, c'est la caricature [...] cette pratique qui, chez mon pire ennemi, dégrade le visage humain ! (Aragon, *op. cit.*, 25)

Cette conception réductrice provient de l'histoire. C'est la notion même de l'histoire que porte en elle cette conception. Aragon, cet écrivain communiste des années soixante et l'auteur de l'article *Histoire* ne remet pas en cause l'histoire à l'encontre des manipulateurs de la vérité historique. Pour lui, cette histoire n'a pas de statut scientifique et n'est dans tous les pays du monde qu'une justification d'apparence scientifique des intérêts d'un groupe humain.

La fiction mis en œuvre par l'appropriation ou la manipulation historique ne pourrait être expliquée sur le plan de la vérité historique. Ainsi, Aragon produit un récit de la conquête de Grenade en s'adonnant à la fiction. Le récit d'Aragon est construit à partir de la documentation historique qu'il remet en cause. Dans son travail de romancier, Aragon procède à la compilation critique des documents

d'historiens consultés. Il reconstruit fictionnellement le lieu et l'histoire de Grenade de la fin du XV^e siècle. Il s'agit d'une innovation dans sa démarche d'historien critique où il s'inspire des ouvrages de chroniqueurs dont le patronyme apparaît à plusieurs reprises dans son texte. Il est à remarquer qu'Aragon s'est documenté auprès d'historiens modernes, mais il ne les a pas cités presque jamais.

5. Les chroniqueurs dont Aragon convoque les textes dans son livre

Les chroniqueurs dont il s'inspire dans la rédaction de sa chronique sont Washington Irving, Christophe Colomb et Jean Molinet. Les manuscrits arabes aussi lui servent de référence (Aragon, *op. cit.*, 32), mais du fait qu'il lit les traductions de l'arabe, ils ne sont pas pour Aragon une source de première main. Cependant, l'état de manuscrits de ces sources rend peu probable leur manipulation.

La prose initiale du poème de Washington Irving citée au début du *Fou d'Elsa* est représentée comme la note explicative de la conquête de Grenade. Les deux autres chroniqueurs, Colomb et Molinet jouent le rôle des personnages qui interviennent dans cette conquête à quelques pas de Grenade et à quelques heures de sa reddition (*Ibid.*, 281). L'auteur se sert de leurs écrits pour ressusciter la chute de Grenade.

Ces chroniqueurs cités par Aragon dans son texte sont des témoins, directs ou indirects, du siège et de la chute de Grenade. Colomb était présent à Grenade le jour de la reddition (Molinet, 1828, Ch. CCXL). Il mentionne cette dernière à propos de son départ pour l'Amérique, peu de jours après. Cependant, le témoignage de Molinet est indirect car il n'a jamais assisté ni au siège ni à la reddition de Grenade. Irving n'était pas contemporain de l'événement. Il y était présent plus de 300 années plus tard. Néanmoins, les trois écrivains s'occupent d'expliquer

et de transmettre les faits dans un ordre chronologique. Colomb qui est un chroniqueur, se propose de donner dans son *Journal* chronologique un témoignage de sa traversée aux Rois Catholiques qui étaient ses employeurs et ses protecteurs. Cependant le statut de l'histoire diffère chez ces trois chroniqueurs. A l'époque de Molinet et de Colomb, l'historien n'est qu'un chroniqueur. Il est celui qui distingue le compte rendu des faits réels de l'écriture fictionnelle et poétique. Il est un écrivain qui retranscrit le monde réel en prose, en langue vulgaire et qui sépare ses écrits de l'univers de la légende et de l'épopée. Le chroniqueur se restreint à juxtaposer les faits. L'historien les analyse, les vérifie et tente de les organiser dans un rapport de causalité. Néanmoins, l'existence de ce rapport de causalité dans les analyses de l'historien ne pourrait aboutir à l'absence de l'existence d'un point de vue chez un chroniqueur. Le chroniqueur est au service du groupe qui le protège et le finance dans sa tâche d'écrivain: Colomb écrit à la gloire des Rois Catholiques qui ont financé son expédition et Molinet fréquente les cours royales d'Europe, alliées des nouveaux Conquistadors de l'Espagne. Selon Aragon, Molinet était au service de Maximilien d'Autriche, duc de Bourgogne (*Ibid.*, 172). Tout cela montre que l'histoire écrite à cette époque ne remet pas en cause les faits évoqués. Le chroniqueur du XV^e siècle est aussi l'historiographe du pouvoir qui garantit sa survie d'écrivain. Mais, dans *la Chronicle of the Conquest of Granada* en 1929, les termes « *histoire et historien* » remplacent ceux de *chronique et chroniqueur* » dans le lexique et dans la réalité (Irving, 1929, Ch. XXXI). Dans cette nouvelle approche, l'historien ne se limite pas à recenser les faits. Il les commente et les interprète. Par ailleurs, le souci de l'exactitude et de probité scientifique envers la collectivité et la liberté individuelle de pensée à

l'ère du romantisme sont les deux caractéristiques contradictoires de l'historien et du chroniqueur.

En fait, le récit du *Fou d'Elsa* qui est la réécriture des événements de Grenade à l'opposé des chroniques officielles, est composée de huit épisodes. Ces derniers sont alternés avec les épisodes de la fiction grenadine autour du personnage du Medjnoûn. A partir du récit de l'adolescence de Boabdil, les événements suivent ceux du texte d'Irving, pas à pas à la manière d'une chronique. Ce récit s'appuie sur la compilation et la confrontation de sources citées. Ce récit historique discontinu est distinct textuellement du reste de la fiction qui s'occupe de l'univers du Medjnoûn et l'univers intime de Boabdil, jusqu'à l'épisode final de la prise de Grenade. Ce récit se sépare graphiquement par des paragraphes, des chapitres, des séquences, ou bien une partie entière du roman. Dans l'épisode où les cavaliers gitans traversent Grenade pour enlever le Medjnoûn, le personnage fictif de Boabdil ne se confond jamais avec le roi maure, sujet réel de l'histoire écrite. Cet épisode est un texte hybride appartenant à un genre mixte, ni fiction ni récit historique, à la fois littérature et document historique. Dans le texte d'Aragon, le discours de la fiction et du récit historique s'accrochent les uns aux autres, ils ne se superposent pas, comme chez Irving. A la différence de texte d'Irving, Aragon opère une distinction nette entre le discours de la littérature et le discours d'historien.

Le discours du narrateur y prend des formes hétérogènes. Une prose littéraire courante, une prose littéraire archaïque ou poétique se sont alternées par le discours de l'auteur qui interroge et commente les événements. Aragon y mêle les épisodes de sa vie personnelle. Tout comme dans le texte d'Irving, le poète convoque explicitement les chroniqueurs précédents dont les discours entrecourent ceux du poète : Le

Medjnoûn chante et versifie les lamentations des ménestrels et Boabdil victorieux se fait acclamer par le peuple de Grenade lors de ses retours d'expédition par le biais des «you-you» (Aragon, *op.cit.*, 126). Dans le livre d'Irving, *Chronicle*, on a un discours traditionnel d'historien où le narrateur est la plupart du temps absent sauf dans quelques prises de parole. Il est à signaler que l'intervention du narrateur implique plutôt sa subjectivité et son émotivité que la critique des événements ou leur consignation par les auteurs précédents:

Tel était le champion des Maures. S'il y en avait eu beaucoup comme lui au commencement de la guerre, Grenade ne saurait pas tombée, et le Maure aurait probablement encore longtemps régné dans le palais de l'Alhambra (Irving, *op.cit.*, 233).

Dans la chronique du *Fou d'Elsa*, le locuteur n'est plus le narrateur, mais le poète lui-même et les éléments de la vie personnelle de l'auteur interviennent constamment dans les éléments pris de l'histoire écrite. Ainsi, il exige une relecture des textes historiques sur un même plan qu'une relecture de l'histoire personnelle et sociale du poète pour l'appréhension de son livre. Alors le type de rapport de communication que le texte d'Aragon entretient avec son lecteur est différent de celui établi par un discours traditionnel. Aragon se sent un écrivain engagé. Son engagement signifie qu'il met en jeu sa vérité d'homme parlant à l'intérieur de l'histoire et non au-dessus d'elle et lui permet de réaliser sa fonction de poète au sein d'un discours historique. Ainsi, il invente les paroles des personnages, laissés muets par l'écriture de l'histoire officielle. Cette réorientation du récit de la chronique officielle a deux aspects. D'une part, il opère un déplacement de l'éclairage social et il fait jouer au peuple ou la «'amma» (Aragon, *op.cit.*, 117), un rôle essentiel à travers ses souffrances, ses espoirs, ses actions et ses chants. De l'autre, il procède

à un changement de perspective politique. A l'inverse du récit occidental chrétien d'Irving, il écrit à la gloire des prouesses des chevaliers du roi Ferdinand et de la piété de la reine Isabelle. Les personnages royaux de Castille et d'Aragon font leur apparition le temps de préparer la scène de l'incendie du camp chrétien. Cette apparition se manifeste sur un mode héroï-comique. L'apparition du poète Jean Molinet qui saute sur un pied de douleur en est un bon exemple (*Ibid.*, 238).

Alors, la focalisation sur le peuple qui est agent passif de l'histoire, est une pratique traditionnelle. Un historien est chargé de la manipulation de l'histoire, donc les pratiques traditionnelles du réalisme historique apparaissent quelquefois dans le discours d'Aragon quand il donne des explications des faits historiques ou qu'il attribue une signification spécifique à ces faits. Ces pratiques sont la consultation, compilation, modification et interprétation des événements historiques.

6. Une Vision paradoxale de l'Histoire

L'une des pratiques de romancier historique est de donner la parole à des personnages laissés dans l'ombre par l'histoire ou bien d'inventer une vie imaginaire dans les coulisses de la vie réelle. Mais, Aragon en tant que romancier historique ne se contente pas de se servir de l'histoire comme un simple décor au service de l'action romanesque. A l'instar des initiateurs du genre, Walter Scott, Balzac, etc... il s'efforce de donner une leçon d'histoire. Comme dans les écrits de ses prédécesseurs romantiques, il donne au destinataire les moyens de la compréhension de son propre présent, voire de son avenir immédiat, par la connaissance de son passé. C'est ce qu'Aragon exprime dans son « *Journal de moi* » vers la fin du poème:

Si vous voulez que je comprenne ce qui vient, et non pas seulement l'horreur de ce qui vient, laissez-moi jeter un coup d'œil sur ce qui fut. C'est la condition première d'un certain optimisme. Et cela vaut peut-être mieux que l'utopie, source de la désillusion des hommes, cette sorte de science-fiction qu'on préférera sans doute au roman historique, pour peu qu'on soit homme d'action (*Ibid.*, 409).

7. Une Vision prospective de l'Histoire

Le Fou d'Elsa est à la fois le récit des événements du passé de Grenade et celui de l'avenir de l'Occident. L'histoire de la chute de Grenade y est remise en cause et une nouvelle conception de l'avenir historique imprégnée de marxisme y est développée. Aragon procède à une réécriture des documents qu'il a compulsés, mais sous la forme d'un discours judiciaire. Il donne une vision prospective de l'avenir en introduisant sa propre perspective de l'avenir de la société, énoncée dans la sixième partie de l'œuvre, «la Grotte» où la vision de l'écrivain se fond dans celle du Medjnoûn qui contemple à travers son miroir magique le spectacle de l'avenir. Au cours de ce voyage dans le temps, accompli par le Medjnoûn par le truchement de son miroir, est évoqué tout un répertoire de personnalités littéraires en trois séquences dans le chapitre «L'amour au miroir» (Aragon, *op.cit.*, 153): la première lecture publique de *La Célestine* au lendemain de la chute de Grenade ; l'évocation du «Siècle d'or» (*Ibid.*, 409-18), la période la plus glorieuse de l'Espagne chrétienne, représentée par les deux figures antithétiques de Don Juan et de Jean de la Croix ; et enfin, «le rendez-vous» à Grenade de Chateaubriand et Nathalie de Noailles, en 1807 (*Ibid.*, 422). Le discours tenu dans ce récit est double, d'une part une transition, sur le plan culturel, entre le monde médiéval andalou et le monde moderne occidental, et de l'autre le développement de l'idée

de l'amour depuis son éclosion dans la littérature arabe médiévale jusqu'au présent. Ce double discours soutient une conception de l'amour soumise aux idéologies dominantes dont la libération dépend largement de la disparition des sociétés soumises à un pouvoir d'Etat, tout comme dans la philosophie marxiste. Aragon, fait subir au marxisme un nouvel apport qui est celui de la libération sociale et amoureuse de l'humanité par la réalisation du couple dont l'épanouissement est conçu non plus comme une simple conséquence liée à un avenir «couleur d'orange» (*Ibid.*, 202), mais comme sa condition première.

La séquence des «*falâssifa*» (*Ibid.*, 147-171), au sein du texte du *Fou d'Elsa* est le récit d'une nuit onirique au cours de laquelle le roi Boabdil de Grenade déguisé en «portefaix» pénètre secrètement dans un salon de philosophes ou «falâssifa». Le point remarquable de cette section est l'insertion d'un nouveau mode du discours, celui d'un discours théâtral qui est en rupture avec la bipartition poème/récit régnante sur l'œuvre. Ce discours est esthétique dans le dialogue établi entre le roi Boabdil et Aïcha et argumentatif dans celui établi entre le paysan disciple d'Ibn-Rochd (Averroès), son fils et des invités du repas. Le paysan, le porte-parole de l'auteur, instruit par un enseignement direct et oral de bouche à l'oreille à travers des siècles, est au service du maître démocrate et aristocrate de la ferme. Il exprime la pensée d'Ibn-Rochd et la dépasse en même temps.

Cette séquence s'occupe de la narration onirique du rêve nocturne du roi Boabdil préoccupé par les questions de l'avenir et de la volonté divine (*Ibid.*, 155). La vie carnavalesque menée par ce personnage, son déguisement en «portefaix» et la mention des noms «Haroun-ar-Rachid» et «Dja'far», nous rappellent les contes *des Mille et Une Nuits* de l'orient. Cette séquence commence par un avertissement de l'auteur:

«Sans doute ici tout relève de l'arbitraire» (*Ibid.*, 147).

C'est une nuit durant laquelle toutes les valeurs sont inversées. Ce lieu réunit les gens autour d'un repas, autour duquel s'élabore un double dialogue philosophique: un débat de théologiens et, en marge de ce repas, une leçon de pratique philosophique et politique. La question du libre arbitre constante de toutes les religions, l'idée de la métamorphose de l'unité de Dieu et des êtres comme le reflet de l'avenir de l'homme, enfin un discours de tolérance religieuse et sociale en constituent des exemples. Les seules réponses données à ces débats étaient envisagées dans la poésie et les paroles de Medjnoûn, le personnage fictif d'Aragon présent à ce repas (Bencheikh, 1993, n°33, p.22-25). La vision prospective de l'auteur est également repérable dans le «Débat de l'avenir» antérieur à la réponse du Medjnoûn (op.cit., 160-164) où participent et s'expriment plusieurs pensées idéologiques datant de la fin du 15^e siècle de l'Espagne et donnant lieu à des débats philosophiques: «L'avenir est de Dieu l'avenir est Dieu (*Ibid.*, 188)».

8. La place de la vérité historique dans une œuvre de fiction

Dans le premier chapitre du *Fou d'Elsa*, l'auteur annonce d'avoir recours à la fiction afin de donner une autre vision de l'histoire que celle offerte par la tradition et dans l'enseignement et les préjugés du monde chrétien :

Seul, ici, me guiderait le songe (*Ibid.*, 14).

Dans la séquence des «*Falâssifa*» dont l'avènement est annoncé par un discours métatextuel depuis le chapitre initial, le poète recourt au monde fictif par l'emploi des termes «rêves, théâtre intérieur et clef des songes» qui font partie du lexique de la fiction. Ce qui constitue la validité de ce monde fictif mis en jeu dans le récit, c'est l'arbitraire,

c'est-à-dire ce qui n'obéit pas à aucune loi. Ainsi, l'auteur se permet de transgresser le pacte narratif préétabli.

Le discours global du *Fou d'Elsa* est un discours idéologique dans le but de reproduire l'histoire et les enjeux culturels et idéologiques de l'Espagne arabo-andalouse de la fin du 15^e siècle. Ainsi cette histoire ressort à travers la fiction en la dépassant et reproduit des images plus convaincantes que celles de l'histoire écrite, mais cette fiction a des enjeux dans la réalité du présent de l'écriture du *Fou d'Elsa* :

A ceux qui ne liront *Le Fou d'Elsa* qu'en s'y tenant à la lettre, je dirai d'accompagner Boabdil écoutant dans la nuit le disciple d'Averroès... (*Ibid.*, 16).

La présence de l'auteur dans le récit est pour mettre le lecteur au courant d'une démarche distincte de celle établie par le pacte initial de l'écriture et concernant les raisons et les choix de l'auteur. Le projet initial engageait l'auteur dans une double quête : celle de la modification du scénario écrit par les vainqueurs et celle de la recherche de Boabdil (*Ibid.*, 13-14). Cette dernière quête, illustrée au cœur du récit par l'introduction de la figure de l'espion de Castille dans Grenade, passe au second plan l'arrivée du Medjnoûn sur la scène qui interrompt par ses chants le récit.

Après avoir représenté le personnage du Medjnoûn, l'auteur avertit le lecteur de sa volonté du non roman historique et du renoncement à reconstituer le passé bien avant de donner la parole à ce personnage :

[...] ce me soit cas de dire une fois que je n'ai point songé de je ne sais quelle reconstitution de ce qui fut [...] (*Ibid.*, 52).

Ainsi, *Le Fou d'Elsa* prend parti dans l'histoire passée, mais son propos ne sera pas un propos d'historien. L'œuvre détient les caractéristiques d'une fable ou d'une allégorie nourrie des expériences de l'auteur, de laquelle peut être tirée une leçon d'histoire à travers la

relecture de l'histoire passée par le biais de l'histoire présente. Les précisions apportées par l'auteur dans la seconde partie du récit « Vie imaginaire » prolongent ce propos :

[...] l'histoire de cette destinée comme vous et moi pouvons la comprendre, ayant vécu d'autres chutes, vu mourir et renaître des patries [...] ; il nous faut, à nous, comprendre cela dans les termes de notre propre histoire, [...]. Je n'ai point à donner mes sources ni à prétendre ici à l'exactitude historique (*Ibid.*, 107)

Quant à la troisième partie, elle poursuit une démarche fictionnelle à l'image des deux précédentes. Elle reconstruit les personnages historiques et leurs traits psychologiques à partir des sources documentaires consultées :

Un roi de vingt-sept ou vingt-huit ans, que lui reste-t-il de sa légendaire enfance ? Mais il avait en lui ce sentiment amer et profond du temps qui passe [...]

[...] Boabdil s'en va retrouver cette jeune mère dont il a le visage, comme un miroir bien-aimé (*Ibid.*, 135).

Dans la suite du récit du *Fou d'Elsa*, l'auteur s'adresse à son destinataire à chaque fois qu'il éprouvera le besoin de le prévenir d'une démarche étrangère au pacte initiale.

Conclusion

De ce qu'on a dit se dégage que *Le Fou d'Elsa* est un poème en prose et une œuvre fictionnelle formée à partir des réalités historiques. Elle est la réécriture fictionnelle de l'histoire et de la culture arabo-andalouse où les réalités historiques sont reproduites et retranscrites différemment et l'auteur a adapté les événements historiques du XV^e siècle de l'Espagne aux réalités de son époque, le XX^e siècle. Alors, les thèses suivantes seront articulées à propos de la pratique historienne d'Aragon:

1. «La vérité historique est illusoire» (Bismuth, 2004,151); elle ne repose sur rien de réel. Alors, on ne pourrait la prendre en possession, quel que soit le système de valeurs auquel, elle se rattache. Ainsi, l'histoire bourgeoise évoquée dans l'article *Histoire* du lexique est une alchimie au service du groupe des détenteurs du pouvoir et des conquérants du moment. C'est la seule pratique mise en œuvre dans les sociétés d'aujourd'hui, même dans celles où règne une autre idéologie.

2. On a cependant des vérités historiques modifiées par l'histoire écrite. Alors, l'auteur sera chargé de les ressusciter par le biais de la fiction et de créer un autre lieu.

3. A la différence du discours historique, la fiction employée dans ce récit est évoquée sans cesse, dès le début du propos de poète. Cette fictionalité est manifeste dans les avertissements, déguisements, nuit onirique, mise en théâtre, etc...dans la séquence des *falâssifa*.

4. La «lucidité» sur le devenir historique de l'homme constitue l'autre versant de la connaissance de l'histoire (*Ibid.*). Aragon est nourri d'une philosophie qu'il s'efforce de dépasser en prenant en charge son propre destin. Cette nouvelle conception philosophique est une science-fiction, une utopie, source de la désillusion des hommes. Selon lui la meilleure façon de connaître l'avenir de l'homme est l'épanchement sur son passé (Aragon, *op. cit.*, 409). Cette lucidité, le poète la constate chez le paysan de la ferme dans la séquence des *falâssifa*. Il échappe à un discours rationaliste illusoire dans sa vision prospective et rétrospective de l'histoire. Alors, c'est le destinataire de l'œuvre qui doit dégager une leçon de ce qui y est implicitement évoqué. L'auteur se cache durant de longues scènes du récit et reste muet, donc c'est la tâche du lecteur d'interroger l'œuvre à travers ce silence. Ainsi, l'identité générique du poème d'Aragon dépasse largement le cadre architectural auquel il se réfère.

Bibliographie

- Aragon, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, Paris, 1963.
- Aristote, *La Poétique*, Traduction de R. Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris, 1980.
- Bencheikh, Jamel Eddine, « Le Fou d'Elsa d'Aragon, de l'histoire au débat de l'avenir », in : *Avis de recherches*. N° 33, octobre 1993, pp. 22-25.
- Bismuth, Hervé, *Aragon, Le Fou d'Elsa, Un poème à thèses*, ENS Édition, 2004.
- Bismuth, Hervé et Ravis, Suzanne, *Au miroir de l'autre, les lieux de l'hétérogénéité dans Le Fou d'Elsa*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 1997.
- Irving, Washington, *A Chronicle of the conquest of Granada*, 2 volumes, Baudry at the Foreign Library, Paris, 1929.
- L'Alhambra: Chroniques du pays de Grenade*. traduites par P. Cristian, Editions Lavigne, Paris, 1945.
- Molinet, Jean, *Journal de bord de Christophe Colomb et Chroniques*, Verdière librairie, Paris, 1828.
- Todorov, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, (Coll. « Poétique »).