



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA (Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon)
<http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne effectuée par :

J. Pintueles

Date : 5 février 2019

Pour citer ce document :

Béatrice N'guessan Larroux, «Le personnel du *Roman inachevé*», Journée d'étude ÉRITA : «*Le Roman inachevé*», 19 janvier 2019.

Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article747>

LE PERSONNEL DU ROMAN *INACHEVÉ*¹,

Béatrice N'guessan Larroux (Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan)

Lorsqu'en 1956, à 59 ans, Aragon publie *le Roman inachevé*, une œuvre qu'il qualifie lui-même de « proprement autobiographique² », il est déjà doté d'un parcours biographique et scriptural très varié. D'où la légitime interrogation de Nathalie Piégay-Gros approchant cet itinéraire :

« Mais de quel Aragon s'agit-il ? Du jeune dandy, immortalisé par Man Ray, auteur virtuose du *Paysan de Paris* ? Du poète des *Yeux d'Elsa* ? Du vieil homme provocateur, habité, derrière son masque, par l'angoisse du temps ? [...] Inscrite dans l'histoire d'un siècle, l'œuvre d'Aragon pose avec insistance la question de son unité³. »

Cet Aragon multiple qui mettrait en cause l'unité même de son œuvre serait-il en mesure de nous livrer une autobiographie dont la visée reste, pour le récit classique du moins, une rétrospection totalisante du sujet ? D'autant qu'à l'itinéraire scriptural se mêle celui de l'homme engagé en politique, dans les deux guerres puis dans la guerre froide qui s'en suivit. Et puis demeure l'homme qui donne autorité au genre autobiographique lorsqu'il prend la plume pour faire coïncider auteur, narrateur et personnage. En prenant le parti d'une œuvre qualifiée de « proprement autobiographique », il semble aller de soi que les personnes qu'elle convoque s'intègrent dans un système qui commande un pacte, un horizon d'attente incluant le destinataire du récit. Cependant l'œuvre déstabilise ce qui est au cœur du pacte en raison de son extension à d'autres genres. Envisagé comme poème et comme roman, *Le Roman inachevé* relèverait également, aux dires de son auteur, des mémoires, du journal⁴. Un statut hybride qui devrait déteindre sur son personnel. Le personnage de roman, être de papier

¹ On emprunte ce titre à Philippe Hamon, dont une remarquable étude portait sur le système d'organisation et de hiérarchisation des personnages chez Zola. Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 1983. Notre étude porte donc sur un système encore plus complexe dû à l'hybridité d'un texte comme *Le Roman inachevé*, qui impose plusieurs pactes à son narrateur.

² Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, [1968], 2012, p. 189.

³ Nathalie Piégay-Gros, *L'Esthétique d'Aragon*, SEDES, 1997, p. 5.

⁴ Dans une notice manuscrite d'Aragon signalée par Suzanne Ravis dans sa thèse d'État, *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, Paris III, 1991, t. 1, p. 49, repris par Wolfgang Babilas dans « L'autoportrait du moi-je dans *Le Roman inachevé* », in *Aragon 1956*, Actes du colloque d'Aix-En-Provence, ouvrage coordonné par Suzanne Ravis, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 27. Cette désignation a servi de point de départ pour une analyse du *Roman inachevé* comme œuvre de fiction pour Wolfgang Babilas. Néanmoins, Pierre Juquin souligne l'existence dans le fonds CNRS de deux feuillets sur lesquels était donnée une sorte de présentation du *Roman inachevé*. Y est écrit que le texte ne relève pas des mémoires, ni du journal mais est « un ROMAN, vraiment un roman tiré de ma vie ». On connaît le discours de la quatrième de couverture. Visiblement, Aragon a eu du mal à identifier la nature de son propre texte. Voir Pierre Juquin, *Aragon Un destin français*, t. II, *L'Atlantide (1939-1982)*, Editions de La Martinière, p. 496.

comme peut l'être aussi celui du poème lyrique, ne saurait être confondu avec l'être de chair de l'autobiographie, des mémoires ou du journal. L'entremêlement du factuel et du fictif devrait aussi jouer sur la représentation dans une construction où la nature des personnages, leur distribution et leur fonction sont savamment orchestrés.

I Quel statut pour le sujet lyrique et autobiographique ?

L'ambiguïté du *Roman inachevé* tient au statut à lui accorder. Défini en 1956 comme « roman » en quatrième de couverture de l'édition Gallimard et renvoyé au sens ancien de roman en vers, il trouve encore à se redéfinir comme récit personnel, ailleurs⁵. Plus encore, L'œuvre déroute le lecteur confronté à la diction et à la fiction d'un récit indissociable du XX^e Congrès du Parti communiste. Le texte apparaît ainsi comme un poème daté qui inscrit le factuel dans un moment historique donné avec des personnes réelles. Mais la fiction nécessite des êtres « sans entrailles » comme disait Paul Valéry. En se présentant comme mémoires, poème, roman autobiographique, *Le Roman inachevé* réunirait tout à la fois personnages historiques ou simplement référentiels, personnages lyriques ou de fiction. Asémantiques au début du récit fictionnel comme du poème lyrique, ils obéissent à différentes marques, écarts ou positionnements qui construisent progressivement leur sens. En revanche, quand le factuel tire l'œuvre du côté de l'avéré, celle-ci exploite, aux dires de Philippe Lejeune, un déjà là soit explicite, soit livré en termes de clés. L'organisation des personnages joue avec cette ambiguïté générique dans une composition où se mêlent fiction et diction.

Donné comme roman, *Le Roman inachevé* impose un narrateur constamment présent à l'intérieur du récit. Jamais désigné ni par son nom ni par son surnom « Aragocha », il est cependant identifiable. On reconnaît celui qui raconte au caractère réflexif du poème d'ouverture, rencontre avec le passé qui en autorise une saisie hétérogène. Ce passé, couvrant une durée de cinquante-neuf ans, correspond à l'âge du narrateur. Se profile aussitôt un portrait inscrit en amont et en aval d'une vie. Le narrateur dit aller à la rencontre de ce qu'il fut à « l'orée », et, en « aval », du « double ignorant et crédule » ; on le reconnaît aussi aux errances, aux rencontres qui donnent à lire « Sur le Pont Neuf j'ai rencontré » comme un condensé biographique. Aragon y combine en effet une vingtaine de figures qui vont de « l'ancienne image » au mendiant en passant par le baladin, le joueur ou le militant. Nous est ainsi livré un sujet aux contours mouvants. Au-delà du poème liminaire, c'est à travers un pacte référentiel que l'on identifie Louis Aragon. Les désignations par l'ascendance – ici les Biglione et le domaine de Soliès –, des personnes réelles comme Marguerite, sa mère, Madeleine et Marie, ses tantes, Elsa son épouse, confortent le « domaine privé⁶ » selon la propre formule d'Aragon. Les liens d'amitié, quant à eux, sont rappelés, notamment à travers « mes amis », les noms d'Eluard et de Pierre Unik. Sans oublier une certaine topographie –

⁵ Aragon parle avec Dominique Arban, *op. cit.*, p. 189.

⁶ Titre rassemblant les trois poèmes dédiés à la mère disparue en 1942 à Cahors. Le domaine privé renvoie donc pour Aragon à un espace restreint. Nous lui donnons une acception plus large.

l'avenue Carnot à Paris, Londres, l'Italie, l'Espagne, Moscou – jusqu'à la mention précise d'un « Guendrikov pereoulouk », adresse où logèrent Aragon et Elsa à Moscou.

Le narrateur confirme ainsi par sa présence, du début à la fin de la narration, le statut d'un texte que Genette qualifierait d'autodiégétique, indépendamment de la lettre à Mélinée, cependant réécrite pour « STROPHES POUR SE SOUVENIR » et dans laquelle est censé s'exprimer le « je » d'un des vingt-trois suppliciés de L'Affiche rouge⁷.

Par ailleurs, la rencontre sur le Pont Neuf fait apparaître des doubles de soi-même variés et échelonnés dans le temps. Ainsi s'effectue la mise en texte d'un narrateur ambivalent et divisé comme l'est le sujet lyrique. Comment caractériser ce « je », ses inflexions propres, et ses postures ? S'agissant du *Roman inachevé*, cette interrogation ne va pas sans la prise en compte des propres données biographiques. La question identitaire du sujet lyrique rencontre alors celle du sujet autobiographique dès la mention, dans « Sur le Pont Neuf j'ai rencontré », des « vingt ans l'empire des mensonges » au deuxième vers du septième quatrain. L'information renvoie à coup sûr au travestissement de la vérité sur la naissance de l'auteur.

Le poème autobiographique soumet au lecteur la grande question du « qui suis-je ? » soulevée par l'énonciation lyrique. Le poète aménage un discours qui prend en charge l'interrogation à travers différentes postures. Interpellation, exhortation, forfanterie, désinvolture, confession, apitoiement, cynisme, sont tour à tour convoqués pour dire un sujet confronté à sa propre dérision, comme dans telle partie d' « ITALIA MEA » :

« On l'aura trimbalé disons quelques semaines
Avec les fournisseurs et les valets des chiens
Il aura pour cela gagé son âme humaine
Cette musique en lui dont il ne reste rien

Il erre On l'a pourtant gardé dans les bagages
On s'informe parfois encore s'il est là
Mais c'est comme un bleuet qu'on se mit au corsage
A terre pour un geste au tournant qui roula⁸ ».

Ces quatrains sont empruntés au premier poème de la section. Rappelons qu'il commence par une interpellation de la terre italienne, perçue comme une mère dans l'imaginaire des exilés enfermés dans leurs désirs : « Toi dont nos peupliers rêvent dans leur exil/ [...] Imaginaire azur je te demande asile/Terre du long désir Italie Italie ». La sobriété du ton du sujet, qui intègre ici la lignée des grands poètes exilés comme Du Bellay ou Musset, s'accorde à la supplique du poète mué en enfant prodigue. « Je » se fait humble dans une douleur qui retrouve le ton d'un Hugo affrontant le deuil de l'enfant perdue : « J'irai je marcherai la nuit dans tes collines/Je m'assiérai dans l'ombre où les vents dormiront/l'aube

⁷ Cette lettre est en réalité un mixage de deux lettres : celle du commissaire Missak Manouchian, fusillé en février 1944 au Mont Valérien, et celle de Tony Bloncourt, fusillé en 1942, à 21 ans, au Mont Valérien. Pour plus de détails sur l'hypotexte et le groupe Manouchian, voir le chapitre « L'Affiche rouge » de Pierre Juquin, *Aragon Un destin français*, II, *op.cit.*, p. 504-510.

⁸ Aragon, *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 136.

m'y trouvera prêt à sa discipline » (p. 135). Soudain, au quatrième quatrain, le « je » se transforme en « il », signalant le passage de la plainte à la distance ironique. L'ironie vise ce double « insensé », jeté en pâture sur cette même terre italienne, dans des situations comiques. « A son rire mêlé le rire d'un amant » dit pourtant le tragique d'un amant bafoué par sa maîtresse (Nancy Cunard). Cette tonalité ironique ne va pas de soi car, selon Philippe Hamon, elle ne s'accorde pas avec

« l'implication, l'engagement émotif et fusionnel de la posture lyrique, sa dédramatisation des grands problèmes avec la grande dramatisation pathétique du sujet lyrique⁹».

Cette double posture et la cohabitation de registres révèlent la propre liberté de choix d'Aragon porté sur la « grande dramatisation poétique » en vers ou en prose déjà présente dans *La Grande Gaîté*¹⁰. Cette liberté s'éprouve jusque dans l'étirement audacieux du vers. On la retrouve encore sous forme de subversion du « je » lyrique dans « Tu m'as trouvé comme un caillou que l'on ramasse » (p. 174-175). L'identité se défait en un lent processus de chosification dans ce poème de la rencontre avec Elsa qui débouche sur une relation hiérarchique inversée : « Je suis né vraiment de ta lèvre/ Ma vie est à partir de toi » (p. 172-173).

Cette posture énonciative pouvant faire alterner tragédie et légèreté à l'intérieur d'un poème ou même d'un vers peut livrer un discours qui implique plus encore le sujet lyrique contenant son énoncé dans la forme qui lui sied. Ainsi les trois proses, dont la première répond, par exemple, au drame de la guerre : le discours du poète trouve à justifier, en son sein, le changement de voix par le refus de contenir l'« orage » de la guerre : sa représentation déborde forcément l'inscription dans une « cage » isométrique. C'est encore dans le déroulé de la narration que se démène un sujet hors de lui¹¹. Sous les traits d'un forcené, Aragon accède, dans la troisième prose, à une vérité qui se rapproche de celle du sujet lyrique hors de soi soulignée par Michel Collot¹². De fait, le trouble suscité par les événements de 1956 empêche de chanter « le Guépéou » ou de conclure le chant par « Salut à toi mon parti ». Au plus près de son intimité, le sujet ne peut plus revendiquer tel vers de *La Diane française* magnifiant un parti qui avait ouvert les yeux et la mémoire¹³. Aveuglé ou désaveuglé par le

⁹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieur, 1996, p. 51.

¹⁰ On pense principalement à « Poème à crier dans les ruines » renvoyant à la rupture douloureuse d'avec Nancy Cunard.

¹¹ Béatrice N'guessan, « *Le Roman inachevé*, Louis Aragon, Explication n° 20 », in Ridha Bourkis (dir.), *L'Explication littéraire. Pratiques textuelles*, Armand Colin, « Coursus », 2006, p. 247-261.

¹² Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », in Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, [1996], 2001, p. 113-125. Bien que conscient du paradoxe d'un sujet lyrique « hors de soi », Michel Collot légitime son étude en se servant des « circonstances extérieures » nécessaires, selon Hegel, à la mise en question d'une approche autocentrée du sujet lyrique. Plusieurs circonstances extérieures sont à l'origine de la sortie hors du sujet dans *Le Roman inachevé*. Il y a le XX^e Congrès du Parti communiste que mentionne Aragon lui-même, mais on y inclut, côté privé, la mort du père en 1931, celle de la mère en 1942 ; côté public, l'affaire des « blouses blanches » liée à un antisémitisme subodoré lors du voyage en URSS (1953). Ce climat de malaise a provoqué un évanouissement d'Aragon et poussé Elsa à qualifier les personnes de l'entourage de Staline d'« hitlériens ».

¹³ « Du poète à son parti », in *La Diane française, L'Œuvre poétique*, Livre Club Diderot, Messidor, 1990, T.4, p. 519-520 ; *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », II, p. 1031.

« poignard » de 1956, le sujet a besoin de sortir de lui-même pour s’accomplir comme un autre. L’apaisement lisible dans « PROSE DU BONHEUR ET D’ELSA » ne peut qu’augurer d’un dégel de la voix beaucoup plus durable et annoncer un nouvel Aragon.

La nature autodiégétique du récit aura montré la mobilité d’un poète instaurée par la mise en texte d’une marche sur le Pont Neuf. Cette instabilité s’aperçoit dans l’intégration du narrateur à toutes les sections et à une modulation du discours selon les circonstances. Il offre au lecteur un des portraits les plus troublants dont l’acmé coïncide avec le schizophrène de la troisième prose, avant que celui-ci ne trouve l’apaisement dans la dernière section du poème. On aura compris la centralité du narrateur. Cette lecture doit compter cependant avec le nombre de ceux que la mémoire fait comparaître, dont les comparses qui constituent, avec le sujet autobiographique et lyrique, le personnel du roman.

II Domaine privé / domaine public

Bien que la voix de l’autobiographe conjugue celles de l’auteur, du narrateur et du personnage, d’autres voix affleurent dans le récit, d’autres parcours s’y observent, certaines destinées s’y distinguent. Une évidence s’impose en matière d’autobiographie : elle requiert un personnel-type découlant des lois du genre comme la mention des origines familiales. Peu d’auteurs s’y soustraient. De Rousseau ou Gide à Nathalie Sarraute, personne n’y échappe, ni même Roland Barthes qui n’élude pas la question des origines, remplaçant cette fois le domaine privé au cœur des photographies. Par ailleurs, la dimension fictive du roman impose des personnages et une distribution de fonctions inhérentes au texte romanesque. Cette considération serait à rapprocher de la propre conception aragonienne du roman perçu comme carnaval¹⁴. *Le Roman inachevé* obéit à ces deux contraintes en proposant une foule de personnages qui vont du domaine privé (épouse, parents, amantes, prostituées) au domaine public (amis, soldats, résistants, militants, foule). La place réservée à la prostituée mérite qu’on s’y arrête parce qu’elle illustre les limites même de cette typologie. À cheval entre le privé et le public, ce personnage relève de ce qu’il y a de plus intime puisque lié précisément à la sexualité du narrateur comme à celle des soldats, ainsi qu’on le voit dans « Bierstube Magie allemande » (p.72-75). Mais la prostituée est femme publique par excellence, remplissant une fonction et objet de contrôle social et médical. L’Aragon mobilisé le sait, lui qui fut médecin auxiliaire affecté au recensement des prostituées à Sarrebrück. Par ailleurs, la prostituée, personnage topique traversant les arts depuis le XIX^e siècle, est au centre des débats de la génération surréaliste des années vingt tout comme elle traverse l’œuvre d’Aragon¹⁵.

¹⁴ Aragon, *Je n’ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Skira, Genève, 1969, p. 67-71.

¹⁵ Nombreux sont les personnages, à mi-chemin entre la prostituée et la cocotte, qui circulent dans les romans du *Monde réel*. Dans une certaine mesure, Diane de Nettencourt, Catherine Simonidzé dans *Les Cloches de Bâle*, Carlotta des *Beaux Quartiers* (inspirée de Nana de Zola et d’une plantureuse fleuriste dont l’auteur eut un moment les faveurs) et Dora des *Voyageurs de l’impériale* permettent, à des degrés divers, de traverser le milieu de la prostitution. Ce type était déjà présent dans les textes surréalistes. Dominique Desanti envisage également

Il convient de prendre également en compte, s'agissant du domaine public, la mémoire lettrée car nombreuses sont les figures littéraires ou mythiques convoquées dans le livre¹⁶. N'oublions pas qu'Aragon qualifiait aussi son texte de mémoires, genre tirant son autorité de la participation de l'auteur aux grands événements de son siècle. Le nombre de personnages accrédite l'hybridité du récit : entre mémoires, histoire et autobiographie, le récit fait aussi place au témoignage. Il s'agrège faits, gestes et discours de personnes autres, soulignant ainsi la collusion du moi et de l'autre et, nonobstant les réserves qu'on peut lui opposer, il témoigne de la vie d'une génération. Celle-ci correspond à « CETTE VIE A NOUS¹⁷ » dans laquelle s'inscrivent aussi le « on » indéfini et le « vous ». Au sein du livre se déploie cette variabilité de sens reconnue au vocable « génération » qui militerait pour un refus de sérier les personnages. Ce qui serait, du reste, en conformité avec la conception aragonienne de la structure du roman.

On sait, en effet, la réticence d'Aragon à confectionner des plans¹⁸. L'organisation même des poèmes telle que dévoilée par Renate Lance-Otterbein pourrait l'attester, la position des poèmes dans le texte différant du temps de l'écriture¹⁹. Cependant, Aragon a cru nécessaire de les organiser en suites et continuités à l'intérieur de sections en une forme de théâtralisation de mots autour de certaines personnes.

Les domaines privé et public sont ainsi organisés autour des mots « amour » et « vie » intégrés à des titres de sections et distribués dans des suites de sections précises. Le premier s'inscrit dans le titre « LE MOT "AMOUR" » qui en génère d'autres : « LES MOTS QUI NE SONT PAS D'AMOUR », « APRES L'AMOUR », « L'AMOUR QUI N'EST PAS UN MOT », quand « LE MOT "VIE" », titre de section encore, engendrera la section « CETTE VIE A NOUS ». Le domaine public, quant à lui, est narré principalement dans « CLASSE 17 », « LA GUERRE ET CE QUI S'EN SUIVIT », « LE PRIX DU PRINTEMPS », « STROPHES POUR SE SOUVENIR ».

Le premier constat concerne le peu de place accordée aux géniteurs ainsi que certaines omissions. Le « tuteur-père » n'est jamais mentionné, le grand-père Fernand Toucas et l'oncle

la question sur un plan générationnel, rappelant qu'« à l'époque, dans un certain milieu, les hommes allaient ensemble au bordel comme on va "en boîte" aujourd'hui ». Voir *Les Aragonautes, les cercles du poète disparu*, Calmann-Lévy, 1997, p. 26.

¹⁶ Cette mémoire rejoint une des représentations les plus reconnues d'Aragon comme lecteur. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* commence par l'enfant lecteur qu'il fut. On renvoie aussi à « Lectures d'enfance », réponse d'Aragon à une enquête initiée par Elsa Triolet sur le thème : qu'aimaient-ils lire ? On ne s'interdira pas d'ajouter au vertige de la liste des lectures celle de tous ses romans si l'on s'en tient à telle déclaration faite dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* : « [...] je n'ai jamais écrit mes romans, je les ai lus. », p. 47.

¹⁷ Aragon lui-même intègre dans le « nous » plusieurs générations ; voir *Entretiens avec Dominique Arban*, *op.cit.*, p. 51-53. Pour la définition de la génération chez les historiens, on pourra se référer à Jean Leduc, *Les Historiens et le temps*, Seuil, Histoire, 1999, p. 120.

¹⁸ *Je n'ai jamais appris à écrire, op. cit.*, p. 14 : « Le romancier, tel qu'on se l'imagine est une espèce d'ingénieur, qui sait fort bien où il en veut venir, résout les problèmes dont il connaît le but, combine une machine ou un pont, s'étant dit je vais construire un pont [...] Voilà soixante-cinq ans que je me paye la tête de ceux qui ne doutent point que j'en agisse ainsi [...] »

¹⁹ Renate Lance-Otterbein, « Le passage du poème *Les Yeux et la mémoire* au *Roman inachevé*, aspects génétiques », in *Aragon 1956, op. cit.*, p. 115-129.

Edmond non plus. À cette oblitération fait écho, du côté féminin, l'absence de la grand-mère. On peut voir là, dans un premier temps, une volonté de ne pas « prostituer les choses intimes de la famille²⁰ », selon la formule de Baudelaire, et le brusque reproche interrompant le roman de la famille pourrait le signifier : « Voilà donc où tu te perds malheureux la lumière qui s'achève/Cette dernière braise de ton cœur dispersé » (p. 42). Pourtant, ces personnages masculins sont évoqués, comme les femmes d'ailleurs, dans les entretiens, et figurés, pour ce qui concerne la période antérieure au *Roman inachevé*, dans *Les Cloches de Bâle*, *Aurélien* ou *Les Voyageurs de l'impériale*, romans appartenant au cycle du *Monde réel*. Une telle distorsion de l'horizon d'attente impose de questionner l'absence intrigante de ces personnes. Inexistence d'amour ou /et vide dans la vie de l'auteur ? Aragon donnera plus tard dans les *Entretiens avec Dominique Arban* le portrait de l'oncle Edmond, trentenaire falot vivant aux crochets de Marguerite, sa mère. Ce discrédit pourrait expliquer qu'il soit supplanté par un autre oncle, figure positivement marquée et plus exaltante dans le martyrologe qu'est « Dominos d'ossements que les jardiniers trient » : « La Manche pleure entre eux et ceux qui les aimaient/ Mon oncle d'Angleterre est là dans cette foule/ Entend-il comme nous le rossignol en mai » (p. 65). L'époux de Madeleine tué aux premières heures de la guerre de 14-18 est ici intégré à la foule des combattants, héros anonymes de cette guerre. Le mot « amour » bien souligné dans le premier vers par le possessif fait se conjoindre ainsi « LA GUERRE ET CE QUI S'EN SUIVIT » et « LE MOT "AMOUR" ». La présence masculine se substituerait à l'absence de la famille du narrateur. Ainsi se percevrait le personnage qui fait office de père pour Nancy Cunard enfant dans « Un amour qui commence est le pays d'au-delà le miroir » (p. 103). Des zones d'ombre persistent dans *Le Roman inachevé* : qui est, par exemple, ce « Monsieur Jorre » à qui Aragon, enfant, semble associer les « larmes de diamant » renvoyant aux « secrets » de la mère ? Est-ce un amant²¹ ? (p. 31-32.)

Si l'on en croit Pierre Daix, cette exclusion du masculin peut s'entendre : Aragon se serait « toujours considéré hors de cette famille Andrieux²² ». Vu la présence massive des personnages féminins, on comprend moins l'absence d'amour. Distribuées à l'intérieur de sections qui comprennent le mot « amour », leur variété même dit encore une forme de carence sentimentale. Certes « Le mot » interdit (maman) est autorisé dans *Le Roman inachevé*. L'autobiographe y désigne sa génitrice « maman », « mère » sans néanmoins marquer de hiérarchie parmi les trois sœurs nommées²³. C'est cette invisibilité de Marguerite que Nathalie Piégay a tout récemment, dans une biographie romancée, entrepris de réparer, en

²⁰ La formule est de Baudelaire et figure dans la lettre à sa mère datée du 11 janvier 1858 ; citée par Jacques Dupont dans son édition des *Fleurs du mal*, GF, 1991, p. 307.

²¹ Pour le biographe Philippe Forest, il s'agirait d'une forme de présence absence qui permettrait de douter de la réalité de la personne.

²² Un témoignage récent pourrait relativiser ce regard. Celui de Robert Alexandre affirmant qu'Aragon était accepté par la famille Andrieux puisqu'il y déjeunait les dimanches tout comme il ne ratait jamais les promenades au Bois du dimanche avec son « tuteur ». Voir « Aragon et Robert Alexandre », dossier présenté par Agnès Alexandre-Collier et Hervé Bismuth, *Lettres d'Aragon* éditées par Hervé Bismuth (avril 2013), repris dans *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet* n° 15 (Presses Universitaires de Strasbourg, décembre 2014).

²³ Pierre Daix, *Aragon*, Tallandier, 2004, p. 22. Pas plus que les tantes, la mère ne s'abandonne à des « effusions câlines ».

dessinant « plus précisément les contours d'une silhouette. La faire entrer dans la danse²⁴ ». Cette « mère cachée » qu'Aragon lui-même n'a eu de cesse de représenter en comparse :

« Pourquoi ne pas avoir écrit sur une femme qui a fait œuvre ? Qui a marqué l'histoire ? Qui a laissé derrière elle autre chose que des bribes et un fils ? Pourquoi m'acharner sur une comparse, sur une figure qui n'apparaît que dans l'ombre que projettent les grands hommes, dans les interstices de leur biographie ? Les feuilles s'entassent sur mon bureau, les livres où je cherche sa trace. Tous parlent de son fils, ou d'Andrieux, le père de l'enfant. Elle n'y apparaît qu'au détour d'une parenthèse, elle est reléguée en note de bas de page²⁵. »

Le domaine privé comprend aussi les amours rattachées à des périodes littéraires. Ainsi, pour la période surréaliste et le monde des « nuées », Nancy Cunard, jamais nommée, occupe une place de choix. En revanche, Eyre de Lanux représentée en « amie éclatante et brune » traverse, tel un éclair, le récit non sans laisser à son amant l'odeur – tenace – du parfum qui perdure depuis *Le Paysan de Paris*²⁶. Elsa s'installe sereinement et confortablement dans le monde réel du réalisme socialiste. Si dans la répartition du livre Nancy Cunard semble l'emporter sur Elsa, l'épouse présente uniquement dans trois sections, n'en domine pas moins l'ancienne amante. L'élevant au rang de « domna » par son statut de dédicataire, le poème tout entier s'apparente à un « guerredon ». Désormais propriétaire des amours du passé, l'épouse domine de sa stature le poète au présent, dans un renversement des ordres qui le définit comme un vassal. Cela commence par une détérioration du motif de la rencontre tel que nous l'ont fait lire les modernes (Baudelaire). Réifié dans la comparaison aux objets, animalisé et minéralisé, le poète ne demeure pas moins un homme sans reflet « rempli de fureur et de bruit » (p. 175). La renaissance qui s'en suit fait entrer le poète et Elsa dans l'Histoire avec le dur compagnonnage imposé par les guerres d'Espagne, la Seconde guerre et la guerre froide. Elsa atteint une autre dimension dans un roman qui n'a de cesse de chercher ses héros. Si dès « LA BEAUTÉ DU DIABLE » le sujet lyrique emprunte les traits du « Téméraire », ce « gisant noir » à la face « offerte aux courlis », il est, au début de « PARIS VINGT ANS APRES », celui qui est encore à la recherche d'autres héros. Et pour cause ! il ne saurait prétendre à ce statut.

Une forme d'héroïsme est imputable à Elsa : le droit d'aînesse lui revient pour avoir conduit le poète dans « Ce pays sans eau ces hauteurs où la peur avait fait son trône », pour avoir partagé l'angoisse et la détresse du « pays de la confusion » (p. 241). Cette prééminence se voit également dans sa fonction encadrante. Elsa contient le récit dans un cadre qui la rehausse et rattache le poème à la longue tradition des poèmes inspirés des troubadours, tout comme son inscription en aval sert à fermer la marche entamée sur le Pont Neuf. Ici, l'on pourrait faire état d'un autre héritage littéraire, même s'il paraît éloigné du cahier des charges du mémorialiste, davantage préoccupé par l'Histoire. En effet, le poème perçu comme un roman dans lequel le sujet descend au fond de lui-même au cours d'une confession, pourrait

²⁴ Nathalie Piégay, *Une femme invisible*, Ed. Du Rocher, Monaco, 2018, p. 8.

²⁵ *Ibid.* Quatrième page de couverture.

²⁶ On ne contredira pas Lionel Follet et Pierre Daix s'accordant sur l'absence de Denise dans le poème autobiographique. Mais Daix lui-même attire l'attention sur le caractère substituable des figures féminines Eyre et Denise. Voir « la charmante substituée » du *Paysan de Paris*, cf. *Aragon, op.cit.*, p. 213.

se rattacher à la lignée du roman intime illustré au siècle précédent par le *René* de Chateaubriand ou *L'Adolphe* de Benjamin Constant. Dans *Le Roman inachevé* s'exprime aussi une « psychologie en action » comme l'entendait Maine de Biran, invitant à trouver la vérité non à l'extérieur mais en soi dans une quête confrontée aux insuffisances du langage²⁷. Vérité en nous-mêmes et non à l'extérieur, voilà qui pourrait contredire l'intérêt du sujet pour le domaine public si le lien du sujet autobiographique à celui-ci ne venait ébranler quelque peu l'opposition privé/public déjà établie.

Il convient évidemment d'inscrire dans le public les amis qui renvoient dans le cas précis du *Roman inachevé* au groupe surréaliste indexé dans la section « LES MOTS M'ONT PRIS PAR LA MAIN » (principalement le trio Breton, Soupault, Eluard). Il faudrait leur adjoindre Desnos, Pierre Unik ainsi que les frères d'armes, les Résistants, les militants. Enfin, la foule avec ses nombreuses silhouettes à valeur de figurants qui traversent, à leur insu, le récit.

Le domaine public interpelle la part qu'Aragon mémorialiste veut prendre dans l'Histoire. Mais l'homme se dérobe devant le pacte attendu : dérouler le riche inventaire des personnes historiques rencontrées et le vaste héritage d'un matériau inestimé comme le faisait en son temps Chateaubriand :

« J'ai rencontré presque tous les hommes qui ont joué de mon temps un rôle grand ou petit à l'étranger et dans ma patrie, depuis Washington jusqu'à Napoléon, depuis Louis XVIII jusqu'à Alexandre, depuis Pie VII jusqu'à Grégoire XVI, depuis Fox, Burke, Pitt, Sheridan, Londonderry Capo d'Istria, jusqu'à Malherbes, Mirabeau [...] J'ai été en relation avec une foule de personnes célèbres dans les armes, l'Eglise, la politique, la magistrature, les sciences et les arts. Je possède des matériaux immenses, plus de quatre mille lettres particulières, les correspondances diplomatiques de mes différentes ambassades, celles de mon passage au ministère des affaires étrangères, entre lesquelles se trouvent des pièces à moi particulières, uniques et inconnues²⁸. »

Nulle part l'auteur ne dénombre des célébrités. Aucun personnage historique contemporain d'Aragon n'est nommé. Le mémorialiste du XX^e siècle ne sera pas un nouveau Chateaubriand²⁹. Certes Aragon ne fut pas ministre ni ambassadeur, mais il fut un personnage officiel, ambassadeur à sa manière. Nombreuses sont les images conservées de lui, au milieu d'officiels dans des Congrès, des défilés, etc. Ce sont des lieux de rencontre par excellence, tous « cybernétiques³⁰ » selon la formule de Philippe Hamon. Au niveau littéraire, l'imaginaire iconique a consacré des photos, celle par exemple, du célèbre groupe surréaliste formé par Breton Aragon, Soupault, Eluard. Nulle mention de Breton ni de Soupault. Seul Eluard, décrit déjà en fantôme, prête une silhouette flottante à un adieu définitif (« LE MOT "VIE" » p. 93) quand Desnos est pastiché dans une section où la légèreté invite à l'oubli

²⁷ Maine de Biran, Journal, 23 juillet 1816, t. 1, cité par Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Seuil, 2010, p. 205.

²⁸ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Livres I à XII, Garnier, Le livre de poche, 1989, p. 756.

²⁹ Pour une approche plus précise de cette question, on consultera Josette Pintueles, « Aragon antimémorialiste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 69, mai 2017, p. 237-253.

³⁰ « Lieux où se stockent et s'échangent des informations ».

(« STROPHES POUR OUBLIER », p. 216-218). Mutisme en revanche sur cette autre grande figure contemporaine, André Gide, auteur du *Voyage au Congo* (1927) mais également présent en URSS, en 1936. Mutisme encore sur Thorez, Staline, Picasso dont le portrait ajoutait au grand trouble suscité par le rapport Khrouchtchev³¹. Plus que jamais le « nous » générationnel intrigue et invite à chercher les clés dans cette autobiographie à trous. Ainsi se légitime autrement cette déclaration de Johanne Le Ray : « si l'année 1956 crève l'écran, elle est aussi en partie ce qui fait écran³². » On en conclut qu'Aragon ne se définit pas en mémorialiste des temps passés. Il se veut, comme le suggérait déjà *Les Yeux et la mémoire* (1954), un témoin de son siècle.

À ces célèbres absents il faut opposer tout le reste. Résistants, soldats, militants anonymes, prostituées, foule de personnages qualifiés improprement de publics puisqu'intégrés dans un « nous » générationnel qui se veut aussi intimité partagée. *Le Roman inachevé*, par l'intérêt porté à ce type de personnages, invite à réfléchir sur les véritables destinataires du récit.

III « Pour qui écrivons-nous ? »

On ne saurait oublier que cette question a toujours été au cœur de la réflexion aragonienne même si, au sortir de la guerre, elle a été associée au nom de Sartre. La réponse diffère de celle de l'existentialiste car le poète prend comme véritables destinataires de ses écrits ceux que la critique désigne comme « comparses », qu'on ne confondra pas avec les « compagnons » ni avec les « camarades » – terme marqué s'il en est.

On se souvient, dans le portrait initial, du « joueur qui brûla son âme/Comme une colombe égarée ». Ces vers avaient valeur de programme puisque *Le Roman inachevé* exposera le joueur qu'Aragon fut et une forme de distance ironique résultant de la comparaison de la guerre à un jeu. Ce motif au demeurant obsédant, puisqu'il traverse les romans du *Monde réel*, offre toute une palette de situations qui vont du propre jeu du poète

³¹ Le trouble et la souffrance qui s'en suivit ont donné lieu, ultérieurement au *Roman inachevé*, à un roman d'Elsa Triolet, *Le Monument*, publié en 1957.

³² Johanne Le Ray, « Aragon, le chemin privé et l'histoire », téléchargeable en ligne : <https://cslf.parisnanterre.fr/axes-equipes/journee-d-etude-cpge-la-representation-litteraire-859750.kjsp?RH=1372145448882> LANGUE, p.9. Consulté le 22/01/2019. Par ailleurs, on note chez l'anticolonialiste notoire qu'est Aragon un silence sur un certain malaise et une exaspération bien sensibles chez les colonisés communistes, sentiments fortement exprimés dans *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire daté de 1950. N'oublions pas non plus le nouveau contexte suscité par la conférence de Bandung en 1955. On sait encore que ce même Césaire démissionnera dans une lettre adressée à Maurice Thorez, le 24 octobre 1956, soit un peu plus d'une dizaine de jours avant la parution du *Roman inachevé*. Cette lettre critiquait la « faillite d'un idéal » y voyant l'« illustration pathétique de l'échec de toute une génération ». Il est significatif que l'écran fait à une « génération » dans la quelle s'inclut l'homme de couleur (c'est Césaire qui le dit) soit déchiré par les générations ultérieures (Fanon, Glissant, Condé, Chamoiseau) au profit d'un nouveau débat suscité entre autres par la poétique de la relation et les thèses de Walter Mignolo sur la décolonialité. L'angoisse du « Pour qui écrivons-nous ? », exprimée dans « La suite dans les idées » (1965), préface tardive des *Beaux quartiers*, est loin de prendre fin.

jongleur à l'amant floué dans le jeu de l'amour, du jeu faussement anodin des enfants à la méprise des jeunes enrégimentés ignorant qu'ils sont « déjà morts » puisque simples pions sur un échiquier. Le destinataire du récit retrouve ici toute sa grandeur.

Dans l'introduction à *J'abats mon jeu*, Aragon dit vouloir « s'expliquer sur ce que c'est que jouer », sur cette forme de représentation de la pensée à géométrie variable. Le jeu de l'enfant ramené à sa taille diffère de celui de l'adulte qui joue pour ou contre dans une situation de rivalité. Ainsi, dans le jeu qui l'oppose aux autres joueurs, Aragon prend-il le parti des perdants parce que faibles et se pose en justicier :

« Je joue. Oui. Dans un monde où toutes les cartes sont faussées, où je suis du côté de ceux qui perdent toujours, et en ont assez de perdre. Mon jeu est le leur. Je joue pour leur donner des armes. J'ai choisi, dès ma jeunesse le jeu d'écrire. Je l'ai joué de bien des façons, j'ai appris lentement à perdre. Ma vie, mon âme. J'avais de belles cartes toujours battues³³. »

Dès lors, on comprend mieux le choix de certains personnages du *Roman inachevé* : anonymes et errants vidés de leur statut social, saisis dans de menues actions. Comme ces soldats de toutes nationalités, ces militants et même des prostituées composant un humble tableau. Mais le terme de « perdants » mérite d'être étendu à d'autres individus. Appliqué aux communistes, il intègrerait le « vous » chanteur des « vertus négatives du doute dans l'interpellation accusatrice de "LA NUIT DE MOSCOU" ». Le perdant est-il Aragon lui-même, joueur invétéré, trompé dans sa croyance avec l'espoir d'un pourvoi du côté de l'avenir ? « Quoi, je me suis trompé cent mille fois de route / [...] Je porte la victoire au fond de mon désastre » (p. 233-234). Perdants en somme : ceux qui sont nommés ou figurés dans le texte, mais aussi ceux que le contexte particulier de 1956 empêche de désigner précisément. Ici, il faut compter avec les ambiguïtés du texte et de sa réception³⁴. Cependant, comme les deux faces d'une monnaie, le perdant suppose aussi un vainqueur qui prête son visage au « on », comme il peut le prêter au « vous », dans une distance moqueuse : « On sourira de nous comme de faux prophètes » (p. 233). Selon l'éclairage auquel elle est soumise, la figure du perdant se voit diffractée.

Il n'empêche que ce parti pris des faibles engage à jongler autrement, à pratiquer un nouveau langage dans un apprentissage révélé par tel vers : « ces vers maladroits que j'écrivais d'une autre manière » (p. 183). Les armes du justicier consistent à offrir, au sein même du *Roman inachevé*, un itinéraire dans lequel s'insèrent deux types de jongleries avec le personnage d'Elsa pour ligne de partage. Dans le tableau des humbles offert, figure Aragon en personne. Cette inclusion l'apparente aux autres, annihile la frontière entre privé et public dans une formule qu'on assimilerait à « eux et moi ». Le poème autobiographique se défait alors de son centre en une mise en scène de la périphérie. Le récit de soi devient générationnel

³³ Aragon, *J'Abats mon jeu*, Stock, [1959], 1997, p. 7.

³⁴ Corinne Grenouillet, « La réception du *Roman inachevé* », in *Aragon 56, op. cit.*, p. 259-280.

avec un poète qui prête sa mémoire, non celle du grand mémorialiste mais celle du simple témoin de son temps.

Il nous faut admettre alors que *Le Roman inachevé* rebat autrement la carte des comparses. Je me réfère ici à une étude de Chantal Pierre Gnassounou, « Je ne suis pas un personnage secondaire³⁵ », qui inverse les hiérarchies. Elle revient sur ce personnage, acteur muet, figurant au rôle insignifiant si l'on en croit le dictionnaire. L'auteure de l'étude dénonce ce qu'elle considère comme « une carence romanesque résultat d'un cahier des charges réalistes. Cahier qui emprunte « autant aux rigueurs d'une société qui fait sombrer dans l'anonymat les faibles, les "fugitifs" que les rigueurs du récit qui [...] hiérarchise et sélectionne, faute de pouvoir raconter cette multitude à laquelle aspire pourtant le roman réaliste³⁶ ». Ainsi la contrainte éprouvée par Balzac de ne pouvoir suivre « les foules du boulevard parisien pour épouser leurs vies, comme le flâneur de *Facino Cane*³⁷ ». Or, le personnage secondaire possède une individualité propre qui peut être révélée par un lecteur. D'où ces résurrections de vies pourtant mises sous éteignoir antérieurement par certains écrivains. Ainsi pourrait se légitimer l'étoffement du personnage de la mère d'Aragon transformé en personnage principal dans *Une femme invisible* de Nathalie Piégay. Aragon subvertit à sa manière le comparse comme pour s'affranchir des contraintes soulignées. Une scène de foule singulière dans *Le Roman inachevé* peut illustrer le propos.

Arrêtons-nous au premier poème de la section, « PARIS VINGT ANS APRÈS ». L'autobiographe y invite le lecteur à saisir le centre de la ville au gré de sa déambulation. Il capte des silhouettes – vieillard, chasseur de taxi, clients, joueur, femme peinte –, décrit une atmosphère urbaine. Soudainement le rideau tombe sur cette scène pour s'ouvrir à un autre décor :

« Le poème va-t-il avoir d'autres héros
Tout un peuple hâtif se bouscule et se croise
Où s'en vont vos regards debout dans le métro
Femme peinte de lait homme au menton d'ardoise
C'est l'heure où le hasard rentre de son bureau

Les autos s'arrêtaient aux feux rouges L'automne
Entre ses doigts battait les cartes de son jeu
Que de gens que de gens qui souhaitaient maldonne
Et tout recommencer avant d'être chez eux
Mais le vent a rouvert les chemins monotones³⁸ ».

³⁵ Chantal Pierre-Gnassounou, « Je ne suis pas un personnage secondaire (ou les soupirs de Mlle Remanjou) », *Poétique*, n°161, 2010, p. 3-20.

³⁶ *Ibid.*, p. 4.

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁸ Aragon, *op. cit.*, p. 160. Le poème couvre les pages 159 à 165.

Aragon redécouvre, vingt après la guerre, le Paris de ses vingt ans. Il reconduit alors l'homme des foules d'Edgar Poe dans une déambulation qui plonge simultanément poète et lecteur au milieu d'une foule compacte d'individus auxquels le narrateur emboîte le pas : « Tout un peuple hâtif se bouscule et se croise ». Comme le personnage de Poe³⁹, Aragon devient suiveur d'anonymes, tous figurants d'un monde urbain. Puis le regard du poète distingue des êtres qui pourraient représenter des « nouveaux héros » dans cette foule : il s'arrête sur un joueur avant de se poser sur l'Algérien aux cheveux frisés. Dans une mise en abyme qui rappelle le collage, Aragon dépayse le poème au profit de choses vues, ailleurs, par un étranger. Le spectacle d'une Algérie d'abord euphorique puis en guerre se déroule dans un récit relevant d'une focalisation et d'une narration mêlées. Mais ce mini récit prend fin brusquement. Le poète réaffirme l'autorité de son regard en le posant sur des soldats bruyants avant de le poser sur des touristes du côté de Pigalle. Le poème s'achève selon un recadrage insolite, dans un hors-lieu qui est cependant lieu puisque c'est à un autre peintre de la vie moderne, Toulouse-Lautrec, qu'il revient de clore le poème. La clause révèle un emboîtement comparable à celui des poupées russes. Le poème s'identifie à un tableau qui ne vaut que par la force des figurants qui le composent, en un dénivellement qui en multiplie la richesse. Il trouve cependant, avec la convocation finale et la caution de Toulouse-Lautrec, sa place dans les tableaux de celui-là même dont le regard s'est bien souvent porté sur les milieux de la prostitution. Ainsi, à la différence d'une forme de nivellement de la scène de foule chez Poe, sont sensibles chez Aragon des hiérarchies. Le poète ordonne en vues successives, à côté de lieux marqués, ce que Marc Augé appellera plus tard les lieux de la surmodernité, non-lieux destinés aux passants, aux errants⁴⁰. Ces captations d'instant de vie dans la foule, lorsqu'elles bénéficient d'une organisation singulière, s'apparentent à des biographèmes qui réunissent extimité et intimité du poète, privé et public. On mesure, rapportée au texte entier, une construction savamment menée. Le fonctionnement par paliers successifs participe d'un système plus que moderne⁴¹ du personnel du *Roman inachevé* : la figure unique ou dédoublée du sujet lyrique et autobiographique alterne avec un duo (« je » / Elsa), un trio (« je », « tu », « il » ou « on », « nous ») à composer selon les destinataires, et

³⁹ Edgar Allan Poe « L'homme des foules », in Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Traduction par Charles Baudelaire, A. Quantin, 1884, p. 53-64. Patrick Modiano se réfère à Poe dans son *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard, 2014, p. 24-25.

⁴⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

⁴¹ L'univers littéraire d'Aragon invite à une lecture théâtrale de cette modernité au vu d'un vocabulaire, d'une gestuelle et des éclairages appropriés comme le souligne Marjolaine Vallin à propos du double du Pont Neuf, des habits, costumes et acteurs dans le poème (cf « Les beaux habits du soir un à un que l'on quitte »), du tomber de rideau (p.93), du masque (p. 53), du portrait même de la page de couverture par Ernest Pignon, du jeu. On songe également à la technique cinématographique qui assimilerait les changements de plans à des vues successives. Rappelons d'autre part que, déjà dans les années trente, l'unanimité de Jules Romains recommandait un décentrage du personnage du roman qui exprimerait « dans le mouvement et la multiplicité, dans le détail et le devenir, cette vision du monde moderne ». Le système des parallélisme et simultanisme dans *Les Hommes de bonne volonté* s'appuyait sur les changements de plans. Voir l'introduction au *6 octobre* (1932), premier tome des *Hommes de bonne volonté*. S'agissant de théâtre, voir Marjolaine Vallin, « Aragon et le théâtre », in *Aragon, la parole ou l'énigme*, Actes du colloque organisé par la Bpi, Éditions de la Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2005, p. 143-150.

enfin un quatuor qui, au trio précédent, associe une troisième personne du pluriel, un « eux », assimilable au « vous » du texte, à la foule et autres anonymes.

Le Roman inachevé soumet tout lecteur à une présence massive et hétérogène de personnages. Cela tient à l'hybridité d'un texte dont les genres convoquent des cahiers de charges spécifiques. Mais Aragon, toujours soucieux de la réception de ses écrits, réoriente cette lecture en lui opposant un vrai destinataire, qui ne manque pas d'ambiguïté, les perdants d'un jeu. On conclut alors que cette hétérogénéité des personnages n'est que de façade. D'une part, *Le Roman inachevé* peut se lire comme le roman d'un seul homme ou d'un couple si on lui retire ses figurants (ce qui, du reste, est impossible) ; il confirme ainsi son côté intimiste. D'autre part, l'attention portée à la masse d'anonymes, qui pourrait être tenue pour négligeable, permet de résorber une foule de personnages en catégories qui se forment à partir du sujet lyrique et de ses « autres ». Ainsi, inséparable du contexte, un processus de *déshéroïsation* est-il à l'œuvre dans *Le Roman inachevé*⁴². Le témoignage prend par conséquent le dessus pour mettre en avant une autobiographie générationnelle, véritable miroir tendu à soi-même et à autrui.

Béatrice N'guessan Larroux

Maître de conférences (HDR)

Université Félix Houphouët Boigny,
Abidjan

⁴² Étant entendu que les héros étaient justement les communistes qui avaient donné leur nom à l'ouvrage éponyme dont on sait la destinée.