

Université de Strasbourg

Claire MURÉ

Représentation et Poétique de l'enfance
chez Aragon, du *Monde réel* au *Mentir-vrai*

Mémoire préparé sous la direction de

Mme Corinne GRENOUILLET

2019

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire, Mme Corinne Grenouillet, pour son accompagnement avisé et bienveillant durant ces deux années de recherches. Ses conseils, sa confiance et ses encouragements m'ont été d'une aide précieuse.

Mes remerciements vont également aux membres du jury, Mme Roselyne Collinet-Waller et M. Anthony Mangeon, pour l'attention et le temps accordés à mon travail.

Sommaire

INTRODUCTION	7
Première partie :	14
Représentations et figures de l'enfant : reprises et variations	14
Chapitre Premier : Quelle place pour l'enfant au sein de la famille et de la société ?	14
Chapitre II : Espaces de l'enfance	30
Deuxième partie :	51
L'enfant créateur ou l'enfance à l'origine de la création ?	51
Chapitre Premier : L'enfant, regard sur le monde et voix singulière	51
Chapitre II : « Il se raconte sans fin des histoires » : le jeu comme première fiction	68
Chapitre III : Secret et connaissance	75
Troisième partie :	82
Entre passé et présent : l'enfance comme poétique romanesque	82
Chapitre Premier : Ambivalence d'un paradis perdu	82
Chapitre II : L'enfance : contrastes, contrepieds et contretemps	92
Chapitre III : « Je crois me souvenir, je m'invente » : enfance et poétique du souvenir	101
CONCLUSION	109
Bibliographie	111
Table des matières	118

INTRODUCTION :

« Dans l'homme, il demeure toujours un peu de l'enfant, une sorte d'innocence, de ciel, qui fait à tous notre grande parenté, par quoi le pire de mes semblables a pourtant avec moi soudain quelque chose de commun, et l'écho je ne sais s'il est de lui ou de moi-même... »

Tels sont les mots d'Aragon dans son « Avant-lire » au *Libertinage*, rédigé en 1964¹. Pour l'auteur qui déclare avoir « toujours écrit »², il apparaît que l'enfance occupe une place fondamentale dans une œuvre riche, qui est celle de toute une vie. A cet égard, il ne semble pas anodin que celui-ci mette en avant de façon récurrente son récit d'enfance écrit en 1903-1904, *Quelle âme divine !* Ce texte est même selon Pierre Juquin :

« [...] son véritable acte de naissance. La naissance de l'Ecrivain. Il le placera en tête du *Libertinage*, dédié à Marguerite, comme une sorte d'*incipit* général de toute son œuvre à venir. »³

Ainsi, bien qu'elle n'apparaisse pas, à première vue, comme un thème fondamental de l'œuvre aragonienne, l'enfance semble toujours présente, en creux, dans les textes de celui qui affirme : « Je sais bien que rien qui ne se réfère à une vision d'enfance n'a pour moi ni relief ni éclat. »⁴

Les différentes études ayant déjà abordé ce sujet s'inscrivent la plupart du temps dans des monographies ou des ouvrages collectifs qui traitent également d'autres aspects de l'œuvre. Roselyne Collinet-Waller⁵, en étudiant la figure du père dans la production romanesque d'Aragon, propose des analyses sur l'enfance, et notamment sur le lien entre secrets familiaux et création littéraire. Ses réflexions concernant les liens de parenté et les interactions familiales entre les différents personnages sont particulièrement éclairantes pour notre sujet, puisqu'elles situent l'enfant au sein d'un personnel romanesque. Carine Trevisan⁶, elle, s'interroge surtout sur le lien entre l'écriture de l'enfance et l'écriture de soi. Son étude porte sur son « droit à l'enfance » qu'Aragon réhabilite à travers la voix de l'enfant dans ses

¹ Louis Aragon, « Avant-lire » [1964], *Le Libertinage*, [1924], Paris, Gallimard, « Œuvres romanesques complètes I », La Pléiade, 1997, p. 256-257.

² *Ibid.*, p. 256.

³ Pierre Juquin, *Aragon, Un Destin français 1897-1939*, Paris, La Martinière, 2012, p. 94-95.

⁴ Louis Aragon, « Les grands yeux des petits », préface de l'exposition « Art et Résistance », février-mars 1946, cité par Pierre Juquin dans *Aragon, Un Destin français 1897-1939, op. cit.*, p. 11.

⁵ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

⁶ Carine Trevisan, « On entend un enfant », *Lire Aragon*, sous la direction de Mireille Hilsum, Carine Trevisan et Maryse Vassevière, Paris, Champion, 2000.

textes, et met en avant deux figures antithétiques mais complémentaires, qui sont, selon elle, celles du « nourrisson savant » et de « l'enfant étranglé ». Les deux chercheuses explorent donc avec précision les problématiques biographiques à l'œuvre dans la création littéraire d'Aragon. Nathalie Piégay-Gros⁷, quant à elle, consacre une partie de son étude des *Voyageurs de l'impériale* à l'enfance et offre une analyse riche de certains passages mettant en scène les jeunes années de Pascal. Elle s'intéresse notamment au rapport de l'enfant au langage et à la manière dont le texte romanesque restitue l'émerveillement de celui-ci devant le monde. Si certains aspects de l'enfance dans l'œuvre d'Aragon ont donc déjà été profondément analysés par la critique, et certains passages finement étudiés, aucun travail, à la fois global et synthétique, ne porte exclusivement sur le thème de l'enfance dans le cycle du *Monde réel*, et l'œuvre aragonienne apparaît si riche qu'un thème comme celui-ci semble loin d'avoir asséché toute l'encre qu'il pourrait faire couler. Ce mémoire se propose ainsi de mener une analyse détaillée des passages traitant de l'enfance au sein du *Monde réel* et du *Mentir-vrai*, en déclinant ses multiples facettes dans l'œuvre romanesque d'Aragon. Il tente de mettre particulièrement en valeur les extraits qui l'ont moins été dans la littérature critique jusqu'à présent.

Bien que le thème de l'enfance soit présent au fil de toute l'œuvre aragonienne, au vu de la proximité de celle-ci, il s'agit dans le cadre d'un mémoire de master de limiter le corpus de manière précise et cohérente. Le choix se porte sur l'ensemble des romans du *Monde réel* ; des *Cloches de Bâle* dont l'incipit s'ouvre sur un mot d'enfant⁸, aux *Communistes*⁹, en passant par *Les Beaux Quartiers*¹⁰, *Les Voyageurs de l'impériale*¹¹ et *Aurélien*¹². Après la période dadaïste et surréaliste, ces romans font partie de ce que l'on définit schématiquement comme la deuxième phase littéraire d'Aragon, c'est-à-dire son engagement dans le réalisme-socialiste, précédant sa période romanesque plus « expérimentale ». Ils ont été écrits entre 1936 et 1951. Ce mémoire prend en compte un passage des *Communistes* retiré de la réécriture de 1966-1967 : le chapitre VIII de la partie II où l'on assiste à une scène de jeu

⁷ Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Belin, 2001.

⁸ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, [1934], Paris, Gallimard, « Folio », 1988 : « Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa. » p. 49.

⁹ Louis Aragon, *Les Communistes, Œuvres romanesques complètes III*, Paris, Gallimard, « La Pléiade ».

¹⁰ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, [1936], Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

¹¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, [1942], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

¹² Louis Aragon, *Aurélien*, [1944], Paris, Gallimard, « Folio », 1966.

entre les enfants Felzer¹³. En effet, c'est l'un des seuls passages mettant en scène des enfants dans *Les Communistes*, Aragon ayant accordé moins de place à l'enfance dans ce dernier roman. Les autres œuvres ont été choisies pour les scènes et rôles privilégiés qu'elles accordent notamment aux enfants suivants : Guy et Catherine dans *Les Cloches de Bâle*, Armand dans *Les Beaux Quartiers*, Pascal, Suzanne, Yvonne ou encore Jeannot dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Comme l'écrit Jacqueline Bernard : « On trouve deux catégories d'enfants dans *Le Monde réel* ; ceux qui n'ont pas de nom et ceux qui se font connaître du lecteur. »¹⁴ Ce mémoire tend à mettre l'accent plus particulièrement sur cette seconde catégorie, mais pas seulement. En effet, la portée du thème de l'enfance chez Aragon va au-delà de la mise en avant de certains personnages ; les enfants situés en arrière-plan de l'intrigue peuvent également avoir leur importance. D'autre part, excepté la présence des filles d'Edmond et Blanchette Barbentane dans *Aurélien*, on pourrait penser que ce dernier roman offre peu de place à l'enfance. Mais il est tout à fait intéressant de porter attention aux souvenirs d'enfance d'Aurélien, et plus précisément de Bérénice, dans « la grande maison »¹⁵. Ainsi, au-delà des personnages d'enfants et des motifs privilégiés qui leur sont associés, tels que l'importance des jeux, du monde imaginaire ou encore de la nature, pour ne citer que quelques topos relevés par la chercheuse Marie-José Chombart de Lauwe¹⁶, il s'agit de prendre également en compte les souvenirs d'enfance de personnages adultes, qui offrent des perspectives riches pour notre sujet : Carlotta dans *Les Beaux Quartiers*, ou Reine dans *Les Voyageurs de l'impériale* représentent bien, elles aussi, ce regard en arrière, cette rétrospective sur l'enfance. Introduire au sein du corpus la nouvelle *Le Mentir-vrai*¹⁷ s'avère certes plus problématique puisque celle-ci est nettement postérieure (1964) au cycle du *Monde réel*. En revanche, elle est bien l'œuvre d'Aragon par excellence qui accorde une place centrale à l'enfance, en la situant même au fondement d'une poétique romanesque. On relève ainsi dans la célèbre nouvelle une proximité thématique avec les romans du *Monde réel*, puisqu'elle met en scène aussi bien les activités que le regard de l'enfance, mais également un dépassement formel et théorique qui accorde une place essentielle à l'enfant dans le processus de création littéraire, aux carrefours des genres ; Aragon faisant de Pierre une sorte de « faux double » autobiographique.

¹³ Louis Aragon, *Les Communistes, Œuvres romanesques complètes III*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 1286-1297.

¹⁴ Jacqueline Bernard, *Aragon, La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde Réel*, Paris, José Corti, 1984, p. 91.

¹⁵ Louis Aragon, *Aurélien, op.cit.*, p. 313.

¹⁶ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, « Payothèque », 1979.

¹⁷ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, « Folio », 1980.

Ainsi, Aragon présente son œuvre comme ayant ses profondes racines dans l'enfance¹⁸. Etudier la représentation de l'enfance au sein de sa création narrative fait d'emblée ressortir une complexité d'ordre générique entre la fiction et l'autobiographie, d'autant plus lorsque l'on se penche plus précisément sur *Le Mentir-vrai* qui se joue de cette ambiguïté. Nous avons vu que la dimension biographique a déjà été étudiée en profondeur par la critique ; Roselyne Collinet-Waller montre notamment comment l'environnement familial et son lot de secrets déclenchent la nécessité de l'invention chez le jeune Louis Aragon¹⁹. Analyser la représentation de l'enfance dans l'œuvre d'Aragon revient donc bien souvent à établir des rapprochements avec la propre enfance de celui-ci. Comme il l'écrit lui-même dans *Aurélien* : « La vie est plus romanesque que l'imagination. »²⁰ Pour un auteur dont la vie s'apparente têt à un roman, l'enfant apparaît comme ce point charnière entre le « mentir » et le « vrai », et comme l'origine même de la création littéraire. En effet, que ce soit dans le jeu, la rêverie, les secrets ou la production littéraire, il représente dans l'œuvre le point de jonction entre l'imaginaire et ce que l'on pourrait appeler la « réalité objective » de l'univers romanesque. Il n'est donc pas seulement une représentation construite, mais aussi une représentation productrice, à même d'induire une poétique particulière. Il est tout entier « roman en puissance », représenté en train de représenter, imaginé en train d'imaginer. A cet égard, on pourrait dire que le personnage de l'enfant chez Aragon cristallise à la fois l'origine de la création et la représentation de l'origine.

Cependant, si la représentation de l'enfance chez Aragon entremêle sans doute invention et autobiographie, le projet de ce mémoire ne vise pas à mener une lecture biographique ou psychanalytique de l'œuvre. La méthode choisie pour mener ce travail se fonde avant tout sur le structuralisme de Barthes pour qui le rôle du critique est de dégager « une cohérence de signes »²¹. Selon lui, « La critique n'est pas une traduction, mais une périphrase. »²² Elle ne vise donc pas un déchiffrement ou la découverte d'une « vérité » :

« Il y a en effet deux façons, il est vrai d'éclat inégal, de manquer le symbole. La première, on l'a vu, est fort expéditive : elle consiste à nier le symbole, à ramener tout le profil signifiant de

¹⁸ Voir : Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Paris, Skira, « Les sentiers de la création », 1969.

¹⁹ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans, op.cit.* Né de l'union illégitime entre Marguerite Toucas et Louis Andrieux, Aragon ignore le secret de sa naissance durant toute son enfance. On lui fait croire qu'il est le fils de sa grand-mère Claire Toucas, le frère de sa mère Marguerite et le filleul de son père.

²⁰ Louis Aragon, *Aurélien, op.cit.*, p. 315.

²¹ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966, p. 64.

²² *Ibid.*, p. 72.

l'œuvre aux platitudes d'une fausse lettre ou à l'enfermer dans l'impasse d'une tautologie. Tout à l'opposé, la seconde consiste à interpréter scientifiquement le symbole : à déclarer d'une part que l'œuvre s'offre au déchiffrement (ce en quoi on la reconnaît symbolique), mais d'autre part, à mener ce déchiffrement au moyen d'une parole elle-même littérale, sans fuite, chargée d'arrêter la métaphore infinie de l'œuvre pour posséder dans cet arrêt sa « vérité » : de ce type sont les critiques symboliques d'intention scientifique (sociologique ou psychanalytique). C'est dans les deux cas la disparité arbitraire des langages, celui de l'œuvre et celui du critique, qui fait manquer le symbole : vouloir réduire le symbole est aussi excessif que de s'obstiner à ne voir que la lettre. Il faut que le symbole aille chercher le symbole, il faut qu'une langue parle pleinement une autre langue : c'est ainsi finalement que la lettre de l'œuvre est respectée. »²³

Il ne s'agit aucunement de cloisonner l'analyse littéraire en la séparant de l'apport des sciences humaines et sociales. En revanche il ne s'agit pas non plus de prétendre dégager la « vérité » de l'œuvre en se fondant sur la psychanalyse ou la sociologie. Trouver un équilibre entre ces deux pôles semble fondamental pour aborder un thème aussi global que celui de l'enfance. Il s'agit avant tout dans ce travail d'envisager l'œuvre d'Aragon sous l'angle de la complexité littéraire qui lui est inhérente. La méthode structuraliste apparaît comme un premier appui adéquat pour établir des liens entre les différentes œuvres et à l'intérieur des œuvres elles-mêmes. A cet égard, la notion de « création » mérite d'être délimitée : elle ne doit pas être comprise comme une tentative d'explication psychanalytique de ce qui a poussé l'enfant Aragon à la création littéraire²⁴. Elle concerne bien l'enfant et la création tels qu'ils sont *représentés* dans l'œuvre. Ainsi, les données biographiques ou intertextuelles enrichissent-elles l'analyse du thème de l'enfance, sans pour autant constituer le fondement de l'étude. Celle-ci s'attache bien plutôt aux effets littéraires, à la complexité et à la puissance symbolique qui se dégagent de l'œuvre d'Aragon à travers ce thème. Il semble en effet intéressant d'étudier ce dernier dans le sens où son importance dépasse, au sein des romans d'Aragon, la simple représentation, pour fonder une véritable poétique romanesque. En effet, comme le montre Marie-José Chombart de Lauwe²⁵, un certain nombre de codes apparaissent dans de nombreux récits sur l'enfance, construisant une représentation récurrente de celle-ci

²³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴ Si l'œuvre littéraire n'est pas un lieu clos sur lui-même, la création littéraire non plus n'est pas « close » sur l'histoire personnelle de son auteur : « En se voulant solitaire, l'artiste se berne d'une illusion peut-être féconde, mais le privilège qu'il s'accorde n'a rien de réel. Quand il croit s'exprimer de façon spontanée, faire œuvre originale, il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels. Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur les sentiers de la création. », Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Paris, Skira, « Les Sentiers de la création », 1975, p. 147

²⁵ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, op.cit.

autour de mêmes motifs. Notre recherche s'intéresse à la manière dont ces motifs impulsent la création littéraire et se singularisent précisément dans l'œuvre d'Aragon, en se manifestant dans l'écriture et l'imaginaire. Dans les différents textes du corpus choisi, l'enfance appelle tout un univers qui apparaît aussi bien sur le plan thématique, notamment par le choix de motifs ou de cadres spatiaux-temporels spécifiques, que sur le plan narratologique, par l'emploi de registres, syntaxes et lexiques particuliers. C'est pourquoi l'intitulé du sujet prend à la fois en compte la « représentation » et la « poétique » au sein de l'œuvre, tout en tenant compte de la diversité des textes²⁶.

En choisissant d'analyser le thème de l'enfance, ce mémoire ne se limite donc pas au personnage de l'enfant mais englobe une réalité littéraire plus large. La problématique se concentre sur la création et les enjeux symboliques de la poétique de l'enfance dans les romans du *Monde réel* et le *Mentir-vrai*. Comment et pourquoi ces récits s'attachent-ils à montrer des personnages enfants, à les faire évoluer ainsi qu'à revenir à l'enfance de personnages adultes ? Sans prétendre y répondre définitivement, ces questions nous guident dans l'analyse de ce thème, de ses répercussions sur la poétique du récit et de ses significations²⁷.

Dès lors, le travail suit une avancée progressive, en se concentrant d'abord sur le personnage de l'enfant pour s'étendre ensuite à l'analyse de toute la poétique de l'enfance au sein des textes. La première partie vise à comparer la manière dont les différents enfants sont représentés au cœur des romans, autour de situations, de figures et de motifs qui peuvent être repris ou varier d'une œuvre à l'autre. De l'enfant entouré et mêlé aux intrigues familiales, on passe peu à peu à l'enfant solitaire, à qui le récit offre une place à part. Ainsi, notre deuxième partie traite plus précisément de la notion fondamentale de création : au-delà du ludisme littéraire, quels sont les enjeux esthétiques et narratologiques que recèle la mise en scène de « l'enfant créateur » ? Finalement, notre troisième et dernière partie tend à montrer que la représentation de l'enfance dépasse le personnage de l'enfant lui-même pour fonder une

²⁶ La démarche se rapproche de celle d'Amy Smiley dans son étude sur la place de la terre dans l'œuvre d'Aragon : « Je ne cherche pas à introduire dans le roman d'Aragon une unité par le biais de la poétique mais à l'élaborer au regard des romans, si différents selon les préoccupations de chaque époque d'écriture [...] » (*L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994, p.15.)

²⁷ Pour reprendre l'expression de Francine Dugast-Portes à propos de Colette, nous verrons finalement « ce que la technique scripturale [d'Aragon] doit à la représentation de l'enfance dans son œuvre. » (« L'image de l'enfance et ses fonctions dans l'œuvre de Colette. Entre tradition et modernité », *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Collection Interférences », 1999, p.51.)

véritable poétique romanesque, où se nouent les problématiques du *réalisme* et de la *fiction*. Entre passé et présent, les personnages d'Aragon sont souvent porteurs d'un « esprit d'enfance » qui s'étend au fil du récit et sous-tend celui-ci. L'écriture de l'enfance laisse alors percevoir la quête fertile d'un regard perdu, qui se retrouve et se réinvente sans cesse dans les réminiscences du passé.

Première partie :

Représentations et figures de l'enfant : reprises et variations

Si l'enfant est envisagé dans ce mémoire comme un personnage à part, dans toute sa singularité, il convient d'abord de le situer au sein d'un personnel romanesque, en analysant quelle est la place qu'il occupe dans le récit, au cœur d'un réseau de personnages et d'intrigues, mais aussi de quelle manière il s'en distingue. Toute la singularité du personnage de l'enfant chez Aragon se trouve précisément dans cette place particulière, où il ne peut s'envisager à part de l'intrigue, mais où il se caractérise en même temps par sa solitude, un espace littéraire propre lui étant alors consacré. Ainsi, il semble intéressant de commencer par dresser une analyse générale de la place de l'enfant, pour ensuite centrer l'étude sur lui plus précisément.

Chapitre Premier : Quelle place pour l'enfant au sein de la famille et de la société ?

1) L'enfant au milieu des drames familiaux : les figures de la transmission

L'enfant apparaît d'abord comme membre d'une famille, dont l'histoire, les drames et les attentes influencent le développement.

a) Un héritage familial complexe

Comme l'écrit Elena Gianini Belotti :

« A travers une série d'innombrables préceptes verbalisés, l'adulte transmet à l'enfant les valeurs auxquelles il est tenu de se conformer, sous peine de ne pas être socialement accepté. »²⁸

²⁸ Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, [1973] Paris, Editions des Femmes, 1974, p. 97.

Plus que cela encore, les romans du *Monde Réel* présentent, à travers le personnage de l'enfant, des situations familiales qui en disent long sur les différents milieux sociaux et leurs fonctionnements. La transmission de valeurs familiales est aussi et avant tout le véhicule des idées d'une certaine classe sociale. Dans *Les Cloches de Bâle*, Guy évolue au sein d'un milieu bourgeois qui le sépare souvent des autres enfants :

« En fait Guy n'avait aucun ami. Il passait l'été à Nettencourt, où on lui interdisait de jouer avec les petits paysans. »²⁹

Ici apparaît déjà une ségrégation sociale imposée par la famille, qui se montre complètement intériorisée par l'enfant lui-même lors du conflit entre Guy et « un enfant du peuple »³⁰. Le face à face entre les deux garçons se transmue en confrontation sociale et politique. Guy, « habillé en Van Dyck », vient de « faire connaissance avec le prolétariat »³¹. Ce qui pourrait n'être qu'un conflit entre deux enfants prend ici une dimension plus large, tout en permettant à Aragon de dénoncer l'ancrage profond du mépris bourgeois et des différences de classes sociales, ancrage d'autant plus important qu'il prend ici le visage de l'enfance, représentée généralement comme l'âge de l'innocence, à l'abri des préjugés adultes.

Comme l'écrit Mireille Hilsum, Guy apparaît comme un « petit singe savant de la bourgeoisie qui ne s'émancipera pas du roman des siens [et] ne se soustraira donc pas à la verve satirique de son auteur »³². Satirique, Aragon ne manque pas de l'être lorsqu'il joue sur le décalage entre la naïveté de l'enfance et les codes sociaux du monde adulte. Ainsi, dans *Aurélien*, lorsque Bérénice demande à la fille de Mrs Goodman ce qu'elle aimerait devenir plus tard, on peut lire :

« Le visage de madone de l'enfant se tourna vers la dame. On ne peut rien imaginer de plus pur : « Moi, - dit-elle avec ce ton d'extase qui suit une longue réflexion, - quand je serai grande, je serai putain... »

L'hilarité de Paul Denis couvrit celle de Zamora, et les cris faussement effarouchés de la mère [...]

« Il faut l'excuser, elle répète ce qu'elle entend dire ! – dit Mrs Goodman.

- Vraiment, chère madame ? Paul Denis en avait les larmes aux yeux.

²⁹ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 83.

³⁰ *Ibid.*, p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 85.

³² Mireille Hilsum, « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain Schaffner, Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 195.

« Vous aggravez votre cas, Betty... », fit observer le peintre. »³³

Si les personnages s'amuse de cette réflexion enfantine, Aragon accentue encore le comique de situation par l'effet de décalage entre les paroles de la petite fille et sa comparaison à une madone. Ainsi, par ses mots et ses gestes, l'enfant révèle les codes sociaux en même temps qu'il les bouleverse. Un peu plus loin, Bérénice, qui se sent elle-même en décalage avec ce milieu bourgeois parisien, plaint « ces gosses chiens savants, à qui on parlait de Cézanne avant de leur avoir appris à se moucher. »³⁴ La ressemblance avec Guy est frappante, mais la plupart des enfants mis en avant dans le *Monde réel* évoluent en fait au sein du même monde, celui de l'enfance d'Aragon lui-même.

Catherine Simonidzé elle-même, ayant été influencée par les idées anti-cléricales et révolutionnaires que lui transmet sa mère lorsqu'elle n'a encore que six ans³⁵, reste cependant marquée par son milieu d'origine et son enfance personnelle :

« Elle ne savait rien de l'enfance ouvrière, différente de celle qu'elle avait eue, comme le cauchemar d'un sommeil calme ; dans son monde, l'être humain rarement avant vingt ans acquerrait ce sentiment de responsabilité qui fait l'adulte ; tandis que, garçons ou filles, dans le monde ouvrier la vie, à proprement parler l'enfer, commence bien avant l'achèvement de la croissance, avant même la puberté. »³⁶

Ici, c'est bien plus de son milieu bourgeois que des idées transmises par sa mère que Catherine désire s'émanciper. Armand mène le même combat, si ce n'est que pour lui, s'engager auprès du peuple, c'est véritablement rompre avec ses valeurs familiales. A cet égard, sa relation avec Yvonne, « laveuse de vaisselle »³⁷ dans son internat à Aix, apparaît hautement symbolique :

« C'était drôle, mais dans la compagnie d'Yvonne, il perdait cette terreur qu'on lui avait insufflée toute l'enfance, la terreur de se déclasser. »³⁸

Faire évoluer ses personnages au-delà de l'enfance permet donc à Aragon de mettre en avant la tension sous-jacente entre attachement aux origines et tentative de rupture avec la transmission familiale. La question de l'hérédité, de l'héritage ou de la reproduction familiale

³³ Louis Aragon, *Aurélien*, op. cit., p. 246-247.

³⁴ *Ibid.*, p. 248.

³⁵ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 148 et 155-156.

³⁶ *Ibid.*, p. 302.

³⁷ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 382.

³⁸ *Ibid.*, p. 385.

se retrouve de manière récurrente dans son œuvre. Sont souvent soulignées les ressemblances physiques ou traits de caractères transmis entre personnages de la même famille (Bérénice et son père, Jeannot et Pascal...). Mais le roman ne manque pas de faire ressortir toutes les ambivalences d'une transmission familiale souvent malheureuse, avec laquelle les personnages tentent de prendre leurs distances. A la fin des *Voyageurs de l'impériale*, les fils héritent de la guerre causée par leurs pères et Pascal s'engage pour ne pas la transmettre lui-même à son fils³⁹. Sur un autre plan, Bérénice elle-même ne veut pas reproduire les erreurs de sa mère et faire souffrir Lucien en le quittant pour Aurélien⁴⁰. Sont donc mises en scène à la fois l'inévitable transmission familiale et les tentatives de distanciation voire de rupture avec elle. L'enfant, et ce qu'il reste de l'enfance chez les personnages devenus plus âgés, témoigne du désir d'émancipation d'individus se voulant libres d'un héritage qu'ils n'ont pas choisi, mais ne pouvant échapper à leurs origines. Soit cet héritage est inscrit dans leur corps, sur leur visage (Bérénice reconnaît en ses propres yeux ceux de son père, Aurélien lui-même pense ressembler au sien⁴¹), soit dans le poids d'une enfance interchangeable, ou encore dans le pouvoir de l'argent : Catherine Simonizdé ne peut réécrire son histoire pour mieux comprendre les ouvriers, ni vivre sans l'argent envoyé par son père. Comme le souligne Roselyne Collinet-Waller :

« Les ruptures absolues sont rarissimes. Il n'est pas facile de s'introduire dans un clan, mais pas davantage de le quitter. Le clan est une unité puissamment constituée. Ce qui soude quand même les familles, c'est l'argent. Les clans familiaux sont essentiellement des entités économiques. »⁴²

b) *Petits garçons et petites filles*

Comme on peut le remarquer dans une fresque familiale telle que *Les Voyageurs de l'impériale*, l'enfant est susceptible d'être avant tout valorisé par les autres personnages comme membre d'une lignée, et subit, du même coup, les stéréotypes genrés véhiculés par la société :

« Grand'mère aimait en Pascal le garçon, l'homme de la famille. La naissance de l'aînée, une fille, avait été pour elle une déception. Et comme Mme d'Ambérieux n'avait jamais pu

³⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op.cit., p. 745.

⁴⁰ Louis Aragon, *Aurélien*, op.cit., p. 416.

⁴¹ *Ibid.*, p. 314.

⁴² Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, op. cit., p. 172.

souffrir son beau-fils, elle voyait en Pascal un prénom qui venait de son côté, celui que portait son propre frère, la perpétuation de sa race à elle, l'arrière-petit-fils de son père à elle, pour lequel elle avait eu une admiration de jeune fille. »⁴³

Ces quelques lignes témoignent bien du poids de l'héritage porté par l'enfant dès sa naissance, comme le souligne l'accumulation des noms masculins « frère », « arrière-petit-fils », « père »... De même, M. de Sainteville est fier d'avoir un filleul masculin pour poursuivre la lignée familiale⁴⁴. Pascal est donc d'autant plus valorisé qu'il est un garçon : le roman réaliste permet alors de donner une image de la manière dont l'enfant était perçu au sein d'une époque hautement patriarcale, fin XIXe-début XXe siècle. C'est aussi une forme de « sociologie de l'enfant » à laquelle nous avons affaire. Comme l'affirme Elena Gianini Belotti :

« Le garçon [...] est désiré pour lui-même, pour le prestige que sa naissance confère à la famille, pour l'autorité qu'il aura à l'intérieur et à l'extérieur de celle-ci, pour ce qu'il réalisera ; la fille est désirée – si elle l'est – selon une échelle de valeurs, de commodités. »⁴⁵

On constate en effet la déception de Mme d'Ambérieux à la naissance de sa petite fille :

« Mme d'Ambérieux venue pour l'accouchement, espérait un garçon solide. Une fille ! Ces Mercadier, ce n'était vraiment pas grand'chose. Elle reprit le train de Paris dès le lendemain. »⁴⁶

Par ailleurs, notons la différence de description évidente entre Pascal et sa sœur Jeanne :

« Jeanne avec sa robe blanche toute propre, et des rubans par-ci, par-là, avait, sa cuiller en main, l'air si sage, reproche vivant à ce pendard qui avait encore déchiré ses culottes. »⁴⁷

Ainsi, la description des vêtements des enfants vient mettre en relief les différences d'éducatrices flagrantes entre petits garçons et petites filles. Jeanne apparaît comme l'image même de l'enfant sage se pliant aux attentes projetées sur elle. Comme le fait remarquer Simone de Beauvoir, le masculin est synonyme d'action et de transcendance, il est donc toléré voire apprécié qu'un petit garçon déchire ses culottes. Pascal n'est ni réprimandé pour sa

⁴³ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 52.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵ Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, op. cit., p. 30.

⁴⁶ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 66.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

saleté, ni pour la négligence de ses affaires, mais uniquement pour son retard aux repas⁴⁸. Au contraire, l'imaginaire collectif attribue au féminin la passivité et l'obéissance. Simone de Beauvoir le montre bien lorsqu'elle étudie l'enfance des femmes :

« [...] on lui apprend que pour plaire il faut chercher à plaire, il faut se faire objet ; elle doit donc renoncer à son autonomie. »⁴⁹

La petite Jeanne suit donc le modèle de sa mère Paulette, dont les « toilettes faisaient parler »⁵⁰ et que la description de sa chambre rose apparente à une poupée⁵¹. Comme l'écrit encore Simone de Beauvoir :

« Qu'il soit ambitieux, étourdi ou timide, c'est vers un avenir ouvert que s'élançait le jeune garçon ; il sera marin ou ingénieur, il restera aux champs ou il partira pour la ville, il verra le monde, il deviendra riche ; il se sent libre en face d'un avenir où l'attendent des chances imprévues. La fillette sera épouse, mère, grand-mère ; elle tiendra sa maison exactement comme le fait sa mère, elle soignera ses enfants comme elle a été soignée : elle a douze ans et déjà son histoire est inscrite au ciel ; elle la découvrira jour après jour sans jamais la faire [...] »⁵²

Cependant, si Aragon met en scène certains stéréotypes genrés, nous verrons que la plupart des enfants qu'il met en avant dans ses textes s'éloignent de ces carcans sociaux, notamment à travers leurs jeux.

c) *Les liens fraternels*

Si Pascal prend vite conscience de sa dissemblance avec sa sœur au point de la détester⁵³, il éprouve d'abord pour elle un « amour débordant »⁵⁴, alors qu'elle n'est encore qu'un bébé. Amour fraternel qui semble être l'occasion pour lui de se rêver en héros, prêt à se sacrifier, comme les personnages de certains contes ou légendes chevaleresques. A cet égard, on peut encore penser aux analyses de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* :

⁴⁸ *Ibid.*, p. 93 : « [...] l'oncle Pascal acceptait tout de son neveu Pascal, sauf les retards aux repas. »

⁴⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, « L'expérience vécue », Paris, Gallimard, collection Idées, « Enfance », p. 29.

⁵⁰ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 68

⁵¹ *Ibid.*, p. 67-68.

⁵² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, *op. cit.*, p. 52.

⁵³ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 66.

« La femme c'est la Belle au bois dormant, Peau d'Âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. Dans les chansons, dans les contes, on voit le jeune homme partir aventureusement à la recherche de la femme ; il pourfend des dragons, il combat des géants ; elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, une caverne, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend. »⁵⁵

Dès lors, la petite fille ne semble intéressante que tant qu'elle est passive, tel un être inanimé. Allongée dans son berceau, elle apparaît déjà comme le simulacre de la future femme aimée pour laquelle il faudra se sacrifier. Le jeune garçon projette sur ce petit être ses fantasmes héroïques, comme s'il s'agissait d'une poupée. Cependant, dès que la petite fille s'anime, prend sa place dans le monde à travers ses paroles et ses gestes propres, Pascal s'en détourne :

« Jamais pourtant serment si noble ne fut si peu tenu... Car dès que Jeanne put dire trois mots, marcher, elle cessa d'intéresser son frère. »⁵⁶

Ainsi, l'amour fraternel existe-t-il vraiment dans les romans du *Monde réel* ? Roselyne Collinet-Waller répond clairement par la négative :

« Quand la fratrie existe (les enfants uniques sont légion), elle est généralement réduite à deux personnes, sinon au départ, au moins par des circonstances diverses. Cette structure duelle favorise les passes d'armes. Le sentiment le plus fréquent et le plus vif à l'intérieur de la fratrie est la haine. »⁵⁷

En effet, nombreuses sont les fratries qui se déchirent ou du moins s'opposent. Comme le souligne Aragon dans *Les Beaux Quartiers*, la haine entre Edmond et Armand trouve « ses profondes racines dans le passé de l'enfance »⁵⁸, ce qui tendrait à expliquer qu'ils en viennent aux mains des années plus tard. Cette haine perdure dans le temps, à l'image de ce sobriquet enfantin, « crapaud »⁵⁹, qu'Edmond lance à son frère comme une vieille insulte lors de l'arrivée de celui-ci à Paris. Ce terme, inoffensif en apparence, ne manque pas de faire son effet ; « un rouge sombre » monte aux joues d'Armand, ressuscitant les blessures de l'enfance entre l'aîné, Edmond, successeur, dans une certaine mesure, de l'ordre incarné par le père, et Armand, le cadet, préféré de la mère dont il supporte les douleurs.

⁵⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, op. cit., p. 43.

⁵⁶ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 66.

⁵⁷ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, op. cit., p. 169.

⁵⁸ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 472.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 404.

Il semblerait que bien souvent l'un des deux représente l'ordre familial et social duquel l'autre tente de s'émanciper. C'est bien Edmond qui assure la liaison entre le cadre familial et le jeune Armand rebelle lors de l'arrivée à Paris de celui-ci. De même, dans *Les Cloches de Bâle*, Hélène apparaît d'emblée comme la petite fille modèle, correspondant aux normes de son milieu social. Catherine souffre alors de la préférence maternelle pour sa sœur, mais aussi et surtout de sa pratique du piano et du succès de celle-ci auprès des hommes. Elle apparaît comme une petite fille sous-estimée et laissée de côté au profit de son aînée⁶⁰. Pascal lui-même méprise Jeanne dès son enfance, notamment pour ses manières bourgeoises⁶¹. De plus, ce n'est pas Aurélien, mais sa sœur Armandine, qui reprend l'entreprise paternelle⁶². Armand, Catherine, Pascal, Aurélien : il semblerait qu'Aragon porte une tendresse toute particulière à ces personnages qui tentent de rompre avec leur famille à l'âge adulte et qui sont d'abord ces enfants mis en avant, solitaires, parfois incompris, rêveurs, et critiques sur le monde dans lequel ils évoluent.

d) *Ambivalence de la démarche narrative : continuité et rupture avec le naturalisme*

Au regard de ces analyses menées sur le milieu où évoluent les enfants, on peut se demander si l'héritage familial, tel qu'il est présenté dans le roman, est supposé expliquer la personnalité du personnage devenu adulte, dans la lignée d'un déterminisme naturaliste. A cet égard, la poétique romanesque d'Aragon ne manque pas de contradictions ; elle varie d'un roman à l'autre, et c'est précisément dans cette complexité inhérente à son œuvre qu'il est intéressant de l'étudier :

« Mme Mercadier aimait certes son fils plus que sa vie. [...] Les mères aimantes jouent ainsi parfois un rôle décisif et tragique à l'instant où s'aiguille la destinée de leur fils. Elles faussent une vie dans les meilleures intentions du monde. »⁶³

Cette citation extraite des *Voyageurs de l'impériale* suggère nettement l'influence considérable de Mme Mercadier sur la vie de son fils, notamment par l'emploi des deux adjectifs « décisif » et « tragique », connotant l'idée d'un destin tracé, auquel le personnage ne pourrait échapper. Se profile l'idée d'un lien de cause à effet, que le romancier, en

⁶⁰ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 150, 159 et 161.

⁶¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, voir notamment p. 94 : « Elle était maniérée, mijaurée, et sûre d'appartenir à quelque essence supérieure. »

⁶² Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, : p. 640 : Aurélien n'accepte pas immédiatement la proposition de son beau-frère de rejoindre l'usine familiale.

⁶³ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 44.

surplomb, pourrait souligner en connaissant d'avance le destin du personnage. On pourrait alors voir dans ce passage l'inscription de la poétique aragonienne dans les traces du naturalisme, où l'explicitation de l'histoire familiale viendrait renforcer le réalisme du roman pour donner plus de relief aux personnages. Néanmoins, il en va tout autrement dans *Aurélien* où Aragon semble justement prendre le contrepied de l'esthétique naturaliste :

« Les lentes semailles du caractère, les romanciers le plus souvent en exposent sans les expliquer l'histoire, remontant à l'enfance, à l'hérédité, à la société, à cent principes divers. Il faut bien dire qu'ils sont rarement convaincants, ou n'y parviennent que par des hypothèses heureuses, qui n'ont pas plus de valeur que leur bonheur n'en a. [...] D'où lui venait ce goût de l'absolu, je n'en sais rien. Bérénice avait le goût de l'absolu. »⁶⁴

Dès lors, si par le retour à l'enfance, on pourrait lire une tentative d'explication qui donnerait de la consistance à l'intrigue et renforcerait le réalisme, on voit bien qu'Aragon se joue en même temps de ces codes romanesques, pour toujours laisser un espace ouvert, une part d'inexplicable. Il l'assume d'ailleurs pleinement à travers l'emploi de la première personne, le « je » du narrateur prenant une valeur auctoriale. Si le personnage de l'enfant et le retour sur l'enfance des protagonistes adultes s'inscrit donc dans un réseau complexe, en lien avec d'autres intrigues et personnages, on ne peut le limiter à une simple explication qui se voudrait porteuse d'un déterminisme familial ou social, tentant de construire les personnages de la manière la plus « réaliste » qui soit. L'écriture d'Aragon dépasse les codes du réalisme du XIXe siècle, et l'enfance n'a donc pas qu'une valeur fonctionnelle dans le roman. Au contraire, de nombreux passages la font apparaître comme un thème occupant pleinement sa place, avec sa propre signification, sans être subordonnée ni secondaire au reste du récit. Si dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Aragon semble appliquer lui-même ce qu'il fustige dans *Aurélien* en exposant l'hérédité de Pierre Mercadier, ce n'est jamais pour donner une explication précise du personnage. On remarque d'ailleurs que cette quête herméneutique est laissée au personnage éponyme lui-même dans *Aurélien*, lorsque celui-ci tente de mieux cerner Bérénice :

« [...] il cherche l'essence d'un drame deviné. Il ne sait vraiment rien de la vie de Bérénice. Cette façon qu'elle a toujours de le ramener à l'enfance, dans la grande maison. [...] Quelle peine secrète porte-t-elle au fond de ses yeux noirs ? »⁶⁵

⁶⁴ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 305.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 322.

Ainsi le roman ne se fait pas affirmatif, mais bien plutôt interrogatif, afin de montrer toutes les incertitudes de la transmission familiale pour les personnages eux-mêmes :

« Je ne sais ce que vous avez retenu de mes longues histoires sur mon enfance, sur la maison, sur ma mère partie. Il est si difficile d'être juste. » écrit Bérénice à Aurélien.⁶⁶

C'est peut-être même en exposant cette incertitude que le roman s'avère plus « réaliste ». Comme l'écrit Roselyne Collinet-Waller :

« L'ambivalence est d'ailleurs une constante de l'écriture aragonienne : aucun écrit ne saurait être porteur d'un sens unique, il recèle toujours une part dissimulée. »⁶⁷

Si l'enfance est une porte ouverte sur le sens, elle n'en est pas nécessairement une clé, ce qui montre bien que l'enfance et le personnage de l'enfant chez Aragon ne se réduisent nullement à une dimension naturaliste du roman et qu'ils occupent une place toute singulière.

2) **Enfanter : ambivalence du regard adulte**

Toujours dans l'idée d'analyser la place de l'enfant au sein d'un personnel romanesque, il convient de s'interroger également sur le regard adulte porté sur l'enfant. Ce regard définit l'enfant aussi bien que l'adulte ; il permet de saisir certains enjeux de la maternité et de la paternité au sein des œuvres.

a) *L'enfant-mère ou l'irresponsabilité maternelle*

Chez Aragon, nombreuses sont les femmes qui sont comparées à des enfants⁶⁸. Or, cette image de la petite fille paraît toujours indiquer une défaillance de la fonction maternelle. Paulette Mercadier en est l'illustration la plus flagrante. Elle est présentée comme une femme superficielle, capricieuse et même stupide, qui ne voit ses enfants que comme des « objets de vanité à attifer et à montrer »⁶⁹. Comme l'indique Roselyne Collinet-Waller, c'est sans doute

⁶⁶ *Ibid.*, p. 415.

⁶⁷ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans, op. cit.*, p. 12.

⁶⁸ Sur la question de l'infantilisation de la femme, voir aussi le 2) du chapitre I de la troisième partie de ce mémoire « L'amour comme retour à l'enfance ? », traitant plus précisément la question sous l'angle des rapports amoureux et non plus de la maternité ; les deux aspects étant tout de même évidemment liés.

⁶⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, op. cit.*, p. 49.

la grand-mère d'Aragon qui a pu servir de modèle dans la construction du personnage de Paulette Mercadier⁷⁰.

L'image de la petite fille apparaît sans doute comme l'archétype d'un charme féminin particulièrement puissant, mais elle exclut du même coup la maternité :

« Féminité ne rime jamais avec maternité. L'incompatibilité de la mère et de la femme est perceptible dans les portraits de femmes enlaidies par leur grossesse, dans la volonté de ne pas apparaître comme mères, dans le choix d'une vie mondaine de séductrice qui ne laisse pas de temps pour les enfants ou dans l'abandon de l'enfant pour un amant. »⁷¹

Précisément, on peut penser à Blanche Pailleron dans *Les Voyageurs de l'impériale*, qui, lorsqu'elle choisit de prendre soin de sa fille Suzanne, se trouve rejetée par Pierre ; mais aussi à Reine, séductrice mais non mère. Dans *Les Beaux Quartiers*, Mme Beurdeley pourrait être rapprochée de Blanche en cela qu'elle délaisse également son enfant pour son amant. Carlotta, quant à elle, ne devient pas mère, pas plus que Rose Melrose, l'une des figures féminines majeures que l'on trouve dans *Aurélien*. Bérénice elle-même, régulièrement comparée à une petite fille, ne peut enfanter. Cette incompatibilité entre la séduction et la maternité trouve sans doute son accomplissement dans le rapprochement souvent établi entre l'image de la petite fille et celle de la prostituée. On peut notamment penser à Dora, tenancière du bordel des *Hirondelles* dans *Les Voyageurs de l'impériale*, ou encore à la jeune prostituée que rencontre Armand à Paris dans *Les Beaux Quartiers*⁷².

b) *L'enfant adoré et choyé : la maternité étouffante*

Si la mère n'apparaît pas comme une femme-enfant à l'image de Paulette Mercadier, les autres figures maternelles ne témoignent pas nécessairement d'un rapport plus heureux entre mère et enfant. Roselyne Collinet-Waller observe encore la chose suivante :

« L'instinct maternel ne semble pas exister, non plus que l'amour maternel, le plus souvent simplement inexistant, sinon étriqué, limité, exclusif, sans générosité. Ainsi Rachel

⁷⁰ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans, op. cit.*, p. 160.

⁷¹ *Ibid.*, p. 164.

⁷² Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers, op. cit.*, p. 454 : « Elle avait tout à coup baissé des paupières de pudeur et le visage fardé retrouva une douceur de petite fille. »

Barbentane, qui n'aime au monde que son fils Armand, l'étouffe, le modèle, en fait sa chose.»⁷³

En effet, Rachel Barbentane exerce une emprise considérable sur son fils Armand lorsqu'elle soulage auprès de lui sa douleur et la haine de son mari⁷⁴. Notons que cette remarque de Roselyne Collinet-Waller peut également s'appliquer à l'attitude de Mme d'Ambérieux dans *Les Voyageurs de l'impériale* : même le semblant d'amour maternel saute chez elle une génération : « Mme d'Ambérieux n'aimait pas sa fille : pas de tempérament, pas de dévotion, une sottise... »⁷⁵. En revanche, son comportement envers Pascal frôle le comique en la faisant apparaître comme une grand-mère fantaisiste, créant un univers kitsch autour de l'enfant qu'elle chérit et modèle⁷⁶. Cet univers repose en grande partie sur les virtualités du langage, la manière de nommer les choses, mais aussi le pouvoir des histoires et des superstitions, terreau fertile des références au merveilleux que Pascal convoque à plusieurs reprises durant son enfance.

Ainsi, lorsque la mère ou la grand-mère s'occupent de l'enfant, c'est pour mieux le modeler et l'influencer selon leurs propres attentes. Guy, dans *Les Cloches de Bâle*, apparaît également comme l'enfant façonné par sa famille, choyé par sa mère afin de donner de lui l'image d'un enfant idéal et prodige. Lorsqu'il joue du violon devant les yeux admiratifs de toute la haute société invitée chez ses parents, Diane maîtrise les codes lui permettant de renvoyer une image harmonieuse :

« Diane savait alors venir poser sur la tête du gosse une main maternelle qui faisait au bout de son bras nu un geste à peine étudié. [...] Avec le petit prodige et le violon, la mère ainsi debout, était irrésistible. Le peintre Roll fit son portrait qui fut exposé aux Artistes Français. »⁷⁷

On remarque bien que l'attention maternelle est ici comparée à un *savoir*, à une forme d'artifice convoqué selon l'opportunité du moment, qui manque donc de spontanéité. Dès lors, les enfants qui bénéficient de l'attention de leur mère semblent le payer d'un poids d'attentes familiales et sociales considérables.

⁷³ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans, op. cit.*, p. 16.

⁷⁴ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers, op. cit.*, p. 105-106.

⁷⁵ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, op. cit.*, p. 121.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 53-55.

⁷⁷ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle, op. cit.*, p. 66.

c) *Le rejet de l'enfant : de l'indifférence à l'hostilité*

Roselyne Collinet-Waller consacre de nombreuses analyses approfondies aux figures du père dans les romans d'Aragon. Elle constate que si la plupart sont morts, ceux qui marquent le plus les textes n'assurent pas plus leur fonction parentale que les mères ne sont portées par un quelconque instinct maternel. Concernant Philippe Barbentane, elle écrit qu'il « oscille entre l'indifférence et l'autorité [...] », et qu'il est « désengagé et partial »⁷⁸. Pierre Mercadier, l'autre grande figure paternelle du *Monde réel*, « [...] n'aime pas ses enfants et n'éprouve aucun scrupule à les abandonner. »⁷⁹ Le rejet de l'enfant prend plusieurs formes chez ce dernier. D'une part le dégoût : Sarah Meyer, enceinte, est observée comme un animal⁸⁰. D'autre part, le mépris des convenances familiales et l'ancrage dans des stéréotypes sociaux, qui vont de pair avec son individualisme :

« Pierre s'était fait à cette idée que les enfants appartiennent à leur mère. [...] En fait, son fils lui était un étranger qui ne valait pas une scène de Paulette. »⁸¹

Notons que cette situation se trouve quelque peu renversée à la fin du roman avec l'arrivée de Jeannot. Encore une fois, les amours filiales sautent une génération. Enfin, Pierre ressent la honte du métier de professeur, qui s'accompagne du mépris de la jeunesse : « C'est drôle, il ne peut se faire à cette débâcle de l'enfance. »⁸²

Par ailleurs, le rejet de l'enfant peut être présenté comme étant l'attribut d'un certain milieu aux « idées toutes faites »⁸³, notamment celui de jeunes artistes dans lequel évolue Paul Denis. Bérénice elle-même le souligne : « Ah, je vois, - dit-elle, - mon petit... ça ne se fait pas dans votre milieu d'aimer les enfants ! »⁸⁴

d) *La maternité impossible*

Ce n'est pas un hasard si c'est à travers le regard de Bérénice qu'est dénoncé ce conformisme social. En effet, la jeune femme représente bien la dimension tragique de la

⁷⁸ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans, op. cit.*, p. 107.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁰ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, op. cit.*, p. 494.

⁸¹ *Ibid.*, p. 106.

⁸² *Ibid.*, p. 100-101.

⁸³ Louis Aragon, *Aurélien, op. cit.*, p. 247.

⁸⁴ *Ibid. loc. cit.*

maternité chez Aragon : quand celle-ci n'est pas fuite ou étouffement, elle est tout simplement impossible.

« Seul l'amour maternel impossible pourrait être sincère et profond. Bérénice saurait aimer les enfants mais elle ne peut être mère, c'est son douloureux secret. »⁸⁵

Cette remarque de Roselyne Collinet-Waller pourrait s'appliquer à d'autres personnages féminins : Catherine Simonidzé, par exemple, se trouve bouleversée devant un nourrisson dont le visage la marquera longtemps⁸⁶. Pourtant, pour des motifs non explicités, elle n'envisage pas de devenir mère. Est-ce parce qu'elle se sait menacée par la maladie, ou qu'elle se refuse à une vie de couple qui l'enfermerait dans le rôle trop étrié de la mère de famille du début du XXe siècle, qu'elle condamne avec force ? Mme Grésandage apparaît précisément comme une femme dévouée à son mari lorsqu'elle explique à Carlotta n'avoir pas voulu d'enfant dans les premières années du mariage « à cause de Richard »⁸⁷. Désormais, elle estime avec tristesse qu'il est « trop tard », comme c'est le cas pour Carlotta elle-même :

« [...] moi, j'aimerais avoir un enfant, mais je crois qu'on m'a abîmée une fois pour toute avec ce curetage. C'est si drôle, les petits, c'est mystérieux comme on les aime. »⁸⁸

A ce corps qui ne peut pas ou ne peut plus enfanter, le roman vient opposer un cœur de femme où semble sommeiller cet « instinct maternel » absent chez la plupart des mères elles-mêmes.

Même l'un des rares couples heureux du *Monde réel* ne parvient pas à enfanter : dans *Les Cloches de Bâle*, Jeannette, la femme de Victor, qui se réjouit de voir naître leur premier enfant, finit par faire une fausse-couche⁸⁹.

e) *Les enfants en arrière-plan : enfants fantômes et enfants morts*

Ainsi, la question des enfants touche souvent celle de la condition de la femme, et l'on connaît la sensibilité d'Aragon à ce sujet⁹⁰. De nombreux enfants meurent ou sont séparés de leur mère. On peut notamment penser au cas d'Angélique, qui n'est pas sans rappeler la figure

⁸⁵ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans, op. cit.*, p. 163.

⁸⁶ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle, op. cit.*, p. 378 et 381.

⁸⁷ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers, op. cit.*, p. 517.

⁸⁸ *Ibid. loc. cit.*

⁸⁹ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle, op. cit.*, p. 395.

⁹⁰ Voir notamment les dernières phrases des *Cloches de Bâle* p. 438 : « La femme des temps modernes est née, et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai. »

de Fantine chez Victor Hugo. Alors qu'Angélique travaille sans relâche, son enfant finit par mourir en nourrice, loin d'une mère rejetée par le village tout entier parce qu'elle aurait manqué de fidélité à son patron qui la viole et la bat⁹¹. Le nourrisson admiré par Catherine périt également suite à la violence subie par sa mère⁹². De même, l'enfant de Jeanne Cartuywels meurt, lui aussi, en nourrice alors que celle-ci demeure à Paris, sous l'emprise morale et sexuelle d'un homme. Jeanne incarne d'ailleurs la douleur maternelle menant à la folie, puisqu'elle fait preuve d'une superstition poussée à l'extrême et qu'elle est persuadée d'avoir elle-même tué son enfant⁹³. L'amour maternel se manifeste donc dans le déchirement, la séparation et la mort. C'est cette empathie envers la douleur d'une mère qui semble faire naître en Catherine des élans maternels, alors qu'elle se trouve devant le cadavre du jeune ouvrier tué à Cluses :

« Quelque chose naissait en elle, qui dépassait la femme à peine née qu'elle était, et qui faisait pressentir la mère : elle regardait ce front dans la poussière, avec un désir infini de le laver doucement, comme pendant la fièvre à un enfant qui délire. »⁹⁴

Ainsi, il semble que pour Catherine, « instinct maternel » et engagement politique auprès des femmes et des ouvriers surgissent au même moment. Etre émue par la mort de l'enfant, c'est aussi être sensible à tout ce que se trouve derrière cette mort. Aragon le met bien en avant lorsqu'il représente la mère penchée sur le corps mort de son fils. Comme l'écrit Roselyne Collinet-Waller :

« Une stylisation, si ce n'est une typisation, est à l'œuvre pour les mères ouvrières, souvent figurées en *mater dolorosa*. Ainsi la mère du jeune ouvrier de Cluses dans *Les Cloches de Bâle*, seule avec son grand fils tué lors de la grève, apparaît dépouillée de sa maternité même. »⁹⁵

Par ailleurs, un autre cas de tragédie féminine apparaît dans *Les Cloches de Bâle*, à travers le personnage de Judith Romanet : « Elle ne voulait pas de cet enfant. Elle avait vingt-deux ans ; c'était comme la fin de sa vie. »⁹⁶

⁹¹ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 197.

⁹² Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 388 : « Le beau-frère de Mélanie avait été jeté en prison ; sa femme, battue à coups de crosse, sur les seins, eut une fièvre violente et son lait s'altéra. Les doigts de l'enfant s'agitèrent un matin, et il mourut. »

⁹³ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 518 et 569.

⁹⁴ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 206.

⁹⁵ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁶ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 268.

Si enfanter paraît synonyme de mort, c'est finalement le fait de ne pas vouloir enfanter qui conduit la jeune fille à la mort suite à son avortement⁹⁷. Instinct maternel ou non, il semble qu'enfanter mène la plupart du temps à une véritable tragédie pour la mère, qui se trouve souvent délaissée. En effet, les femmes seules à élever leurs enfants sont légion, qu'il s'agisse de Mme Simonidzé dans *Les Cloches de Bâle*, de Mme Manescu dans *Les Voyageurs de l'impériale* ou encore de Mrs Goodman dans *Aurélien*. Les pères, comme beaucoup d'enfants, font souvent office de morts ou de fantômes.

En effet, si les romans du *Monde réel* mettent en avant quelques figures d'enfants emblématiques, il arrive aussi que les enfants fassent avant tout partie d'un décor ou servent à des fins purement fonctionnelles au sein du roman. Les enfants de Mrs Goodman, par exemple, se font d'abord le reflet de leur milieu social devant les yeux navrés mais attendris de Bérénice⁹⁸. D'autre part, le personnage de Marie-Victoire, fille de Blanchette et d'Edmond Barbentane, semble avant tout instrumentalisé au profit du développement de l'intrigue puisque son sauvetage par Adrien Arnaud est à l'origine de l'aventure entre celui-ci et Blanchette⁹⁹.

Ainsi, entre désir et rejet, dans les cadres familiaux et sociaux au sein desquels ils évoluent, il s'avère souvent difficile pour les enfants de trouver une place. Le monde adulte tel qu'il est présenté par Aragon semble réduire ou instrumentaliser la place de l'enfant bien plus que lui accorder une attention véritable. Dès lors, on constate que le roman, lorsqu'il traite des personnages d'enfants, leur accorde des espaces propres. Comme l'écrit Mireille Hilsum à propos des *Voyageurs de l'impériale* :

« Les vacances à Sainteville sont à entendre au sens étymologique : la vacance des parents dote l'enfant (les enfants) d'espaces propres. Il faut que les uns s'effacent pour que le roman des autres s'écrive. »¹⁰⁰

⁹⁷ *Ibid.*, p. 274.

⁹⁸ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 246-248.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 541.

¹⁰⁰ Mireille Hilsum, « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, *op.cit.*, p. 191.

Chapitre II : Espaces de l'enfance

Les romans du *Monde réel*, ainsi que *Le Mentir-vrai*, ne manquent pas de dresser une véritable géographie de l'enfance ; le rapport à l'espace étant fondamental pour saisir la manière dont l'enfant se représente le monde. On remarque que la représentation de l'enfance chez Aragon, comme dans la tradition littéraire en général, ne va pas sans la récurrence de certains motifs et leur mise en scène spécifique au fil des récits. Ainsi ce chapitre vise à mener une étude comparative des différentes œuvres du corpus pour analyser la manière dont les espaces littéraires tels que la maison, le château, le jardin, la forêt ou l'école permettent de construire un certain imaginaire de l'enfance. Comme l'écrit Marie-José Chombart de Lauwe à propos de ce qu'elle appelle « les pays de l'enfance » ou « les terres de l'enfance » :

« Leurs signifiants sont : soit des cadres réels, connus, de la petite enfance, colorés par l'affectivité du souvenir, des premières découvertes – soit des pays que l'on veut retrouver, parce qu'on croit à leur existence, mais on les a perdus – soit des pays totalement imaginaires, rêvés, symboliques – soit encore une façon de regarder le monde quotidien, réel. »¹⁰¹

Cette remarque met bien en avant la corrélation fondamentale entre imagination et souvenir qui marque le lien entre l'enfance et les lieux où elle se vit¹⁰². Rêveries des personnages d'enfants ou des adultes rêvant leur enfance ; ou même rêveries d'Aragon lui-même s'inspirant des lieux qui l'ont vu grandir ; les espaces de l'enfance sont toujours investis d'un regard qui peut-être les rêve plus qu'il ne les décrit.

1) La maison

a) *Maison réelle et maison rêvée*

Bachelard, dans son essai *La Poétique de l'espace*, écrit la chose suivante à propos de la maison :

« Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur. [...] En évoquant les souvenirs de la maison, nous

¹⁰¹ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, op.cit., p. 303.

¹⁰² Corrélation étudiée plus précisément dans la troisième partie de ce mémoire.

additionnons des valeurs de songe ; nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue. »¹⁰³

On le remarque dans l'écriture d'Aragon, les passages évoquant les espaces de l'enfance laissent apparaître une dimension poétique indéniable. La maison, en tant que « premier univers », espace symbolique où l'enfant se construit avant d'être « jeté dans le monde »¹⁰⁴, se retrouve de manière récurrente dans les romans du *Monde réel*, et aussi, dans une certaine mesure, dans *Le Mentir-vrai*. Elle est bien « fixation » pour Bérénice qui revient sans cesse à son souvenir et qui estime qu'on « ne peut pas tout à fait [la] connaître sans connaître la grande maison... »¹⁰⁵. Dès lors, l'espace de la maison semble contenir les fondements de l'enfance et du personnage devenu adulte, peut-être même ses émotions, ses secrets, sa « poésie perdue », à l'image de ces « petits rouleaux » qu'Aragon lui-même affirme avoir caché dans les marches de l'escalier de sa mère « souvent mal jointées »¹⁰⁶ :

« J'imagine ainsi que dans les cachettes des maisons, sous les pierres de jardin ou des détritiques dans les terrains vagues, il y a des enfants qui enfouissent leurs incompréhensibles secrets. [...] *Le Monde réel* est aussi fait de ses rêveries, je dirais même qu'il est bâti dessus. »¹⁰⁷

Ce passage souligne bien la corrélation entre l'enfance, ses rêveries, et la création romanesque, en même temps qu'il met en avant l'appropriation de l'espace par l'enfant. La maison rêvée sera l'occasion pour Dora de se replonger en enfance et de retrouver les rêves de sa jeunesse. Comme l'écrit Bachelard :

« A l'opposé de la maison natale travaille l'image de la *maison rêvée*. »¹⁰⁸

C'est aussi une « maison rêvée », « cette grande maison tout en haut de la colline »¹⁰⁹ où Armand, enfant, s'imagine au cœur d'une société médiévale, entouré de gardes et de troubadours. Il échappe ainsi à la maison natale pleine des sanglots de sa mère¹¹⁰, qui voit le couple parental se déchirer, comme cette autre maison, celle de Bérénice, où « il y avait tout le temps des cris »¹¹¹. Pour Bérénice, c'est sans doute la maison de Claude Monet qui fait office de « maison rêvée », des années plus tard. Devant cette maison, « pareille à toutes les

¹⁰³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », Cinquième édition, 1992, p. 25.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁰⁶ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁹ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 104

¹¹¹ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 313.

maisons dans les rêves », rien de retient plus « les rêves de Bérénice »¹¹². Dès que la maison natale est « fixation » de malheur et de drames familiaux bien plus que de bonheur, on remarque qu'il lui faut nécessairement un substitut, un opposé, qui passe par la transformation d'un lieu à travers la rêverie et l'imaginaire. A cet égard, cette remarque de Bachelard ne manque pas de faire penser encore une fois à Armand et Dora dans leur *maison rêvée* :

« Dans ces conditions, si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. »¹¹³

b) *La maison matricielle*

L'appartement de Mme d'Ambérieux est lui-même vecteur d'imaginaire pour le petit Pascal dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Celui-ci en a retenu « les plus petits détails, comme d'une grotte magique où on est entré par erreur, pour avoir frotté une lampe au bon endroit. »¹¹⁴ L'énumération des objets emplissant les trois pièces fait ressortir un syncrétisme qui n'est pas sans rappeler l'esthétique baroque aussi bien que le surréalisme. Certains objets se révèlent poétiques en eux-mêmes, à l'image de ces « ibis porte-chandelles » ou de ces « marguerites en verre de Venise »¹¹⁵. L'hétéroclite marie les « idoles de l'Inde » aux « lotus de la Chine »¹¹⁶, en baignant le tout dans une atmosphère médiévale connotant l'univers du merveilleux et des contes de fées :

« Autour de Grand'mère, il y a des batailles d'éléphants et de tigres, des troubadours chantant à des châtelaines, des vierges de velours grenat chargées de fleurs d'or. »¹¹⁷

Notons d'une part la dimension poétique de la phrase, où ressortent les sonorités chuintantes et fricatives à même de faire « chanter » la prose elle-même. D'autre part, on remarque à quel point l'espace est associé à la femme qui l'habite. L'imaginaire et le réel ne se distinguent plus clairement dans le regard de l'enfant ; la Grand'mère et ce qui l'entoure sont mis sur le même plan par la formule présentative « il y a ». Ainsi, à la fois l'enfant et la Grand'mère baignent dans cet espace chargé d'imaginaire. L'appartement est un véritable

¹¹² *Ibid.*, p. 527.

¹¹³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 25-26.

¹¹⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p.52.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁷ *Ibid. loc. cit.*

univers pour Pascal et même « l'image du monde » qu'il se fait et qu'il emporte avec lui¹¹⁸. Cet « espace de l'enfance » que représente l'appartement a donc ici une fonction matricielle à laquelle appartient également le corps de la grand-mère elle-même. En décrivant la « peau douce et duveteuse » de Mme d'Ambérieux ainsi que « ses corsages compliqués », Aragon écrit la chose suivante :

« [...] c'est toute la douceur de l'enfance pour Pascal, tout ce qui relie dans le passé à cet étrange monde charnel d'où il est sorti, et auquel il semble que son père et sa mère soient si complètement étrangers. »¹¹⁹

Dès lors, on pourrait discerner en Mme d'Ambérieux l'archétype de la « Grande-mère » qui dans l'analyse jungienne représente :

« [...] un symbole énergétique puissant et duel, celui du « matriciel primordial » c'est-à-dire de l'origine de toute chose. Comme tous les archétypes ce « Tout » primordial a besoin de s'incarner pour se développer. C'est généralement la mère réelle de l'enfant qui, au début, remplit cette fonction, et de cette rencontre naît le soi. »¹²⁰

Mme d'Ambérieux se substitue donc à Paulette dans sa fonction maternelle. L'enfant se construit à travers l'imaginaire de sa grand-mère ; imaginaire inscrit dans l'espace de la maison et les objets qu'elle contient. Il n'est pas rare de trouver cette configuration dans la littérature. Pensons notamment à *L'Enfant et la rivière* d'Henri Bosco, où le personnage principal, le petit Pascalet, rêve devant l'accumulation d'objets qui se trouvent dans les combles où sa Tante Martine passe la plupart de son temps¹²¹. Là encore, les parents étant absents, c'est la tante, plus âgée, qui se substitue à la mère. Ce schéma semble hérité des contes de fées où l'on rencontre aussi bien la maison de la grand-mère (*Le Petit Chaperon rouge*) que celle de la sorcière (*Blanche-neige et les sept nains*, *Hansel et Gretel*). Mme d'Ambérieux paraît réunir les deux figures lorsqu'elle se penche vers Pascal :

« [...] une vieille femme, au corset busqué, au nez grossi par l'âge, dans sa robe d'intérieur en zénana framboise, répète les yeux demi-fermés l'adage de l'avenir prédit [...] »¹²²

A cet égard, cette image de Grande-mère sorcière, à la fois protectrice et mystérieuse, n'est pas sans rappeler la figure de Baba Yaga, que l'on trouve dans la tradition du conte

¹¹⁸ *Ibid. loc. cit.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁰ Viviane Thibaudier, « La notion de grande mère dans l'optique jungienne », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, N° 57, 1988/2, disponible sur : <http://www.cahiers-jungiens.com/articles/la-notion-de-grande-mere-dans-loptique-jungienne/>, consulté le 9 avril 2019.

¹²¹ Henri Bosco, *L'Enfant et la rivière*, Paris, Gallimard, « Folio », 1953, p. 19-20.

¹²² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 57.

slave. Elle est elle-même fortement associée à sa maison, qui repose sur des pattes de poulet. Clarissa Pinkola Estés l'analyse de la manière suivante :

« Cette maison-là marche, danse, en quelque sorte, elle est pleine de vie, d'enthousiasme, de joie. Ces attributs constituent en fait les principaux fondements de la psyché archétypale de la Femme Sauvage, une force vitale, joyeuse, qui fait danser les maisons et voler les objets inanimés comme le mortier, qui fait pratiquer la magie à la vieille femme, qui fait que rien n'est ce qu'il semble être et se révèle même en général beaucoup mieux. »¹²³

Ce n'est sans doute pas un hasard si Pascal finit par épouser Yvonne, petite fille ayant déjà tout de cet archétype de la « femme sauvage », qui aime raconter « des histoires folles comme ses cheveux »¹²⁴, près de la « grande cahute ronde faite de rondins rapprochés avec son toit de chaume », « cabane romantique »¹²⁵ qui fait office de maison imaginaire. Il semble donc que Pascal retrouve en Yvonne l'imaginaire transmis par sa grand-mère. Jeannot, qui naît de cette union, investit également l'espace de la pension familiale de son imaginaire foisonnant, en imaginant notamment des « petits chevaux » courant à travers les murs, à chaque coup de sonnette d'un client¹²⁶. L'espace de la maison et les rêves qu'il comporte sont donc encore, bien souvent, une question de transmission familiale.

Notons, d'autre part, que c'est bien le mot « maison » qui clôt *Aurélien*. Alors que Bérénice vient de mourir, touchée par les balles allemandes, le roman s'achève sur ces mots de Gaston : « Maintenant il faut la ramener à la maison... »¹²⁷. De quelle maison s'agit-il ? Probablement de celle où Bérénice vit avec son mari. Néanmoins, on pourrait postuler que cette évocation de la maison prend une dimension symbolique plus profonde ; on connaît l'importance de la maison d'enfance pour Bérénice ; celle-ci représente l'origine de sa vie, de son histoire, de sa construction personnelle. La fonction matricielle de la maison est complètement remplie avec les derniers mots du roman ; elle est le lieu d'où l'on vient et le lieu où l'on repose, à l'image de l'eau, qui tout au long du roman, symbolise aussi bien la mort que la vie¹²⁸. La mort de Bérénice et l'évocation finale de la maison complètent donc la dimension circulaire du roman.

¹²³ Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, [1992], Paris, Grasset, « Le Livre de poche », 2008, p. 136. Notons que selon C. Pinkola Estés, l'archétype de la Grand-mère et celui de la Femme Sauvage se confondent.

¹²⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 159.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 158.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 577.

¹²⁷ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 697.

¹²⁸ *Ibid.* : Voir p. 181-182 Aurélien à la piscine, ainsi que les nombreuses allusions à l'Inconnue de la Seine, dont Bérénice possède le sourire une fois morte.

2) Le château de Sainteville

Dans l'imaginaire de l'enfant, on glisse aisément de la maison au château, ou au palais, comme en témoignent notamment les rêveries d'Armand dans la ville haute¹²⁹. Du monde imaginaire au *Monde réel* il n'y a qu'un pas, puisqu'Aragon met effectivement en scène la vie d'un château, celui de l'oncle de Sainteville, où le petit Pascal Mercadier passe ses vacances en famille tous les étés. Il semble que ce soit l'occasion, pour Aragon, de revisiter tout un imaginaire relatif au romantisme ainsi qu'au gothique et au fantastique. En effet, si Aragon déclare s'être inspiré de ses propres vacances, enfant, au château d'Angeville¹³⁰, celui de Sainteville n'est pas sans rappeler le manoir de Combours où Chateaubriand passe une partie de son enfance et qu'il décrit dans ses *Mémoires d'outre-tombe*. On trouve déjà chez Chateaubriand des histoires de fantômes et de légendes anciennes¹³¹. Aragon s'en inspire peut-être lorsqu'il décrit le château de Sainteville, en reprenant notamment le topos du manoir hanté et de ses secrets :

« Bien qu'on en parlât point, on savait que toutes les tables, les bureaux, les armoires, avaient des tiroirs secrets. »¹³²

Il est intéressant de noter que la géographie du manoir est étroitement liée au motif du secret, de ce qui est dit et de ce qui est tu. A cet égard, on pourrait postuler que la description de ce lieu relève d'une véritable poétique de l'intimité. Comme l'écrit Bachelard :

« L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité. »¹³³

Ainsi, le château pourrait s'apparenter à l'espace familial dans lequel l'enfant grandit, où chaque membre, à l'image des meubles, posséderait ses secrets ; ce qui n'est évidemment pas sans rappeler la situation familiale d'Aragon enfant, à qui l'on cache la vérité sur ses

¹²⁹ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 113.

¹³⁰ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, « Et, comme de toute mort renaît la vie... », p. 16.

¹³¹ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe I*, [1849], Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 82-85 : « Les gens étaient persuadés qu'un certain comte de Combours, à jambe de bois, mort depuis trois siècles, apparaissait à certaines époques, et qu'on l'avait rencontré dans le grand escalier de la tourelle ; sa jambe de bois se promenait aussi quelques fois seule avec un chat noir. » p. 83.

¹³² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op.cit.*, p. 82.

¹³³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 83.

origines. Mais cet espace d'intimité est aussi celui du mystère, au parfum d'histoires perdues qui suscitent les rêveries de l'enfant :

« Le soir pourtant, il descendait au grand salon, et lisait de vieux livres, à côté d'un lourd candélabre d'argent, dont il n'allumait pas toutes les bougies. Tout alors prenait des ombres fantastiques. [...] Il régnait alors, par la maison à l'odeur humide, une sorte de murmure qui s'amplifiait et qu'on ne savait d'où venu. Quand le vent s'en mêlait, on eût dit des fous rires étouffés dans les murs. C'était évidemment très étrange mais on s'y habitait comme on s'habitue à tout. »¹³⁴

Tout dans cette description concourt à faire surgir dans les représentations du lecteur un imaginaire gothique, particulièrement le cadre spatio-temporel impliquant le clair-obscur et le vaste salon empli de livre. On peut d'ailleurs relever une dialectique entre grandeur et intimité, conjuguant le « grand salon » et les « ombres », à même de faire ressortir « l'immensité intime » qu'évoque Bachelard¹³⁵. La nuit enveloppante, connotant l'intimité, se transmue ici en « ombres fantastiques », où le murmure du vent « s'amplifi[e] », suggérant par là même le surgissement d'êtres surnaturels, l'ouverture d'un autre univers, que Mme d'Ambérieux, sœur de l'oncle Pascal, faisait peut-être déjà naître en l'enfant. Des « vieux livres » au « candélabre d'argent », le récit nous plonge dans un monde ancien, qui n'est pas sans rappeler la chronique de Maupassant, « Adieu Mystères » dans laquelle celui-ci déplore la rationalité et l'incrédulité du monde moderne, devenu incompatible avec le fantastique des légendes anciennes :

« Adieu, mystères, vieux mystères du vieux temps, vieilles croyances de nos pères, vieilles légendes enfantines, vieux décors du vieux monde ! [...] Comme les ténèbres des soirs devaient être plus noires autrefois, grouillantes de tous ces êtres fabuleux ! »¹³⁶

L'oncle de Sainteville semble précisément incarner ce « vieux monde » et il apparaît qu'Aragon se plaît à lui associer l'imaginaire de la « vieille littérature » romantique, fantastique et gothique du XIXe siècle. Cet imaginaire, l'enfant semble le connaître également puisque le vent lui suggère l'existence d'« êtres fabuleux » pour reprendre l'expression de Maupassant. Armand lui-même, dans *Les Beaux Quartiers*, invente la vie de ceux qui ont pu habiter la « grande maison tout en haut de la colline, là où déjà les rues se décomposaient, les

¹³⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 82.

¹³⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.168.

¹³⁶ Guy de Maupassant, « Adieu mystères », *Le Gaulois*, 8 novembre 1881, disponible sur https://fr.wikisource.org/wiki/Adieu_myst%C3%A8res, page consultée le 29 mai 2018.

toitures tombaient, l'herbe envahissait les pièces des anciennes demeures nobles. »¹³⁷ Ici encore, les ruines évoquent un imaginaire gothique, qui ne manque pas de s'allier aux rêveries chevaleresques du petit garçon.

On note, de plus, que cet attrait pour le romantisme et l'imaginaire gothique relatif au château ou au manoir, peut être hérité du surréalisme, où il est présent à la fois en poésie, en dessin et en peinture. Aragon rappelle l'importance du romantisme pour les surréalistes dans ses *Entretiens avec Francis Crémieux* : « Ce sont les surréalistes qui ont vraiment fait connaître le romantisme. »¹³⁸. *Les Mains libres*, recueil de Paul Eluard et Man Ray, ne compte pas moins de quatre poèmes et dessins évoquant châteaux et manoirs. Dans le poème intitulé « Château d'If », Eluard écrit :

« Belle voix grande maison

Aux échos décorés

De toiles d'araignée. »¹³⁹

Ici se retrouvent bien la grandeur, l'atmosphère sonore et la vieillesse d'un lieu suscitant le mystère ; les mots d'Eluard pourraient très bien s'appliquer également au château de Sainteville.

3) Le jardin

a) *Le lieu de la rêverie solitaire ou un espace littéraire propre à l'enfant*

Autour du château ou de la maison, le jardin a également toute son importance dans la géographie de l'enfance mise en scène par Aragon. Il apparaît comme un lieu familier situé à la limite, parfois floue, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace du dehors et l'espace du dedans. C'est en effet un espace extérieur, reliant l'enfant à la nature, mais aussi un lieu clos, où l'enfant reste lié au cercle familial. Ainsi, lorsque Bérénice enfant joue « au bout du jardin où il y avait une noria »¹⁴⁰, l'histoire familiale la rattrape et la tire de sa solitude tranquille, alors que sa mère vient lui annoncer son désir de partir. Le jardin mêle donc solitude et liens

¹³⁷ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 113.

¹³⁸ Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18.

¹³⁹ Paul Eluard, Man Ray, *Les Mains libres*, [1937], Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2013, p. 94-95. Voir aussi : « Château abandonné » (p. 16-17), « Les tours du silence » (p. 36-37), « Les tours d'Éliane » (p. 108-109).

¹⁴⁰ Louis Aragon, *Aurélien*, op. cit., p. 313.

familiaux autant que rêverie intérieure et monde extérieur. Le parc de Sainteville est à la fois « plein de rêves » et de « fleurs »¹⁴¹, il conjugue espace du dedans et espace du dehors, en un lieu où l'enfant peut prendre la nature comme point de départ de ses rêveries. Le jardin est pour l'enfant ce vaste champs de potentialités où chaque recoin, chaque animal ou plante, ne demande qu'à se mouvoir dans des rêveries imaginaires. Comme l'écrit Marie-José Chombart de Lauwe en s'appuyant sur de nombreux extraits issus des œuvres de Colette, Henri Bosco ou encore Marcel Pagnol :

« Le jardin fait partie de la vie imaginaire de l'enfant, et, lorsqu'il en possède un, il le transforme et le meuble de toutes les créations de sa vie imaginaire. »¹⁴²

Ainsi Armand « se raconte sans fin des histoires » dans ce jardin où il passe son temps à « nourrir les vers à soie qu'il élève »¹⁴³ : « Il rêvait qu'il était un prêtre. Il parlait, dans le potager, évangéliser les fourmis. »¹⁴⁴ C'est alors en s'appropriant le jardin que le jeune Armand grandi, se fait déjà acteur. Mais ce sont toujours des jeux solitaires que l'on trouve mis en scène dans cet espace clos ; celui-ci est le lieu par excellence de la solitude rêveuse de l'enfant. Pour Pascal, il n'est pas possible de partager cet espace intime avec les autres enfants du village :

« [...] il en avait fait le lieu de sa rêverie, non de pas de ses jeux. Seuls, Gustave, et la petite fille de Marthe, la cuisinière, et Jeanne, qui étaient à peine des personnes humaines pour Pascal, peuplaient le parc avec les bêtes domestiques, et les lézards, et l'eau chantante des sources. »¹⁴⁵

« En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui l'unit au monde. » écrit Bachelard dans sa *Poétique de la rêverie*¹⁴⁶. Ainsi, l'enfant s'unit au monde à travers ses rêveries. Le parc de Sainteville semble représenter une échappatoire pour Pascal, après l'année passée à l'institution Saint-Elme dans un cadre stricte régi par des pratiques qui lui sont insignifiantes. C'est donc bien dans ce lieu et dans sa solitude que Pascal retrouve « Le droit de rêver », pour reprendre le titre d'un chapitre de la biographie de Pierre Juquin, dans lequel celui-ci écrit :

¹⁴¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 81.

¹⁴² Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, op. cit., p. 249.

¹⁴³ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 104.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴⁵ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 84.

¹⁴⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 92.

« Aragon n'a, depuis, jamais cessé de penser que la vie n'est pas un songe, mais que sans les songes la vie n'est pas la vie. »¹⁴⁷

On pourrait postuler que le thème de l'enfance permet à Aragon d'exploiter d'autant plus les puissances de l'imaginaire que l'enfance est précisément le temps où l'on est, semble-t-il, le plus sensible aux mondes imaginaires, à l'univers des contes et légendes. Comme l'écrit Bruno Bettelheim :

« L'enfant fait confiance à ce que lui raconte le conte de fées parce qu'ils ont l'un et l'autre la même manière de concevoir le monde. [...] Sa pensée est animiste. [...] Pour l'esprit animiste de l'enfant, la pierre est vivante parce qu'elle est capable de mouvement, lorsque, par exemple, elle roule sur le flanc d'une colline. Même à douze ans passés, l'enfant est convaincu qu'un torrent est vivant et doué de volonté parce que ses eaux coulent. Le soleil, la pierre et l'eau sont, croit l'enfant, habités par des esprits qui ressemblent beaucoup aux êtres humains et qui éprouvent et agissent comme eux.»¹⁴⁸

On retrouve notamment cette pensée animiste de l'enfant chez Henri Bosco :

« La pluie vint dans le vent, en biais, et fouetta la maison qui se mit à gémir du haut en bas, sous la fureur de l'averse. L'orage dura jusqu'au matin. Alors, il s'éloigna en grommelant. Le soleil perça un nuage et d'un grand revers de lumière il illumina l'étendue des champs. »¹⁴⁹

D'après Amy Smiley, l'espace du jardin et son lien à l'enfance revêt une dimension encore plus profonde dans l'œuvre d'Aragon et plus particulièrement dans *Le Monde réel* :

« Les personnages d'enfants et leurs expériences dans les jardins des romans de ce Cycle constituent le siège métaphorique du roman. Ce sont précisément les mouvements d'enfouissement et de résurgence, comme ceux d'ascension et d'enlèvement, qui déterminent le lyrisme du *Monde réel*, par lequel l'enfant - et le scripteur - expérimentent leurs existences dans la terre. »¹⁵⁰

A l'image de la charrue retournant la terre, l'écriture laboure le langage. Comme le montre Amy Smiley, le jardin est une échappatoire en même temps qu'un lieu d'élévation pour Armand comme pour Pascal. Simplement, la démarche scripturale n'est pas la même dans les deux cas : dans *Les Beaux Quartiers*, Aragon recrée le langage exalté de l'enfance, tandis que dans *Les Voyageurs* « il

¹⁴⁷ Pierre Juquin, *Aragon, Un Destin français 1897-1939, op. cit.*, p. 309.

¹⁴⁸ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1976, p. 75-76.

¹⁴⁹ Henri Bosco, *L'Enfant et la rivière, op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁰ Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon, op. cit.*, p. 16.

ne s'agit pas pour Aragon de créer un enfant ayant son propre langage, mais de récupérer sur l'enfance la possibilité d'étendre les limites de la narration. »¹⁵¹

b) *Idéalisme et lyrisme*

C'est donc dans ce lieu de rêverie solitaire que semblent naître à la fois le lyrisme et l'idéalisme de l'enfant, qui sont également liés à son attrait pour la religion catholique. L'enfance apparaît comme l'âge de la croyance innocente. Pierre, dans *Le Mentir-vrai*, « [...] ne se pose pas de questions. [...] Il prie. Il croit. »¹⁵² Sa ferveur religieuse peut être rapprochée de celle d'Armand dans son extrémisme ; les deux enfants se martyrisent, « les ongles enfoncés dans la chair »¹⁵³, porteurs sans doute d'une culpabilité qui était aussi celle du jeune Aragon dans la complexité de sa situation familiale. Les deux personnages font également face à la détresse de leur mère, éprouvée par les rapports douloureux avec le père de l'enfant. Pascal, quant à lui, est « détourné de la religion à laquelle il allait mordre »¹⁵⁴ par l'apprentissage du latin. Cependant, il partage le même idéalisme, celui qui naît dans le jardin et prend forme dans ses vers d'enfants¹⁵⁵, le même idéalisme qui s'exprime à travers les vers de Pierre et les paroles exaltées d'Armand évangélisant les fourmis. Concernant Pierre et les petits papiers qu'Aragon lui-même déclare avoir caché dans sa maison ou son jardin natal, Amy Smiley écrit :

« Dans ce passage, Aragon explicite le lien entre l'écriture et le sacré, la qualité d'« exaltation » qu'elle avait. Plus haut dans *Le Mentir-vrai*, Aragon nous fait prendre conscience de l'importance de la religion pour le personnage de Pierre. Ce qui importe ici, comme le souligne Aragon, ce n'est pas si l'enfant avait réellement un sens aigu de la religion, mais ce que le langage de la religion avait *en commun* avec le langage exalté de l'enfant. »¹⁵⁶

Ainsi, comme le montre Amy Smiley, dans ce double mouvement d'enfouissement et d'élévation du langage, le lien à la terre et le lyrisme sont particulièrement liés. L'enfance et sa poétique font émerger le « goût de l'absolu » explicité dans *Aurélien*¹⁵⁷, goût de l'absolu

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵² Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵³ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 111 : « Les vers de Pascal étaient généralement des vers d'amour. Par exemple une chanson de Léandre à Héro. [...] C'était plein de baisers et d'étreintes, de candeurs et de craintes, d'aurores et de roses. »

¹⁵⁶ Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵⁷ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, chapitre XXXVI.

qui, dans le passage « de l'enfance à l'âge mûr »¹⁵⁸ évoluera de la religion vers l'amour¹⁵⁹. On sent déjà les prémices de ce passage d'un âge à un autre dans la description du « haut jardin », qui permet à Armand de s'échapper complètement du milieu familial et de trouver un lyrisme qui « épouserait mieux ses rêves »¹⁶⁰. Cependant, lorsqu'il songe aux troubadours du douzième siècle et aux chants d'amour, c'est encore de manière non érotisée. On note néanmoins une libération bien plus nette de l'enfant que lorsqu'il reste dans le jardin familial. De même, si les jardins de Mme d'Ambérieux sont des « jardins secrets, que rien dans [l]es rues tranquilles ne révé[er] de l'extérieur »¹⁶¹, le jardin de Sainteville où Pascal évolue ne comporte pas de clôture¹⁶², il est donc l'espace de l'infini, où la rêverie, en même temps que la prose romanesque, peuvent s'étendre dans la liberté et l'exaltation lyrique. Jusqu'à, finalement, l'espace de la forêt où s'ouvrent d'autres enjeux.

4) La forêt ou la nature sauvage

a) Héritage chevaleresque et dimension épique

Si le jardin est le lieu intime de la solitude enfantine, la forêt, elle, endosse une dimension plus ambiguë, entre le collectif et l'intimité d'un rapport charnel à la terre. En effet, elle apparaît d'abord comme un espace vaste et montagneux, particulièrement propice à accueillir les défis et les complicités masculines. Pascal, semble-t-il, n'est plus tout à fait le même garçon selon qu'il se trouve dans le jardin ou dans la forêt. Si le jardin fait ressortir toute sa singularité et la sensibilité de sa rêverie, la forêt, elle, le fait entrer dans un espace collectif où il s'agit de se conformer à certains codes pour être intégré au groupe :

« Ici, il y avait retournement des conventions et des privilèges, et cela avait pris longtemps pour que Pascal soit admis comme un égal. »¹⁶³

Nous analysons plus loin quels sont les codes masculins auxquels l'enfant doit se conformer, en voyant notamment en quoi les jeux des enfants apparaissent typiquement

¹⁵⁸ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 108.

¹⁵⁹ Voir à ce sujet « La fin de l'enfance » dans la troisième partie de ce mémoire.

¹⁶⁰ Voir les analyses riches d'Amy Smiley à ce sujet : *L'écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 72.

¹⁶¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 52.

¹⁶² *Ibid.*, p. 81 : Ce jardin est même un parc : « Le parc descend de la terrasse avec sa route en spirale et plusieurs hectares de bois, de prés, de vallons humides. Il n'y a point de murs pour le séparer des champs qui vont au village de Buloz où vit un peuple paysan dans des maisons de terre adossées à la colline. »

¹⁶³ *Ibid.*, p. 86.

genrés. Toujours est-il que le passage du jardin à la forêt pourrait symboliser ce passage de l'individuel au collectif :

« [...] il n'y avait d'égalité retrouvée, de complicité réelle que lorsqu'on avait mis entre le monde et soi toute la distance blanche des éboulis, dans ce pays supérieur où la royauté était au plus fort, au plus habile, au meilleur grimpeur d'arbres, à qui savait le mieux plier une branche pour en faire un arc, à qui connaissait les chemins à travers les marais. »¹⁶⁴

Dès lors, l'attention de l'enfant ne se porte plus sur la fusion avec « le monde » mais sur l'adhésion au groupe et à ses valeurs partagées. Il s'agit de mettre toute la « distance » possible « entre le monde et soi » pour mieux entrer en communion avec les autres, dans un espace de jeux commun. C'est le même phénomène qui s'observe dans *Les Beaux Quartiers* : pendant un temps, dans la forêt montagneuse, le jeune Armand « oublie » ses rêveries religieuses pour vivre cet « armistice entre son père, son frère et lui. »¹⁶⁵ Paradoxalement, c'est dans un espace de défi masculin que la paix est la plus susceptible d'émerger, sans doute parce que la forêt suscite un imaginaire héroïque commun :

« Il y eut quinze jours de camaraderie entre eux. Armand ne se vexait plus d'être appelé crapaud, c'était devenu un mot tendre. [...] Armand admira son père, allumant un feu pour le petit déjeuner. C'était plus beau que l'Arizona pour sûr. Le docteur aurait pu être un trappeur, après tout, avec sa barbe châtain [...] »¹⁶⁶

Dans un espace comme la forêt, si chargé d'imaginaires faisant appel à des histoires de chevaliers ou « d'Indiens », l'image négative que le petit garçon porte sur son père peut changer car le contexte spatial permet la superposition de la figure paternelle et de figures héroïques. Notons d'autre part que la forêt semble d'autant plus apte à rassembler les personnages autour d'un univers masculin qu'elle rompt socialement avec le domaine du féminin¹⁶⁷. Comme l'écrit Simone de Beauvoir :

« Elles [les filles] souffrent entre autres de ce qu'on leur interdit de monter aux arbres, aux échelles, sur les toits. Adler remarque que les notions de haut et de bas ont une grande importance, l'idée d'élévation spatiale impliquant une supériorité spirituelle, comme on voit à

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁵ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶⁶ *Ibid. loc. cit.*

¹⁶⁷ Ce n'est sans doute pas un hasard si la petite Suzanne, lorsqu'elle s'y aventure, finit par s'y perdre. Voir *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 243.

travers nombre de mythes héroïques ; atteindre une cime, un sommet, c'est émerger par-delà le monde donné comme sujet souverain ; c'est entre garçons un prétexte fréquent de défi. »¹⁶⁸

On pourrait alors émettre l'hypothèse que la course à l'élévation, dont les filles sont exclues, intègre déjà dans le jeu des enfants le modèle social de la domination masculine, en le travestissant derrière un imaginaire héroïque. On lit bien dans *Les Voyageurs de l'impériale* :

« Alors chaque garçon, collé à la montagne, soufflant et serrant les dents, les cheveux tombant dans les yeux, s'agrippant à la terre, filait comme un rat vers le lieu du rendez-vous, avec au cœur la volonté d'un record à battre, et ce grand battement de la concurrence. [...] On était entre hommes, les filles on n'en voulait pas. »¹⁶⁹

Ici se lit toute la fierté et la persévérance des garçons, notamment à travers l'utilisation du participe présent qui actualise leurs efforts. On remarque que la dimension sociale est importante avec l'idée de « record à battre » et de « concurrence ».

L'idéalisme des enfants se mêle à un imaginaire chevaleresque que l'on retrouve à de nombreuses reprises chez Pascal :

« Dans l'entonnoir, les rêves de Pascal prenaient corps et recréaient une vie où toute chose était amplifiée, et embellie comme le sont les traits des hommes quand on les regarde de plus près. Tout y était à la taille héroïque, et la bande de garnements dépenaillés, ses compagnons, y devenait une chevalerie épique. Pascal imaginait la geste de Rambert, et de Joseph, et de Michel, leurs chevauchées dans les roches et les villages perdus. »¹⁷⁰

Comme l'écrit Bachelard : « L'enfant voit grand, l'enfant voit beau. »¹⁷¹ Ses rêveries sont des rêveries d'« essor ». Le comportement des jeunes garçons dans la forêt laisse bien transparaître cette idée de grandeur ; on y parle d'une « grande clairière »¹⁷², d'un « pays supérieur »¹⁷³.

A ces rêveries d'essor dans la montagne s'ajoute un certain idéalisme politique, comme on le voit avec la reprise transgressive dans l'esprit de Pascal de *La République* de Platon. Au sein de la République de Pascal se conjuguent l'héritage aristocratique et les idées démocratiques :

¹⁶⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 85-86.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 87.

¹⁷² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 87.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 85.

« Dans la République de Pascal, il y avait à la fois place pour les poètes et pour tous au bout de l'année un château avec des tours, une grande terrasse et la montagne. »¹⁷⁴

Notons que les idées chevaleresques peuvent être particulièrement ancrées dans l'esprit de Pascal du fait de son héritage noble, transmis par l'oncle de Sainteville¹⁷⁵. Pascal adolescent est encore plein du sentiment de l'honneur et de la courtoisie chevaleresque et romantique lorsqu'il grave sur un arbre « A TOI », comme un serment à sa future bien-aimée¹⁷⁶. Armand lui-même se passionne pour les épopées chevaleresques et nourrit ses rêveries de ses conversations avec le forgeron Avril¹⁷⁷. Mais on remarque que l'imaginaire chevaleresque se mêle en fait à un ensemble d'autres références susceptibles d'éveiller une dimension épique dans les rêveries et les jeux des enfants ; les « histoires d'Indiens » se marient à l'univers des contes et légendes :

« Des histoires d'Indiens se mêlaient aux légendes médiévales, les ours aux cerfs, les princesses dormantes aux filles de trappeurs. »¹⁷⁸

Cela montre que l'enfance est un moment où diverses influences se mêlent. Le syncrétisme culturel, que l'on trouve déjà dans l'appartement de Mme d'Ambérieux, apparaît en fait comme la marque même de l'imaginaire enfantin, comme si l'enfant absorbait tous les imaginaires qui l'entourent pour se les approprier et les développer comme le fait Aragon lui-même dans ces passages. C'est donc également à travers le personnage de l'enfant que peuvent se lire les imaginaires contemporains de l'écriture du roman, mais aussi leur intemporalité. L'enfant pourrait apparaître comme ce réceptacle du patrimoine culturel ; en lui convergent et s'entremêlent les histoires transmises, les légendes ; il est ce point où se rejoignent l'individuel et le collectif. Encore une fois se conjuguent en lui réalisme et foisonnement imaginaire.

b) Terreur et extase

Ce foisonnement est d'autant plus prégnant dans un lieu comme la forêt, à même de stimuler l'imaginaire, puisque, comme l'explique Marie-José Chombart de Lauwe, les enfants perçoivent en lui « [...] le sel de l'aventure, l'intuition d'un mystère qui pourrait recéler un

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷⁵ *Ibid.* Voir notamment p. 99 le monologue de Pascal de Sainteville sur la noblesse : « C'est le vieil esprit de chevalerie qui se survit. »

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷⁷ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁸ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 93.

danger. »¹⁷⁹ Dans son *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Catherine Pont-Humbert fournit les analyses suivantes concernant le motif de la forêt :

« Elle représente l'enjeu d'une épreuve mortifère ou initiatique selon les cas. [...] Elle peut aussi être le lieu de rencontre « avec soi-même », avec sa propre peur à dépasser. [...] Dans tous les cas, la forêt est un terrain éprouvant, un lieu de transition vers un autre état. [...] Par ses jeux d'ombre, de pénombre, la forêt est un intermédiaire entre l'ordinaire lumière solaire, la clarté du jour, du connu, de la vie, et une lumière opaque, mystérieuse, qui est celle de l'au-delà. »¹⁸⁰

Le danger que représente la forêt apparaît précisément comme ce qui attise la curiosité de l'enfant et le pousse à franchir les interdits, à l'image des « garnements de Buloz » attirés par le mystère des marécages¹⁸¹. L'attrait de l'enfant pour les lieux interdits se retrouve régulièrement en littérature. Le désir de découverte et la curiosité enfantine semblent faits à la fois de peur et d'émerveillement devant les potentialités et les mystères du monde. Henri Bosco l'exprime clairement dans *L'Enfant et la rivière* :

« Mon père m'avait averti :

- Amuse-toi, va où tu veux. Ce n'est pas la place qui te manque. Mais je te défends de courir du côté de la rivière.

Et ma mère avait ajouté :

- A la rivière, mon enfant, il y a des trous morts où l'on se noie, des serpents parmi les roseaux et des Bohémiens sur les rives.

Il n'en fallait pas plus pour me faire rêver de la rivière, nuit et jour. Quand j'y pensais, la peur me soufflait dans le dos, mais j'avais un désir violent de la connaître. »¹⁸²

A l'image de la rivière ou du marécage, la forêt représente la menace de l'engloutissement et de la dévoration. Mais elle est aussi riche d'enseignement pour le jeune Pascal qui la contemple du sommet de la montagne :

« Le paysage qu'on découvrait de là hantait Pascal, et le hanta toute sa vie, comme ces choses desquelles on ne se souvient plus si on les a rêvées ou vues. Il avait pris une sorte de sens symbolique sans que Pascal pût en rien s'en formuler le symbole. Un peu comme si, parvenu

¹⁷⁹ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, op. cit., p. 251.

¹⁸⁰ Catherine Pont-Humbert, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, J.-C. Lattès, « Pluriels », 1995, p. 219.

¹⁸¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 88.

¹⁸² Henri Bosco, *L'Enfant et la rivière*, op. cit., p. 15.

au sommet de la montagne, on avait atteint le bord du monde visible, et qu'au-delà eussent débuté les fantasmagories. Et aussi, y croyant sans y croire, il se formait dans la tête du jeune garçon cette idée vague, qu'il en était ainsi de toute chose, que toute chose avait son revers sur l'abîme, et que, par derrière ce que l'on voyait, il se creusait un pays pareil à celui que l'on découvrait du haut de la montagne. »¹⁸³

Ainsi, l'image de la forêt perçue par Pascal du haut de la montagne semble représenter la peur de l'invisible, de ce qui est inatteignable, de ce qu'on ne peut connaître ou maîtriser. Mais l'ascension de l'enfant et la persistance de son regard symbolisent du même coup le désir de l'infini, en même temps que la peur de celui-ci comme peur de l'illimité, de l'indistinction entre réel et imaginaire. Dans ce passage, Amy Smiley voit la « hantise de l'écriture » ; cette dernière devant « rencontrer l'envers des mots, l'au-delà ou l'en-deçà de leur signification. »¹⁸⁴. Dès lors, désir et vertige paraissent indissociables devant l'infini de l'imagination et du langage. Néanmoins, de l'infini à l'indicible, il n'y a qu'un pas, puisque la forêt représente l'inatteignable en même temps que l'inexprimable : elle est « le monde des fées et des géants sur lequel il n'est pas de contes »¹⁸⁵, « le pays inconnu »¹⁸⁶. On retrouve cette idée chez Hugo lorsque Cosette se retrouve seule dans la forêt :

« [...] Cette pénétration de ténèbres est inexprimablement sinistre dans un enfant. Les forêts sont des apocalypses ; le battement d'aile d'une petite âme fait un bruit d'agonie sous leur voûte monstrueuse. Sans se rendre compte de ce qu'elle éprouvait, Cosette se sentait saisir par cette énormité noire de la nature. Ce n'était plus seulement de la terreur qui la gagnait, c'était quelque chose de plus terrible même que la terreur. Elle frissonnait. Les expressions manquent pour dire ce qu'avait d'étrange ce frisson qui la glaçait jusqu'au fond du cœur. [...] Elle croyait sentir qu'elle ne pourrait peut-être pas s'empêcher de revenir là à la même heure le lendemain. »¹⁸⁷

Le terme « apocalypses » retient toute notre attention. Il paraît prendre ici le sens de « mystères » autant que de « révélations ». Comme pour Pascal, la forêt semble recéler un enseignement caché, dont les « expressions manquent » pour le révéler. Étrangement, malgré la terreur éprouvée, l'enfant ressent une attraction irrésistible pour ce lieu. C'est qu'une force inexprimable semble agir en elle, force qu'évoque également Henri Bosco dans *L'Enfant et la rivière* :

¹⁸³ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 89.

¹⁸⁴ Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 83.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸⁷ Victor Hugo, *Les Misérables*, [1862], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 404-405.

« En face, l'île restait silencieuse. Son aspect cependant me parut menaçant. Je me sentais seul, faible exposé. Mais je ne pouvais pas partir. Une force mystérieuse me retenait dans cette solitude. »¹⁸⁸

Ainsi, la terreur est grande et l'expérience vertigineuse mais elle représente pourtant une force attractive contre laquelle l'enfant semble impuissant, tant il paraît plongé dans une forme d'extase qui le dépasse. Il semble qu'on soit proche du sublime romantique. Comme l'écrit encore Amy Smiley :

« Inspiré par la grandeur de ce paysage, l'enfant s'affirme ; il aspire à remplir l'espace par une « force » supérieure à celle de la nature »¹⁸⁹

Contrairement à Cosette, qui semble écrasée sous le poids de « l'énormité noire » de la nature, le mystère de la forêt suscite chez Pascal des élans d'élévation, à la fois physique et spirituelle. Dès lors, l'expérience de l'enfant devant le mystère de la forêt pourrait finalement symboliser celle de l'écrivain devant la page blanche et les mystères de l'imagination et du langage. « C'est par l'écriture que le monde se transforme en un lieu d'espoir. »¹⁹⁰ écrit encore Amy Smiley.

c) *La dimension érotique et poétique*

« Aragon produit un lyrisme de l'infini agissant sur l'expérience de l'écriture même. »¹⁹¹ ajoute-t-elle. La forêt apparaît comme le lieu propice au développement d'un tel lyrisme, en cela qu'elle est à la fois symbole d'amour et de mort, revisitant l'alliance eros-thanatos. En effet le texte d'Aragon ne manque pas de faire ressortir une proximité corporelle à la terre, que l'on retrouve de manière érotisée dans le passage où Boniface se lance à la recherche de la petite Suzanne, au milieu de la forêt et de la nuit. La nature foisonnante de la forêt s'apparente alors au corps de la femme et à son mystère :

« Une fois bien enfoncé dans cette nuit, Boniface se sentit soudain entré dans l'intimité d'une femme. Il y avait entre la nature et lui un rapport de complicité, qu'il éprouvait confusément. »¹⁹²

¹⁸⁸ Henri Bosco, *L'Enfant et la rivière*, op. cit., p. 24.

¹⁸⁹ Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 84.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹¹ *Ibid. loc. cit.*

¹⁹² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 260.

On observe également cette analogie entre la forêt et la femme au moment où Pascal, ayant grandi, retrouve la forêt et ses hauteurs :

« Le monde qui est derrière tout le reste, c'est le pays inconnu de la femme, c'est la femme. Plus à craindre que les brumes flottantes au-dessus des pentes qui tombent sur Ruffieu lui apparaissent comme de simples vapeurs. Ne sont-elles pas la ceinture défaits de la fée ? »¹⁹³

Cependant, ces passages mettent en avant des enfants ayant grandi, voire des adolescents, au regard érotique naissant¹⁹⁴. Là où l'enfant voit des traces de géant, ou des chapeaux d'empereurs¹⁹⁵, l'adolescent retrouve face à la nature la singularité d'un regard poétique tourné cette fois-ci vers de nouveaux centres d'intérêts. Le féminin n'est ainsi plus exclu mais fantasmé, et la forêt ne peut plus se limiter au domaine du collectif et des défis imposés par une certaine image de la masculinité. Le pré-adolescent, en érotisant son regard, renoue avec l'émerveillement et la poésie de son regard d'enfance.

5) L'école

L'école, en revanche, apparaît comme un lieu de rencontres, de découvertes et de conflits exclusivement masculin. Le jeune garçon n'y est généralement pas heureux. Armand « détest[e] les jeux de ses camarades »¹⁹⁶, et Pierre craint l'heure de la récréation où il se fait battre par eux¹⁹⁷. Encore une fois, l'accent est mis sur la solitude de l'enfant et son décalage avec les autres garçons de son âge. Cependant, Pascal et Pierre s'y font tous deux un ami qui semble naître du même *pilotis* (probablement en grande partie Henry de Montherlant¹⁹⁸), à partir des années scolaires d'Aragon lui-même à Neuilly¹⁹⁹. Guy et Levet-Duguesclin ont en effet de nombreux points communs : ils sont tous deux protecteurs envers leur ami et parlent avec lui de politique (ils sont tous deux royalistes) ou de littérature (Pierre et Pascal leur

¹⁹³ *Ibid.* p. 135.

¹⁹⁴ Voir à ce sujet « De l'enfance à l'âge adulte : tourments d'un passage » dans la troisième partie de ce mémoire.

¹⁹⁵ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁹⁶ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 118

¹⁹⁷ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁸ *Ibid. loc. cit.*, note 1 : « Guy, histoire de démentir le système, je ne vois pas d'inconvénient à dire que c'est Henry de Montherlant, dans la vie. Mais c'est aussi un autre qui « descend de Jeanne d'Arc par les hommes », comme c'est dit tout de suite après. »

¹⁹⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, Préface « Et, comme de toute mort renaît la vie... » p. 16 : « Par la suite, je devais décrire par le détail ces jours réels de ma vie scolaire, dans la nouvelle qui s'appelle *Le Mentir-Vrai* [...]. On trouvera dans ce texte des répétitions des *Voyageurs*, qui ne sont nullement de hasard. Par exemple le personnage de Guy, qui dans le roman s'appelle Levet-Duguesclin. Il y a là un jeu sérieux, qu'on aura peut-être un jour l'idée d'examiner de près, pour exister la marge qui existe entre le réel et l'inventé. »

montrent leurs vers)²⁰⁰. L'école est donc l'un des premiers lieux de rencontre avec l'autre, de socialisation et de confrontations d'idées.

Toutefois, l'institution en elle-même est vivement critiquée dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Cette critique se rencontre souvent dans la littérature. Comme l'indique Marie-José Chombart de Lauwe, sur la multitude de récits qu'elle intègre dans son corpus d'étude, parmi ceux qui traitent de l'école, plus des trois quarts « sont hostiles à l'un ou l'autre de ses aspects : l'institution, son cadre et ses modes de vie, les professeurs et les maîtres, la forme et le contenu de l'enseignement, les écoliers modelés par le système. »²⁰¹ Pour citer Aragon lui-même :

« C'est une école comme toutes les écoles. Ecœurante à la façon des honnêtes épiluchures de pomme de terre. Cela baigne dans une conception faussée de toute chose. Je ne dis pas cela pour la religion, plaquée sur cette institution à la façon des drapeaux tricolores à la porte des lavoirs. Simplement, ce qui est ici le bien et le beau ne correspond à rien dans la vie. »²⁰²

La critique ici adressée à l'école « porte sur la morale enseignée, qui ne correspond pas à la vie. »²⁰³ Son énonciation par Aragon est cependant originale puisque c'est l'une des rares fois dans *Le Monde réel* où il insère la première personne du singulier, à même de l'inclure lui-même, en tant qu'auteur, dans le discours. C'est comme si ce passage fictif sur les années scolaires de Pascal lui permettait de revenir sur sa propre expérience et d'écrire au nom de celle-ci, confondant explicitement fiction et réalité, et préfigurant ainsi les procédés d'énonciation mis en œuvre dans *Le Mentir-vrai*. Aragon fait donc sien ce discours péjoratif sur l'école en même temps qu'il affiche des éléments autobiographiques au sein d'un texte de fiction. Toute l'originalité de son écriture se situe donc dans ce brouillage délibéré des frontières entre fiction et réalité, sur lequel revient la dernière partie de ce mémoire.

Finalement, seul l'idéalisme de l'enfant et la perspective des vacances rendent l'école tolérable :

« Mais quand l'été vient, les vacances sont proches. Dans la République de Pascal, il y avait à la fois place pour les poètes et pour tous au bout de l'année un château avec des tours, une

²⁰⁰ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 109-111 et *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 13-14.

²⁰¹ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, op. cit., p. 320.

²⁰² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 109.

²⁰³ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance*, op. cit., p. 327.

grande terrasse et la montagne. Cela seul rendait tolérable la barbe de M. Legros, le claquoir, les prières, et le pas de course, une deux, autour de M. Glaise ou de M. Cornu. »²⁰⁴

Notons l'onomastique facétieuse et satirique attribuée au personnel scolaire, qui ne manque pas de souligner la dimension critique du texte à l'égard de l'école. Mettre en scène des enfants au sein de ses romans semble donc permettre à Aragon de revisiter sa propre enfance, en pointant du doigt, avec son regard rétrospectif d'adulte, les travers des systèmes scolaires, sociaux ou familiaux qu'il a pu connaître.

Mais au-delà de la portée autobiographique des textes, le personnage de l'enfant révèle le regard que les adultes et la société portent sur lui. Maillon dans la grande chaîne de la transmission entre les êtres, il n'échappe pas à sa place familiale et sociale. En revanche, il s'impose également comme un personnage à qui une place spécifique est offerte, notamment à travers les espaces au sein desquels il évolue. Ces lieux, bien qu'ils soient souvent associés à l'enfance dans la littérature, ne manquent pas de mettre en avant certaines spécificités de l'écriture aragonienne. Ainsi, comme c'est la volonté d'Amy Smiley par rapport à la terre, il s'agit également dans ce mémoire de traiter de la pertinence de l'enfance « *non [seulement] comme thème* mais [aussi] comme dynamique de production du texte. »²⁰⁵ En effet, si le personnage de l'enfant chez Aragon apparaît comme le vecteur de valeurs sociales, familiales et culturelles, l'étude des espaces où il grandit ne le montre-t-elle pas déjà comme producteur lui-même d'expériences et d'imaginaires influant sur la poétique romanesque ? L'enfance semble inspirer l'auteur en même temps que l'inspiration paraît provenir de l'enfance. La dialectique entre enfance et créativité mérite donc toute notre attention dans la deuxième partie de ce mémoire.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 112.

²⁰⁵ Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 132.

Deuxième partie :

L'enfant créateur ou l'enfance à l'origine de la création ?

« C'est dans l'enfance que naît le désir d'évasion, la belle échappée de la création, sur fond de solitude, de secret, de défaillance paternelle. Le roman sera à l'auteur cette ingénieuse machine à voir le monde, à créer un monde ; et la métaphore vaudra pour l'auteur lui-même, qui se définira comme « machine à écrire ». »²⁰⁶

Comme peut le suggérer la citation de Roselyne Collinet-Waller, la dimension créative de l'enfance est sans doute d'autant plus importante dans l'œuvre d'Aragon que celui-ci fait remonter son désir d'écrire à son plus jeune âge. Cette deuxième partie porte donc sur les différentes « facettes » de l'enfant créateur au sein des œuvres du corpus, pour voir en quoi elles font non seulement preuve d'un ludisme littéraire mais participent aussi de l'élaboration d'une poétique de l'enfance. En effet, à travers la solitude de l'enfant, ses rêveries et ses jeux, l'écriture tend à nous révéler son regard en bousculant notamment les frontières génériques entre roman et poésie.

Chapitre Premier : L'enfant, regard sur le monde et voix singulière

Si les différents espaces étudiés en première partie sont imprégnés de l'imaginaire de l'enfance, c'est bien parce qu'ils sont investis d'une spécificité narrative : dans la maison, le château, le jardin, la forêt, ou l'école, c'est le regard de l'enfant qui transparait, participant à ce que l'on pourrait appeler une véritable poétique de l'enfance. Quels en sont les modalités, comment peut-on distinguer la voix singulière de l'enfant ?

Notons d'abord l'aspect nécessairement problématique de la voix de l'enfant et de sa vraisemblance. Comme l'écrit Mireille Hilsum :

« Les trois premiers romans du cycle [*Le Monde réel*] proposent des bribes de récit, elles-mêmes construites autour de bribes autobiographiques. La voix de l'enfant n'est pas d'emblée audible – alors que l'oralité est un trait caractéristique de l'écriture aragonienne – parce qu'elle est dès l'origine problématique. Qu'il s'agisse de la voix étranglée de Guy, petit singe savant

²⁰⁶ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans, op. cit.*, p. 244.

de la bourgeoisie qui ne s'émancipera pas du roman des siens, ne se soustraira donc pas à la verve satirique de son auteur. Ou de la voix jubilatoire de ses successeurs qui pose la question de sa fabrication et bientôt celle de la fabrication de tout roman comme de toute scène romanesque. La voix de l'enfant place la question de sa genèse au cœur du livre, spécialement au cœur du « mentir-vrai ». »²⁰⁷

Que ce soit dans un récit fictif ou autobiographique, la problématique de la voix de l'enfant reste la même : la question de sa vraisemblance, et même de sa véracité, comme si le texte était continuellement à la recherche d'une voix perdue à jamais, qu'il ne peut faire revivre que faussement, dans un manque indéfectible. Dès lors, donner voix à l'enfant, c'est toujours donner voix à l'adulte. C'est peut-être de cette contradiction qu'Aragon a voulu faire fi en publiant tel quel son texte d'enfance, *Quelle âme divine !*. La question de la vraisemblance de la voix de l'enfant semble donc travailler de manière souterraine l'œuvre d'Aragon bien avant *Le Mentir-vrai*. Il n'en reste pas moins que l'artifice, et la conscience de l'artifice, dressent une poétique de l'enfance mettant en jeu différents procédés. Ainsi, avant d'étudier plus précisément la problématique du « mentir-vrai » en troisième partie de ce mémoire, il convient d'abord d'analyser en quoi consiste chez Aragon « l'acte de « faire l'enfant » »²⁰⁸ à travers la mise en scène du personnage de l'enfant lui-même.

1) Un regard décalé sur le monde

L'une des caractéristiques et des richesses de l'écriture d'Aragon consiste notamment dans un jeu subtil sur les focalisations. A cet égard, certains indices témoignent de nombreuses reprises que le texte épouse le regard de l'enfant : « « Tu la fatigues... », disait Maman. »²⁰⁹ Ici l'usage du terme « Maman » indique bien que l'on se trouve à l'intérieur même du regard de l'enfant. Mais ce regard peut également se révéler à travers une syntaxe particulière, notamment par l'incise et la répétition du sujet, comme caractéristique linguistique propre à l'enfance : « Suzanne, qui doit être plus grande, elle est un peu plus grande qu'Yvonne, a l'air bien plus doux. »²¹⁰ Il est assez aisé de reconnaître là le regard de Pascal sur ses deux jeunes amies. Dès lors, on voit que l'enfant n'est pas seulement représenté

²⁰⁷ Mireille Hilsum, « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, op. cit., p. 192.

²⁰⁸ Pour reprendre une expression de Suzanne Lafont dans « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, sous la direction de Suzanne Lafont, « Collection des littératures », Montpellier, Artois Presses Universitaires de Méditerranée, 2012, p. 8.

²⁰⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 66.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

en tant que personnage romanesque mais qu'il est finalement représenté en train de se représenter le monde, comme si certains passages du roman s'écrivaient à travers lui. Le langage et la poésie romanesque se révèlent par moment complètement « contaminés » par le thème de l'enfance. Comme un thème musical, l'enfance apparaît au fondement de la construction de la phrase et de la composition d'ensemble. Cela permet notamment de porter un regard original sur le langage ainsi que sur les expressions prononcées par les adultes :

« Le cousin Bruyère avait pas mal roulé sa bosse, c'était l'expression de grand-père. A vrai dire Guy ne comprenait pas comment on pouvait dire ça du cousin Bruyère. D'abord il n'était pas bossu. Et puis on ne le voyait pas se roulant comme un clown. »²¹¹

Le point de vue du jeune Guy crée ici un effet comique : la maîtrise incomplète du langage permet de déconstruire celui-ci pour mettre en scène l'imaginaire de l'enfant et jouer sur le potentiel poétique des mots. L'enfant qui prend l'expression « au pied de la lettre » crée des associations d'idées qui le rapprochent du poète²¹². Mais l'exemple de l'expression « rouler sa bosse » montre aussi à quel point il est représenté comme spectateur d'un monde adulte, dont il peut aussi, à l'occasion, faire ressortir les travers. Comme le fait remarquer Alain Schaffner :

« Après 1870 semble ainsi s'opérer une sorte de révolution copernicienne du roman de formation : en adoptant le point de vue de l'enfant, l'écrivain mine la bonne conscience de la société des adultes (ce qu'avait fait, à sa manière ironique, Dickens, en Angleterre, vingt ans plus tôt). »²¹³

Avec subtilité et ironie, Aragon ne manque pas d'utiliser parfois la voix de l'enfant comme une parole ambiguë où se mêlent le jeune regard de celui-ci et les voix des adultes dont il retient des bribes spécifiques. Il en est ainsi de Jeannot face aux domestiques dans la pension de famille :

« Les domestiques sont des êtres à part. C'était ce que disait Papa, et Tante Jeanne et Grand'mère étaient bien d'accord avec lui là-dessus. Tout le monde avait dit et répété à Jeannot que les domestiques ne sont pas des gens comme nous. Jeannot d'ailleurs s'en

²¹¹ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 94.

²¹² Sujet approfondi dans la partie 2) b) de cette partie : « Une poésie de l'émerveillement, entre surréalisme et réalisme ».

²¹³ Alain Schaffner, « Ecrire l'enfance », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain Schaffner, Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 10.

apercevait bien tout seul : est-ce que nous portons des tabliers, nous autres ? et des bonnets comme Léontine ? »²¹⁴

Comme en témoigne l'utilisation de la première personne du pluriel, Jeannot s'intègre dans ce « nous » familial et fait siennes les idées qui lui sont transmises, mais de manière quelque peu comique puisqu'on imagine bien que les adultes autour de lui ne limitent pas leurs préjugés aux seuls codes vestimentaires. Cette première personne inclusive se retrouve plus loin : « C'est nous qui lui donnons ce tablier-là. »²¹⁵ Aragon n'emploie pas de guillemets pour indiquer que le texte suit la pensée de l'enfant, mais on le comprend aisément puisque Jeannot est souvent ré-invoqué comme sujet des modalisateurs : « Jeannot n'aime pas [...] », « il pense [...] »²¹⁶ C'est dans le discours indirect libre que l'ironie atteint son paroxysme, lorsqu'on entend la voix des adultes dans celle de l'enfant, probablement encore trop candide et libre pour proférer de tels jugements : « Elle salit, cette Elodie, c'est fou ce qu'elle salit ! »²¹⁷ Libre, en effet, Jeannot ne manque pas de l'être. Aragon en fait un personnage malicieux, qui est loin de se fondre dans le moule que sa famille prévoit pour lui. En témoigne son imagination foisonnante qui lui permet de rire tout seul, exaspérant par là son entourage. S'il s'inclut dans le « nous » familial, il ne manque pas de s'en détacher joyeusement lorsqu'il se représente « Grand'mère avec un bonnet et un tablier, montée sur l'escabeau et lavant les vitres. »²¹⁸ L'image fait sourire également son lecteur par l'effet de contraste qu'elle produit avec le personnage si maniéré et superficiel de Paulette Mercadier. On devine la jubilation d'Aragon derrière la voix de cet enfant, si indépendante et vive, qui lui permet peut-être de régler secrètement ses comptes avec sa propre grand-mère.

Ce jeune regard décalé est d'autant plus frappant lorsqu'est mise en scène la précocité intellectuelle dont font preuve certains personnages. L'esprit étonnant de Jeannot et ses capacités exceptionnelles rappellent sans doute la personnalité du jeune Aragon lui-même. On connaît les aptitudes précoces de celui-ci à la lecture et à l'écriture ; aptitudes qui se retrouvent chez le personnage de Jeannot qui sait déjà lire avant qu'on le lui apprenne²¹⁹. En découlent des scènes romanesques paradoxales où se joue une savoureuse esthétique du renversement. En effet, Jeannot estime qu'il n'apprend rien dans l'alphabet mais qu'au

²¹⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 578.

²¹⁵ *Ibid.*, loc. cit.

²¹⁶ *Ibid.*, loc. cit.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 579.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 578

²¹⁹ Comme l'écrit le pédopsychiatre Gabriel Wahl : « Les enfants précoces peuvent découvrir seuls la lecture, sans apprentissage et même sans y avoir été incités. » *Les Enfants intellectuellement précoces*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2015, p. 92.

contraire, il « désapprend »²²⁰. Son point de vue tend à ridiculiser l'apprentissage scolaire de la lecture. Il fait preuve d'une logique incomprise des adultes qui l'entourent :

« Jeannot secoua ses épaules avec un air vexé. Il savait bien que c'était un A. On le lui avait dit assez. Mais il ne voulait pas le répéter. Ça le vexait. De plus, il trouvait idiot qu'on dessinât un âne à côté de l'A. Si un âne devait faire lire A, alors il fallait le dire, et pas besoin de faire ce grand A qui avait l'air si bête. [...] Et d'ailleurs si quand on voyait un âne on écrivait A, alors A devait se lire âne, c'était la lettre âne et voilà tout. Il se mit donc à lire : « Ane, boîte, crocodile... »²²¹

Ce passage démontre à la fois la vivacité d'esprit et la créativité de l'enfant²²². Mais il suggère également une supériorité intellectuelle de l'enfant sur l'adulte. Jeannot pense qu'il saurait mieux raconter les histoires que sa bonne Maria. « Seulement ce serait le monde renversé. »²²³ De même, Pierre, dans *Le Mentir-vrai*, sent qu'il ne peut pas tout dire à M. l'Abbé Flynn :

« [...] je ne lui dis pas tout évidemment (j'ai l'impression qu'il est un peu trop jeune pour certains détails) [...] »²²⁴

Il lui semble qu'il n'y aurait qu'avec Catherine qu'une discussion sur le mystère de la naissance pourrait avoir lieu :

« On est seul au monde, tout de même. Avec Catherine, peut-être, avec Catherine je pourrais parler de cela, sans qu'elle croie que je lui fais des « avances »... Mais c'est difficile pourtant, d'abord, j'aimerais qu'elle pense qu'il y a longtemps que je savais. »²²⁵

Cela n'est sans doute pas un hasard puisque la jeune Catherine Simonidzé mise en scène dans *Les Cloches de Bâle* fait elle-même preuve d'une grande maturité intellectuelle, qui la fait se sentir seule au milieu des adultes, mais également en décalage avec les autres enfants de son âge « dont les jeux bruyants l'effrayaient et lui semblaient puérils »²²⁶. Ce décalage ne manque pas de perdurer à l'âge adulte, notamment dans sa relation avec les

²²⁰ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 587.

²²¹ *Ibid.*, p. 589.

²²² Pour citer encore Gabriel Wahl : « Les enfants précoces font preuve d'une grande curiosité intellectuelle sur des sujets scientifiques ou métaphysiques, à un âge où ordinairement les préoccupations sont tout autres. Ces interrogations se doublent d'un vrai plaisir des jeux de langage, des mots, de leur sonorité et de leur signification. Les questions sont souvent empreintes tout à la fois de naïveté, d'originalité et de créativité. » p. 77 et : p. 89 : « Les enfants de haut potentiel apparaissent souvent comme étant très imaginatifs. »

²²³ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 587.

²²⁴ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 19.

²²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²²⁶ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 167.

hommes. Elle estime qu'il ne peut y avoir rien de sérieux avec Régis « parce qu'elle le sentait son inférieur, il ne comprenait rien. »²²⁷

Guy lui-même, toujours dans *Les Cloches de Bâle*, est un enfant solitaire qui développe des passions et connaissances personnelles²²⁸. Il lit en anglais et collectionne les timbres, comme Jeannot collectionne « les photos qu'il y a dans le chocolat de chez Potin. »²²⁹

Cette précocité est aussi la raison pour laquelle Pierre ou Pascal n'ont généralement qu'un ami, qui leur ressemble et partage leur décalage. Le roman met en avant cette intimité particulière entre les enfants et permet au lecteur de la partager, alors que Pascal et Levet-Dugesclin tentent parfois de la masquer :

« On les voyait discuter dans la rue, avec leurs vélos, leurs pèlerines, leurs bouquins. En passant, on surprenait une phrase, et on se retournait sur eux d'étonnement. Cela les faisait rougir, et ils se mettaient à parler bruyamment d'une partie de billes. »²³⁰

Cet étonnement des adultes par rapport aux deux jeunes garçons, peut être mis en parallèle avec celui du lecteur devant la maturité intellectuelle de la plupart des enfants mis en avant dans *Le Monde réel* et *Le Mentir-vrai*. Aragon lui-même semble avoir conscience de l'in vraisemblance de certains de ses personnages lorsqu'il écrit dans *Le Mentir-vrai* :

« [...] jamais de toute façon, cet enfant, il n'écrirait ce parler syncopé, ce français oral, qui est de ma génération. Je ne puis pourtant pas, sous prétexte de mentir vrai, lui donner l'imaginaire écriture qu'il *aurait pu* avoir, pour que ça ne jure pas avec les textes des petits garçons typiques. Cet écolier qui me ressemble, il ne faudrait justement pas que ses mots ressemblent aux miens d'alors, ou adieu la vraisemblance. »²³¹

Ainsi l'on pense à la célèbre remarque de Boileau selon laquelle le vrai peut parfois n'être point vraisemblable. On retrouve la problématique de la voix d'enfance perdue, mais aussi cette tension entre le mentir-vrai et l'in vraisemblable. Comme l'écrit Mireille Hilsum au sujet de la nouvelle :

« L'enjeu des commentaires du narrateur n'est pas de séparer le vrai du faux, mais d'exhiber l'artifice, la nécessité de la fabrication : [...] puisque la quête est vaine, l'enfant ni sa parole ne

²²⁷ *Ibid.*, p. 169.

²²⁸ *Ibid.*, p. 83-84-94.

²²⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 586.

²³⁰ *Ibid.*, p. 110.

²³¹ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 16-17.

peuvent être retrouvés. Pour mentir-vrai il faut donc fabriquer une voix, nécessairement anachronique. Il faut que l'anachronisme, l'artifice, le « comme si » soient perçus comme tels par un lecteur que le narrateur se charge de déniaiser. »²³²

Il est probable que la précocité intellectuelle des enfants mis en scène ait pu être accentuée par Aragon, tout en prenant ses sources dans un substrat autobiographique évident. Ainsi que l'écrit Mireille Hilsum, l'enjeu n'est pas de savoir ce qui relève du « vrai » ou du « faux », ce qui a été effectivement ou non vécu par Aragon lui-même. Celui-ci n'a cessé d'ailleurs de brouiller les frontières entre réalité et fiction pour montrer finalement dans *Le Mentir-vrai* que les deux sont toujours, dans une certaine mesure, indissociables. Notre propos ici est donc plutôt de nous interroger sur la mise en œuvre de l'artifice et ses enjeux. Si la mise en scène du regard de l'enfant est peut-être l'occasion pour Aragon de retrouver le souvenir de son propre regard d'enfant, empreint de solitude, de lucidité et de créativité, il convient d'analyser plus précisément comment s'élabore et se manifeste le langage de l'enfance au fil des textes.

2) Langage et poésie de l'enfance

a) La créativité verbale

Un lexique propre aux enfants ressort dans les différents récits et participe d'autant plus à l'élaboration d'une poétique de l'enfance. « L'invention de Maurice », « *se buter* »²³³, apparaît comme un code partagé par les jeunes garçons dans *Les Voyageurs de l'impériale*. L'ambiance de leurs rencontres se trouve donc également mise en scène par le langage et l'usage spécifique de certaines expressions : « C'est dans la clairière aussi qu'on *se butait*, ou réglait les affaires d'honneur. »²³⁴ Intégrée à la phrase et conjuguée, l'expression laisse d'autant plus penser que l'on se trouve dans un regard d'enfant, et l'accès à la scène se fait donc plus direct pour le lecteur ; plus « réaliste » aussi d'une certaine manière.

Dans son étude sur *Les Voyageurs de l'impériale*, Nathalie Piégay-Gros met en avant l'émerveillement de l'enfant devant le monde mais aussi face au langage et à ses virtualités.

²³² Mireille Hilsum, « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, op. cit., p. 195.

²³³ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 86.

²³⁴ *Ibid.*, p. 87.

« Les jeux d'enfants sont avant tout des jeux verbaux. »²³⁵ écrit-elle. Ainsi, dans *Les Communistes*, les noms imaginaires que les enfants s'attribuent (« Œil-de-Faucon », « le Jaguar-Silencieux », « le Puma bondissant »)²³⁶ revêtent une importance fondamentale dans la création d'un univers ludique. Par son rapport singulier au langage, l'enfant apparaît comme un vecteur de créativité pour le romancier ou le poète, qui cherche à retrouver sa candeur d'autrefois devant les mots. Dans *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, Jean Piaget met en avant la compréhension verbale syncrétique de l'enfant, en montrant que celui-ci interprète les mots qui lui sont inconnus en fonction de l'ensemble dans lesquels ils se trouvent. Selon Piaget, cette pensée intuitive précède la compréhension analytique :

« Il laisse échapper, dans une phrase donnée, tous les mots difficiles, puis il relie les mots compris jusqu'à en faire un schéma d'ensemble, lequel, après coup, permet d'interpréter les mots incompris. Naturellement ce procédé syncrétique peut donner lieu à des erreurs énormes [...] »²³⁷

Il semble que la mise en scène de ces « erreurs énormes » est source d'une grande jubilation créative pour cet artisan des mots qu'est le romancier. Patricia Richard-Principalli s'intéresse notamment au mot « touloupe » utilisé par Aragon dans *La Semaine Sainte* :

« Aragon répète ce mot et le paraphrase à l'envi, et finit par en faire une épithète homérique, comme si le mot était une réminiscence d'une fascination ancienne, pourquoi pas celle du petit enfant découvrant pour la première fois un mot inconnu et étrange qu'il conserve précautionneusement dans sa mémoire ? »²³⁸

Elle parle de mot « embrayeur d'imaginaire » et fait le lien avec Colette et le célèbre passage du « presbytère » :

« Le mot « presbytère » venait de tomber, cette année-là, dans mon oreille sensible, et d'y faire des ravages.

« C'est certainement le presbytère le plus gai que je connaisse... » avait dit quelqu'un.

Loin de moi l'idée de demander à l'un de mes parents : « Qu'est-ce que c'est, un presbytère ? ». J'avais recueilli le mot mystérieux, comme brodé d'un relief rêche en son commencement, achevé en une longue et rêveuse syllabe... Enrichie d'un secret et d'un doute,

²³⁵ *Ibid.*, p. 84.

²³⁶ Louis Aragon, *Les Communistes, Œuvres romanesques complètes III, op. cit.*, p. 1286-1287.

²³⁷ Jean Piaget, *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, [1924], Paris, Editions Delachaux & Niestlé, 1962, p. 148.

²³⁸ Patricia Richard-Principalli, « Aragon lecteur de la comtesse de Ségur », *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet. 13*, Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon (ERITA), coordination du volume par Corinne Grenouillet, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011, p. 173-174.

je dormais avec le *mot* et je l'emportais sur mon mur. [...] Du haut de mon mur, le mot sonnait en anathème : « Allez ! vous êtes tous des presbytères ! » criais-je à des bannis invisibles.

Un peu plus tard, le mot perdit de son venin, et je m'avisai que « presbytère » pouvait bien être le nom scientifique du petit escargot rayé jaune et noir... »²³⁹

Si, contrairement à Aragon, Colette ne fait pas remonter son désir d'écrire à l'enfance, il n'en reste pas moins que mettre en scène sa créativité enfantine à l'égard du langage semble être une source inépuisable d'inspiration. On voit à quel point le texte suit la rêverie autour du mot ; l'adulte qui cherche à retrouver son regard d'enfant le fait à travers des images poétiques, notamment cette hypallage évocatrice : « rêveuse syllabe ». Ainsi, en retrouvant sa créativité d'enfant et son émerveillement face aux mots, l'auteur ne manque pas de nourrir sa plume d'adulte et d'enrichir poétiquement son texte. Poétique de l'émerveillement et poétique de l'enfance se révèlent donc intimement liées.

b) *Une poétique de l'émerveillement, entre surréalisme et réalisme*

« Enfant sur la terre on se traîne,

Les yeux et l'âme émerveillés,

Mais, plus tard, on regarde à peine

Cette terre qu'on foule aux pieds. »²⁴⁰

Tels sont les vers de Sully Prudhomme dans son poème « La terre et l'enfant ». Ils mettent précisément en avant l'idée que l'enfance est le moment où s'établit une relation particulière au monde, passant notamment par l'émerveillement. Ce regard candide et émerveillé de l'enfant apparaît comme un topos en littérature ; l'enfant est celui qui met à nu, qui dépouille le regard de ses barrières invisibles, pour un retour à l'essentiel, comme tend à le montrer cette anecdote rapportée par Christiane Singer dans *N'oublie pas les chevaux écumants du passé* :

« Un épisode récent m'a remis en mémoire l'époque de l'enfance où cette réalité construite n'obscurcit pas encore le Réel. Je visitais avec une amie l'abbaye d'Altenburg qui recèle la plus belle bibliothèque baroque de toute cette région du Danube.

²³⁹ Colette, *La Maison de Claudine*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1922, p. 49-50.

²⁴⁰ René-François Sully Prudhomme, « La terre et l'enfant », in *Petit recueil de poèmes sur l'enfance*, Collectif, Editions Les Vieux Tiroirs, « Bibliothèque jolie et rimée à l'usage des poètes », p. 61.

Alors que nous pénétrions dans l'imposante salle, le petit garçon de mon amie pousse un cri déchirant. Je crois d'abord que cet enfant possède un sens aigu de l'art ; il se précipite vers une colonne où, sur le relief d'une corniche... est posée une petite sauterelle verte. Parmi toute cette splendeur déployée qui nous entourait, il était allé tout droit vers la vie, vers ce que nous n'avions pas même remarqué. »²⁴¹

Ainsi, l'enfant est-il celui qui met en lumière le « Réel », au-delà d'un regard adulte socialement déterminé, qui ne s'émerveille plus devant le monde ? En quoi le roman aragonien fait-il ressortir ce regard d'enfant ? Dans sa biographie d'Aragon, Pierre Juquin s'interroge : « Et si, pour l'auteur du *Monde réel*, « l'Idée » du roman était la poésie ? »²⁴² Cette question de la porosité entre les genres littéraires est centrale pour aborder l'œuvre aragonienne en général, mais aussi et surtout pour traiter du thème de l'enfance dans le cycle du *Monde réel*. On pourrait avancer l'idée qu'à travers le regard de l'enfant se développe une véritable poésie de l'enfance en laquelle se rencontrent à la fois réalisme et surréalisme. En effet, le texte conjugue les images et la précision, les métaphores et l'attention aux détails. Cette tendance descriptive ne manque pas d'intégrer des images poétiques, lorsque que la focalisation s'avère ambiguë, laissant supposer que sous les mots affleure le regard de l'enfant. C'est notamment le cas dans la description du parc de Sainteville²⁴³. La répétition de la formule déictique « il y a » traduit l'acuité d'un regard qui morcelle le paysage et porte son attention sur les moindres détails. Ainsi on peut lire :

« [...] il y a des limaces orangées et des escargots de toutes les tailles avec leur trace d'argent. »²⁴⁴

On remarque alors que la précision de la couleur et de la taille forme une image nuancée à même de créer ce qu'on pourrait appeler un réalisme poétique. L'extraction d'un élément du paysage ne va pas sans sa sublimation poétique dans le regard de l'enfant. Par ailleurs, une même phrase est susceptible de combiner un élément réaliste et une image poétique :

« Tout le temps de l'opération, les petits se traînaient dans la lavasse, qui faisait des ruisseaux bleus. »²⁴⁵

²⁴¹ Christiane Singer, *N'oublie pas les chevaux écumants du passé*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 99.

²⁴² Pierre Juquin, *Aragon, Un Destin français 1897-1939*, op. cit., p. 307.

²⁴³ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 80-82.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 520.

Ce passage, qui se réfère aux divertissements des enfants Méré, joue sur la discordance entre le prosaïsme du terme « lavasse » représentant la pauvreté, le milieu populaire dont sont issus les personnages, et l'expression « ruisseaux bleus » suggérant une focalisation interne, dans le regard naïf et poétique des enfants.

Ce sont également les termes des comparaisons qui peuvent signaler une focalisation interne aux enfants, notamment lorsqu'ils font appel à des références connotant le monde de l'enfance, comme dans cette analogie entre un élément du paysage et une sucrerie :

« Un petit ruisseau passa sous la route, si clair, si tordu sur lui-même, qu'il avait l'air de ces filets blancs qui spiralent dans les berlingots. »²⁴⁶

Ainsi, comme l'écrit Nathalie Piégay-Gros :

« Qu'il s'agisse de surréalisme ou de réalisme, c'est toujours à la relation aux choses, dans leur singularité, leur présence concrète, leur désordre irréductible, que s'adossent l'imaginaire et la pensée du monde réel. »²⁴⁷

Il y a donc, chez Aragon, une continuité indéniable entre surréalisme et réalisme. La représentation de l'enfance dans le cycle du *Monde réel* met d'autant plus en avant cette filiation, tout en rappelant continuellement que la langue d'Aragon est celle d'un poète. Se profile alors une définition tout à fait singulière du réalisme :

« Et la question demeure de savoir comment le surréalisme pouvait bien être un chemin vers le réalisme. A mon avis, le réalisme est son aboutissement logique. Seulement faut-il encore s'entendre... Pour moi, l'homme dans la littérature qui représente le réalisme de la façon la plus purement exemplaire, c'est Shakespeare. Shakespeare dans sa totalité, avec les sorcières sur la lande autour de Macbeth, avec le spectre de Banco, celui du père d'Hamlet sur les remparts d'Elseneur. C'est chez Shakespeare que je vois la réalité dans l'art, et non point dans ces cartes postales que les dénigreurs du réalisme tout aussi bien qu'une certaine sorte d'écrivains et peintres médiocres donnent d'habitude pour du réalisme. »²⁴⁸

Ainsi, le réalisme d'Aragon serait un réalisme « complet », prenant en compte toutes les dimensions de l'être, y compris sa part d'imaginaire, d'irrationnel et de mystérieux. L'image de la carte postale, plane et sans relief, s'oppose à la profondeur des personnages de Shakespeare cités, qui vont tous au-delà des limites de l'entendement. Précisément, c'est cet

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 216.

²⁴⁷ Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Belin, 2001, p. 97.

²⁴⁸ Louis Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, op. cit., p. 22.

« au-delà »²⁴⁹ qui intéresse Aragon dans le roman. On peut penser que les références au merveilleux, qui ne manquent pas de participer à la création d'un univers enfantin, ouvrent également sur cet « au-delà » du texte romanesque. Les références aux contes de fées sont multiples dans *Les Voyageurs de l'impériale* et *Les Beaux Quartiers* mais on trouve également une mention de « La Belle au Bois dormant » dans *Le Mentir-vrai*²⁵⁰, ou du « Prince Charmant » dans *Aurélien*²⁵¹. Cette atmosphère pétrie de merveilleux passe également par l'onomastique²⁵², propice à susciter la rêverie enfantine. Néanmoins, ces références au merveilleux ne sont sans doute pas seulement des éléments décoratifs à même de renforcer la vraisemblance du personnage de l'enfant, qui convoquerait ses propres références culturelles face au monde. Comme l'écrit encore Pierre Juquin :

« Le merveilleux appartient au monde réel. Il en révèle le sens. [...] [Aragon] n'abandonne pas, n'abandonnera jamais cette découverte essentielle du surréalisme qu'est le travail du merveilleux au fond du réel. »²⁵³

Le personnage de l'enfant apparaît donc comme le pilier sur lequel s'appuient les références au merveilleux pour mieux dire le réel dans toute sa complexité et ouvrir le roman sur des imaginaires exaltants et poétiques²⁵⁴. Le personnage d'Yvonne enfant, symbole de fantaisie autant de de créativité verbale²⁵⁵, nous fait peut-être toucher à cet au-delà lorsqu'elle

²⁴⁹ Louis Aragon, « La Fin du Monde réel », *Les Communistes, Œuvres romanesques complètes IV, op. cit.*, p. 620 : « Le roman est à mon sens un langage qui ne dit pas seulement ce qu'il dit, mais autre chose encore, *au-delà*. C'est cet au-delà qui m'est précieux. »

²⁵⁰ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai, op. cit.*, p. 35-36.

²⁵¹ Louis Aragon, *Aurélien, op. cit.*, p. 320.

²⁵² Voir Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, op. cit.*, p. 92 : « Il y a des lieux dont les noms sont purement chanteurs : le col de la Pierre Taillée, la forêt de Cormoranche... »

²⁵³ Pierre Juquin, *Aragon, Un Destin français 1897-1939, op. cit.*, p. 306-307.

²⁵⁴ Notons que pour Breton, « le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman [...] » Le premier *Manifeste du Surréalisme* conçoit donc déjà le merveilleux comme un dépassement en même temps qu'un révélateur du réel, supposé « exalte[r] ce qui de l'esprit aspire à quitter le sol [...] » L'analogie avec le fantastique est significative puisqu'elle établit une indistinction entre réel et imaginaire : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a plus que le réel. » Voir André Breton, *Manifestes du surréalisme* [1924, 1930], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 25. Dans *La peinture au défi*, Aragon reprend en partie cette idée et fait du merveilleux un symbole de liberté dans une visée anticléricale : « Il est certain que le merveilleux naît du refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libérés. » Plus loin, le merveilleux est défini comme faisant partie intégrante de la *surréalité* : « Le miracle est un désordre inattendu, une disproportion surprenante. Et c'est à cet égard qu'il est la négation du réel, et qu'il devient une fois accepté miracle, la conciliation du réel et du merveilleux. Le nouveau rapport ainsi établi est surréalité, mille fois définie, et toujours différemment définissable, cette ligne réelle qui relie toutes les images virtuelles qui nous entourent. » (Louis Aragon, « La peinture au défi », [1930], *L'Œuvre poétique V*, Paris, Livre Club Diderot, 1975, p.60 et 66.)

²⁵⁵ On peut établir un rapprochement entre le personnage d'Yvonne et cette remarque de Suzanne Lafont dans « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles), op. cit.*, p. 13 : « Cette proximité langagière de l'enfant avec le poète et le fou a été un des motifs de prédilection du surréalisme. » Elle écrit encore : « L'enfant sait en effet opposer aux prescriptions scolaires ses propres dispositifs langagiers et se fabriquer [...] une langue à soi par laquelle il se transforme en poète. »

invente des images poétiques telles que le « bonnet de coton » du soleil²⁵⁶. Ainsi, comme l'écrit Suzanne Lafont :

« Fabricant de langues, artisan de l'imaginaire, l'enfant est moins un personnage qu'une figure sujette à métamorphoses. [...] Médiateur d'un autre monde, à l'envers du nôtre ou autre part, il nous permet de passer « de l'autre côté de la vie » »²⁵⁷

Que ce soit à travers son langage ou son regard, le personnage de l'enfant apparaîtrait donc comme une porte entr'ouverte sur l'*infini* si cher à Aragon. Cette analogie récurrente en littérature entre l'enfant et le poète trouve peut-être ses origines dans le mode de pensée particulier de l'enfant tel qu'il est décrit par Jean Piaget, et dont les auteurs éprouveraient la nostalgie :

« Comme le rêve, il « condense » en un tout des éléments objectivement disparates. Comme le rêve, il « déplace » au gré des associations d'idées, des ressemblances tout extérieures ou des assonances calembouriques (habit, habitude), les caractères qui paraissent devoir ne s'appliquer qu'à un seul objet déterminé. »²⁵⁸

C'est précisément ce que Piaget appelle la pensée syncrétique de l'enfant. Ce rapprochement entre le mode de pensée de l'enfant et le fonctionnement du rêve n'est pas sans rappeler les conceptions surréalistes de la poésie. On comprend mieux alors l'importance de l'enfance dans le surréalisme²⁵⁹ et comment elle perdure dans l'œuvre romanesque d'Aragon : c'est que l'enfance semble à l'origine même de l'image poétique. Mais l'enfant, si pétri d'imaginaire soit-il, exalte également la concrétude du monde qui l'entoure et des sensations que celui-ci lui offre. Marie-José Chombart de Lauwe parle alors de « modes de connaissance irrationnelle ». Elle écrit que la « sensorialisation de la pensée réintroduit l'assimilation de l'enfant au poète, fréquemment rencontrée. »²⁶⁰ Elle ajoute ensuite que les écrivains qui traitent de l'enfance dans leurs œuvres « savent qu'ils ne peuvent communiquer avec elle qu'en communiant dans des sensations retrouvées. »²⁶¹ Nul doute que ce passage sur l'enfance de Pascal vient illustrer ces propos :

²⁵⁶ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 187.

²⁵⁷ Suzanne Lafont, « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, op. cit., p. 15.

²⁵⁸ Jean Piaget, *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, op. cit., p. 152.

²⁵⁹ Voir notamment la pièce de Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*, qui accorde une place de choix au langage de l'enfance, et l'analyse qu'en fait Marianne Bouchardon, « « Langage à part » : la parole enfantine dans Victor ou les enfants au pouvoir de Roger Vitrac », in *Récits et dispositifs d'enfance*, op. cit., p. 57-71.

²⁶⁰ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, p. 344.

²⁶¹ *Ibid.*, loc. cit.

« [...] Pascal eut entre des parents divisés une enfance solitaire. Et puis pas si solitaire que ça. Dont il lui restera une couleur de feuillages sombres entremêlés, un parfum de noisetiers et de chèvres, une lumière d'avant l'orage, quand on se met à courir en sachant qu'il est trop tard pour gagner un abri. »²⁶²

L'écriture agit ici à la manière d'un tableau impressionniste, qui tendrait à nous faire ressentir la singularité d'un moment vécu et de sensations que l'on imagine aisément. L'usage de l'indéfini « on » renforce l'idée d'impression universelle, comme si chacun avait connu l'intensité de cet instant juste avant l'orage, avec le clair-obscur de sa lourde atmosphère. Ainsi, les réminiscences du personnage, de l'auteur et du lecteur, viennent se fondre l'une dans l'autre, par le biais d'évocations de sensations multiples²⁶³. L'écriture met en avant le psychisme et les sensations de l'enfant pour mieux ouvrir le roman sur la poésie, élaborant par là même un véritable réalisme poétique qui défie les limites entre les genres et les frontières entre les différentes théories littéraires²⁶⁴.

c) *Enfance et musique*

A bien des égards, la musique paraît à même de symboliser également cet « au-delà » du roman qu'Aragon trouve dans la poésie. La musique est elle-même un langage à part, au-delà des mots. Comme l'écrit Anne-Catherine Baechtel dans son étude sur la place de la musique dans l'œuvre romanesque d'Aragon :

« Aragon souhaite en effet ancrer la musique dans le monde romanesque, tout en lui conservant ce caractère indéfinissable qui ouvre sur un « au-delà » du roman et lui permet d'en « dire plus » sur ses personnages. »²⁶⁵

C'est encore une fois une brèche sur l'infini qui s'ouvre, autant que sur l'indicible. Yvonne est musicienne aussi bien que poétesse, et cela depuis l'enfance. Guy l'est également,

²⁶² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 66.

²⁶³ Un rapprochement peut être opéré avec l'écriture phénoménologique de Colette – qui pourrait avoir influencé Aragon – lorsqu'elle décrit elle-même les réminiscences de l'enfance. A ce sujet, voir Francine Dugast-Portes, « L'image de l'enfance et ses fonctions dans l'œuvre de Colette. Entre tradition et modernité », *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture*, op. cit., p. 47-58.

²⁶⁴ Dans « La Fin du « Monde réel » », Aragon affirme bien que « le roman doit s'appuyer sur les découvertes de la poésie. » et prône un « réalisme sans limites », en se fondant sur le *surréalisme* d'Apollinaire, qui ne nie pas le réel mais le dépasse, voit *au-delà*. (Louis Aragon, *Œuvres romanesques complètes IV*, op. cit., p. 640-642).

²⁶⁵ Anne-Catherine Baechtel, *La Musique inclassable, Étude de la place donnée à la musique dans quelques romans réalistes de Louis Aragon*, mémoire de Master 2, réalisé sous la direction de Corinne Grenouillet, Université de Strasbourg, 2010, p. 108. Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article395>.

mais avant tout, semble-t-il, pour renforcer l'admiration sociale portée à sa famille²⁶⁶. Pour la jeune Catherine Simonidzé, la musique occupe en revanche une place primordiale :

« Un jour, Mme Simonidzé la surprit jouant un air qu'elles avaient entendu la veille dans un café-chantant où elles avaient été toutes trois [...] À vrai dire, avec une rapidité extrême, Catherine put, à sa façon, jouer n'importe quoi avec l'inexactitude de l'ignorance et de l'instinct, alors qu'elle savait à peine lire ses notes. »²⁶⁷

A cette avidité des enfants envers la musique répond l'effet produit par celle-ci. En témoigne la scène dans laquelle Pascal se trouve dans son bain à Sainteville :

« Mais quel injuste pouvoir la musique peut donner ainsi à quelqu'un qu'on ne voit pas, pour venir troubler jusque dans sa baignoire un petit garçon rêveur. Qui sait pour les mains, là-bas, tout n'est question que de doubles croches, mais ici, c'est le cœur, et le monde, et le printemps, et l'été, les songes, l'angoisse, les femmes inconnues, qui sont en jeu, tandis que la branche vert et or fait par l'étroite fenêtre de lents et mystérieux signes à la brise. »²⁶⁸

L'énumération, qui entremêle des éléments relevant aussi bien des émotions que des désirs, ainsi que des termes faisant mention des saisons et du cadre naturel dans lequel se trouve l'enfant, nous plonge dans une focalisation interne à même de témoigner d'un état de rêverie où l'intérieur et l'extérieur se fondent l'un dans l'autre, où l'enfant mêle ses propres états psychiques à ce qui l'entoure. La musique apparaît comme un déclencheur de rêveries. Productrice d'images poétiques, elle participe largement à l'élaboration d'une poétique de l'enfance, dans un texte lui-même rythmé par une certaine musicalité. Notons que cet extrait présentant Pascal dans son bain peut rappeler un passage du *Grand Meaulnes*, œuvre dont Aragon affirme précisément qu'elle a pu l'inspirer dans l'écriture des *Voyageurs*²⁶⁹ :

« Il lui sembla bientôt que le vent lui portait le son d'une musique perdue. C'était comme un souvenir plein de charme et de regret. Il se rappela le temps où sa mère, jeune encore, se mettait au piano l'après-midi dans le salon, et lui, sans rien dire, derrière la porte qui donnait sur le jardin, il l'écoutait jusqu'à la nuit...

« On dirait que quelqu'un joue du piano quelque part ? » pensa-t-il. »²⁷⁰

²⁶⁶ Voir Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 66 : « Guy commençait à jouer une petite sonate sur son violon. Et généraux, chefs de service aux ministères, députés, diplomates, banquiers, brasseurs d'affaires, écoutaient dans le ravissement, le soir après dîner, le crin-crin pas trop laborieux du jeune Mozart, comme on l'appelait dans l'intimité. On applaudissait. »

²⁶⁷ *Ibid.*, op. cit., p. 160.

²⁶⁸ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 141.

²⁶⁹ *Ibid.*, « Et, comme de toute mort renaît la vie... », p. 16, note 1.

²⁷⁰ Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, [1913], Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 2008, p. 87.

d) Les liens à l'écriture

Impossible de ne pas évoquer, finalement, les liens de certains personnages d'enfants à l'écriture. La figure de l'enfant écrivain est souvent représentée, et les rapprochements sont aisés avec Aragon enfant lui-même puisque l'auteur revient régulièrement sur la genèse de sa vocation d'écrivain, ce « jeu d'écrire » choisi « dès [sa] jeunesse »²⁷¹, qui est indissociable de sa précoce avidité à la lecture :

« J'ai bien passé la moitié de ma vie à lire. Dès mon enfance, je lisais tant que mes parents fermaient à clé les bibliothèques, et ne savaient qu'inventer pour m'arracher aux livres. J'avais huit ans, j'étais en neuvième, j'avais déjà pratiquement lu tout le programme du baccalauréat. [...] Si je n'avais pas tant lu, je n'aurais pas tant écrit. »²⁷²

Ainsi, lecture et écriture sont toujours liées chez Aragon, comme l'expriment très justement les réflexions présentées dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*²⁷³. L'enfant porte alors également cette double casquette de lecteur-écrivain. Comme Aragon n'a jamais appris à écrire, Jeannot n'a jamais appris à lire ; pourtant, il est cet « enfant savant »²⁷⁴ qui maîtrise tout à fait la lecture et sait mieux « raconter des histoires »²⁷⁵ que les adultes autour de lui. De même, dans *Le Mentir-vrai*, Pierre lit très tôt et cite Jean-Jacques Rousseau²⁷⁶ de façon étonnante pour son âge, comme Aragon lui-même affirme avoir appris à lire dans le *Télémaque* de Fénelon²⁷⁷. Dans ses textes théoriques ou critiques, Aragon déroule les fils rouges qui semblent tisser la cohérence de son œuvre, et revient pour cela régulièrement à l'enfance ; ainsi, faire mention du *Télémaque* de Fénelon dans *J'abats mon jeu*, ce serait rappeler que la source d'inspiration des *Aventures de Télémaque*, paru en 1922, remonte à très loin. La publication de son récit d'enfance *Quelle âme divine !* témoigne déjà de l'importance de ce retour à l'enfance. Patricia Richard-Principalli l'analyse de la manière suivante :

²⁷¹ Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1959, p. 8.

²⁷² *Ibid.*, « Donner à lire », p. 70.

²⁷³ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit.*, p. 14 : « Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivain, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée. »

²⁷⁴ Pour reprendre en partie l'expression de « nourrisson savant » employée par Carine Trevisan dans « On entend un enfant », *Lire Aragon*, *op. cit.*

²⁷⁵ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 587.

²⁷⁶ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 15 : « [...] cela lui semble drôle que je parle de Jean-Jacques Rousseau l'année où je prépare ma communion. »

²⁷⁷ Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, *op. cit.*, p. 70 : « Il faut que je l'avoue, je n'ai pas commencé par les livres d'enfants : on m'a appris à lire dans le *Télémaque* de Fénelon [...] »

« Ce texte témoigne donc d'une posture d'écriture littéraire qui, à cet âge, se définit évidemment moins par la qualité du texte produit que par des tentatives visant à produire des effets esthétiques et émotionnels. Le fait qu'un jeune enfant soit en mesure, de lui-même et d'emblée, d'adopter cette posture, manifeste un rapport particulièrement puissant à l'écriture. C'est ce que montre aussi l'exaltation jubilatoire d'écriture dont semble d'emblée témoigner ce récit, brassé dans un vaste mouvement d'écriture qui semble s'emballer. Cette sorte de frénésie est la marque définitive d'Aragon écrivain, qui a littéralement passé sa vie à écrire [...] »²⁷⁸

Dès lors, comment interpréter la présence d'enfants qui écrivent dans *Le Monde réel* et *Le Mentir-vrai* ? Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Pascal, enfant, se fait une idée très haute de l'écriture. Le passage où il se retrouve à la fête foraine avec son ami Levet s'avère révélateur : alors que celui-ci lui propose d'écrire des vers sur la foire, Pascal trouve l'idée absurde et s'en détourne. Son projet poétique, qu'il intitule, *Les Forces et les Rêves* ne manque pas d'une certaine grandiloquence²⁷⁹. Sa conception de la poésie pourrait donc se révéler proche du classicisme, dans le sens où certains sujets seraient considérés comme plus poétiques que d'autres. Mais précisément, Aragon prend le contrepied de cette conception en se plaisant lui-même à décrire la fête foraine dans une optique réaliste. Si Aragon s'amuse à mettre en scène les projets poétiques de ces personnages, on remarque néanmoins qu'on n'a jamais accès à leurs propres productions. L'écriture enfantine reste cachée, comme le met en avant *Le Mentir-vrai*²⁸⁰. Si elle est présentée sous le signe du secret, il semble qu'elle soit aussi le symbole d'une perte en même temps que d'une origine. Comme l'écrit Mireille Hilsum :

« A la jubilation d'une voix enfantine ostensiblement fabriquée, qui parle de plus en plus fort au fil des œuvres, s'oppose la mélancolie, liée à la perte irréparable de l'écriture enfantine. Le « mentir-vrai » raconte peut-être ce deuil inachevé d'une écriture sans but, « sans valeur à d'autres », approchées par bribes, souterraines, dans les romans du *Monde réel*. »²⁸¹

Dès lors, en évoquant l'écriture de ses personnages d'enfants, c'est peut-être aussi l'origine de sa propre écriture qu'Aragon cherche à retrouver. Mais comme en témoigne *Le*

²⁷⁸ Patricia Richard-Principalli, « Aragon lecteur de la comtesse de Ségur », *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, 13, p. 166-167.

²⁷⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 118.

²⁸⁰ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 48-49.

²⁸¹ Mireille Hilsum, « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, op. cit., p. 199.

Mentir-vrai, cette quête reste à l'état de *désir*. L'étymologie du mot désir ne vient-elle pas, en effet, du terme latin *desiderare* (regretter l'absence de, éprouver le manque de), et *sidus* (l'astre, l'étoile) ? Le désir serait donc d'abord la marque d'une séparation, d'un manque, d'une incomplétude. Mais il porterait en lui la promesse d'une plénitude, toujours à l'horizon de l'existence et jamais atteinte. En somme, le désir serait cet élan perpétuel qui tend à abolir l'insatisfaction et se nourrit de celle-ci. En écrivant l'enfance, Aragon serait donc mû par le désir d'une parole enfouie, aussi inatteignable que féconde. « L'amour réalisé du désir demeuré désir. »²⁸², telle pourrait être alors l'une des définitions de la poétique de l'enfance chez Aragon.

Chapitre II : « Il se raconte sans fin des histoires »²⁸³ : le jeu comme première fiction

Dans *J'abats mon jeu*, Aragon souligne la gratuité et la spontanéité du jeu de l'enfant par rapport à celui de l'adulte :

« L'enfant joue presque aussitôt qu'il voit. Il ne se demande pas si le jeu est gratuit, pas plus que la pensée. Car le jeu est une forme de la pensée, il y a même un moment où il est toute la pensée. Dans le jeu, l'enfant met le monde à sa taille, seul d'abord, puis avec ses égaux. »²⁸⁴

Cette définition du jeu enfantin reprend en d'autres termes ce que Piaget et Inhelder explicitent à leur manière :

« Obligé de s'adapter sans cesse à un monde social d'ânés, dont les intérêts et les règles lui restent extérieurs, et à un monde physique qu'il comprend encore mal, l'enfant ne parvient pas comme nous à satisfaire les besoins affectifs et même intellectuels de son moi dans ces adaptations [...] qui demeurent pour lui d'autant plus inachevées qu'il est plus jeune. Il est donc indispensable à son équilibre affectif et intellectuel qu'il puisse disposer d'un secteur d'activité dont la motivation ne soit pas l'adaptation au réel mais au contraire l'assimilation du réel au moi, sans contraintes ni sanctions : tel est le jeu, qui transforme le réel par assimilation plus ou moins pur aux besoins du moi, tandis que l'imitation [...] est accommodation plus ou

²⁸² Pour reprendre la définition du poème telle que la donne René Char : « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir. », *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, « Nrf », 1948, p. 85.

²⁸³ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 104.

²⁸⁴ Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, op. cit., p. 7.

moins pure aux modèles extérieurs et que l'intelligence est équilibre entre l'assimilation et l'accommodation. »²⁸⁵

Le jeu serait donc pour l'enfant un moyen d'assimilation, d'accommodation et de connaissance du monde. Il est intéressant de voir que la fiction romanesque est elle-même régulièrement pensée en ces termes. Comme l'écrit Marielle Macé :

« Dans le souvenir immédiat d'Aristote, les réflexions sur le statut de la fiction prennent souvent appui sur les activités de l'enfance, que ce soit du côté des représentations cognitives de la mimésis construites sur le modèle de l'imitation ludique [...], ou du côté de la constitution identitaire [...] »²⁸⁶

Ces différentes approches du jeu concernent en fait la catégorie que Roger Caillois nomme *mimicry*, dont le fondement est le simulacre, et où « le plaisir est d'être autre et de se faire passer pour autre. »²⁸⁷ Les personnages d'enfants chez Aragon « se racontent » souvent des « histoires » à travers le jeu, et en cela ne manquent pas de s'apparenter à la figure créatrice du romancier qui manie lui-même l'art du simulacre en mettant en scène différents personnages. Ainsi, dans cette forme de mise en abyme de la création littéraire, on pourrait avancer qu'à travers le personnage de l'enfant, le roman « invente d'inventer »²⁸⁸ pour reprendre l'expression d'Aragon dans la préface aux *Cloches de Bâle*. Si différents types de jeux sont mis en scène par l'auteur, la *mimicry* est bien ce qui prédomine. Dans la perspective d'étude d'une poétique de l'enfance, la question est de savoir quels sont les enjeux à la fois narratologiques et poétique de la mise en scène des jeux enfantins dans les romans du *Monde réel* et dans *Le Mentir-vrai*.

1) Une dimension théâtrale

On observe d'abord une forte dimension théâtrale dans le jeu des enfants. Dans les *Voyageurs de l'impériale*, Pascal, Suzanne et Yvonne inventent des histoires dans lesquelles

²⁸⁵ Jean Piaget, Bärbel Inhelder, *La Psychologie de l'enfant*, [1966], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2012, p. 58-59.

²⁸⁶ Marielle Macé, « Naissance de la fable : récit d'enfance et thématization de la fiction », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, op cit., p. 297.

²⁸⁷ Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes, Le Masque et le Vertige*, [1958], Paris, Gallimard, « Idées », 1967, p. 64. Pour la définition du terme de *mimicry*, voir p. 61 : « Je choisis de désigner ces manifestations par le terme de *mimicry*, qui nomme en anglais le mimétisme, notamment des insectes, afin de souligner la nature fondamentale et élémentaire, quasi organique, de l'impulsion qui les suscite. »

²⁸⁸ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle* [1934], « C'est là que tout a commencé... » [1964], *Œuvres romanesques complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 692.

chacun joue un rôle précis : « trappeur », « princesse perdue dans la forêt » et « servante »²⁸⁹. Yvonne elle-même se révèle d'autant plus créative qu'elle est à la fois dramaturge, metteuse en scène et actrice :

« [...] elle aime raconter des histoires... Des histoires folles comme ses cheveux. »²⁹⁰

D'autre part, la triple trahison des enfants, Pascal, Yvonne et Suzanne au sein de leur triangle amoureux, comporte également une part théâtrale et comico-tragique :

« Il est tout ému, tout excité de la complication de ce jeu dont Yvonne ignore même qu'il le joue... Il se sent important, il comprend qu'il ne doit rien perdre des mille faces de cette situation extraordinaire... C'est du théâtre. »²⁹¹

Ainsi, aux jeux fictifs des enfants vient s'ajouter un autre jeu, réel lui, au sein duquel chacun joue son rôle sans même en connaître toutes les facettes. Seul Pascal a conscience de jouer et connaît les modalités du jeu. Mais c'est un jeu faussé, sans règles ni accord préalables, et dont les participants n'ont même pas tous connaissance.

Par ailleurs, la dimension théâtrale se retrouve dans les jeux d'imitation des adultes, qui sont notamment le fait de Jeannot et Sophie Seltsam à la pension de famille²⁹², ou encore de Catherine Simonidzé, qui rêve de ressembler à sa mère. Les discours de la mère et de la fille en viennent même à ne faire plus qu'un :

« Elle parlait à Catherine comme Catherine à ses poupées : « Tu verras, mon petit chat, tu verras le monsieur qui va venir... Il est très beau, il a des yeux si clairs... » »²⁹³

Il est intéressant de noter ici le processus d'inversion sur lequel se construit la phrase : c'est la mère, et non la fille, qui est sujet de l'imitation. Le chiasme, qui engendre la répétition du nom « Catherine », place d'autant plus l'enfant au centre du propos. C'est donc à partir de l'enfant, bien plus que de l'adulte, que se construit la narration rédigée à la troisième personne, sans indiquer pour autant que l'on se trouve en focalisation interne. La dimension théâtrale ressort ici à travers les paroles et les gestes de l'enfant mais aussi l'inversement des rôles adultes-enfants que le texte lui-même épouse. Il apparaît clairement que Catherine, à travers ses jeux, compense une situation réelle qui est pour elle difficile à vivre ; elle imite sa

²⁸⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 158-159.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 159.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 173.

²⁹² *Ibid.*, p. 569.

²⁹³ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 152.

propre mère en établissant des préférences entre ses poupées, pour ne plus être dans la position de victime qu'implique la préférence maternelle pour sa sœur Hélène :

« Mme Simonidzé récitait la ballade à l'anarchie, et Catherine attendait tout le jour en répétant à sa Tonkinoise : « Il faudra être bien sage... Je te prendrai avec moi... » et dès quatre heures de l'après-midi, avec une sévérité qui frôlait la tyrannie, couchait toutes les autres poupées, implacablement, en vue de la visite du soir. »²⁹⁴

Ainsi, par la mise en scène des jeux d'imitation, Aragon offre au lecteur un accès approfondi à la psychologie de ses personnages et aux enjeux de leurs relations interpersonnelles, le tout avec une certaine malice lorsque l'on sent que lui-même se plaît à mimer le regard enfantin.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que les fictions inventées par les enfants lors de leurs jeux contaminent bien souvent le récit romanesque lui-même : « le monde qui entoure la cahute, les cèdres, est plein de dangers inconnus [...] »²⁹⁵ On remarque que la narration épouse le point de vue des enfants et le cadre narratif de leurs jeux, participant bien à l'élaboration d'une poétique de l'enfance. On retrouve ce même procédé dans *Les Communistes* où le monde se transforme en vaste terrain de jeu pour les enfants Felzer qui inventent des aventures « d'Indiens », contrastant avec la situation politique tendue de l'automne 1939 :

« Le soir, au-delà des inondations, on voyait trembler l'œil rouge au clocher-phare de Port-Bail [...] C'était, bien sûr, le feu d'alarme des Yankees traqués, isolés du monde par les tribus triomphantes et emplumées que commandait Frérot Felzer, qu'on appelait plus généralement Œil-de-Faucon. »²⁹⁶

Ainsi, on pourrait avancer l'idée que dans chaque jeu, dans chaque histoire que l'enfant s'invente, sommeillent aussi bien des intrigues théâtrales que des potentialités romanesques, des ouvertures, ramifications fertiles que le texte esquisse sans les poursuivre. L'expression « romans en puissance » peut se lire d'ailleurs dans *Le Mentir-vrai* pour désigner les « fautes imaginaires » que Pierre confesse à l'Abbé Flynn²⁹⁷. De même, lorsque Pierre et Paul imaginent leur future expédition dans leur sous-marin-automobile, les aventures

²⁹⁴ *Ibid.*, *loc. cit.* Voir Piaget et Inhelder sur le jeu symbolique : « De façon générale, le jeu symbolique peut servir ainsi à la liquidation de conflits, mais aussi à la compensation de besoins non assouvis, à des renversements de rôles (obéissance et autorité), à la libération et à l'extension du moi, etc. » (*La Psychologie de l'enfant*, *op. cit.*, p. 61).

²⁹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁹⁶ Louis Aragon, *Les Communistes*, *Œuvres romanesques complètes III*, *op. cit.*, p. 1286.

²⁹⁷ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 32.

dans lesquelles ils se projettent pourraient faire penser à une ébauche de roman à l'intérieur même de la nouvelle. A l'image d'un romancier tout puissant sur sa fiction, Pierre s'amuse à « tirer les cartes »²⁹⁸, mêlant hasard et imagination sans que l'on sache bien démêler les deux²⁹⁹.

2) La dimension genrée du jeu

Qu'il s'agisse d'imitation ou d'autres jeux, les enfants ne manquent pas de faire ressortir la réalité sociale dans laquelle ils évoluent, et notamment ses valeurs typiquement genrées. Pierre et Paul résument tout à fait la situation lorsqu'ils parlent d'emmener une fille avec eux dans leur sous-marin :

« Naturellement on a pas trop insisté sur les raisons qu'il y a d'emmener une fille : la cuisine à faire, les boutons, les chaussettes, enfin, elle comprend bien toute seule. »³⁰⁰

Il y a sans doute lieu de discerner là une certaine ironie de la part d'Aragon, qui, comme on le sait, tient à chanter « la femme des temps modernes »³⁰¹ dès le début du XXe siècle. Le traitement qu'il fait des jeux des enfants en est d'autant plus intéressant. On remarque en effet que dans leurs jeux, les enfants ne font pas nécessairement appel aux mêmes références selon leur sexe. « Indiens », et cycle arthurien sont volontiers convoqués par les garçons :

« [...] des marécages qui rappelaient autant ceux de la Table Ronde que la bonne montagne au-dessus de Sainteville [...] »³⁰²

Du côté féminin, c'est l'œuvre de la comtesse de Ségur qui se trouve sollicitée, avec probablement la référence implicite aux *Petites filles modèles*³⁰³, univers que Jeanne représente bien lorsqu'elle est invitée à Champdargent. Il apparaît d'autre part que les formes de socialisation ne sont pas les mêmes entre filles et garçons, ni même dans un contexte mixte. Dans la forêt, les garçons de Buloz revendiquent des valeurs telles que la solidité, le

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 36-37.

²⁹⁹ On n'est pas loin de la théorie de l'écriture développée dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*.

³⁰⁰ Louis Aragon, *Le Mentir vrai*, *op. cit.*, p. 35.

³⁰¹ Pour reprendre l'expression employée à la fin des *Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 438.

³⁰² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 90.

³⁰³ *Ibid.*, p. 95. Voir Sophie de Ségur dite Comtesse de Ségur, *Les Petites filles modèles*, [1858], Paris, Hachette, « Bibliothèque rose », 2000, 281 p.

courage, la compétition, les modulations viriles du corps et de la voix, la violence, la valorisation du sauvage, du brut, du naturel, qui correspondent en fait à idéal d'une virilité paysanne, rejetant la féminité et les « petits », c'est-à-dire tout ce qui pourrait connoter la faiblesse. Pascal doit se faire accepter dans ce milieu duquel il est étranger³⁰⁴. De même, dans *Le Mentir-vrai*, Pierre rapporte la violence des jeux réalisés avec son ami Youn :

« [...] on coupait les têtes de chardon, on tuait les papillons et les mouches avec une latte de bois tranchante, en plein vol, on faisait des massacres de criquets... »³⁰⁵

Les jeux des garçons entrent en fait principalement dans la catégorie de l'*agôn* telle que la distingue Roger Caillois, dont le principe fondamental est celui de la rivalité³⁰⁶. On peut alors penser aux analyses menées par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, lorsqu'elle évoque les activités du jeune garçon :

« Il fait l'apprentissage de son existence comme libre mouvement vers le monde, il rivalise de dureté et d'indépendance avec les autres garçons, il méprise les filles. Grimant aux arbres, se battant avec des camarades, les affrontant dans des jeux violents, il saisit son corps comme un moyen de dominer la nature et un instrument de combat ; il s'enorgueillit de ses muscles comme de son sexe ; à travers jeux, sports, luttes, défis, épreuves, il trouve un emploi équilibré de ses forces [...] Il entreprend, il invente, il ose. »³⁰⁷

A l'inverse de cette transcendance masculine, la petite fille est souvent confinée dans une passivité qui lui est imposée de l'extérieur :

« [...] on la traite comme une poupée vivante et on lui refuse la liberté ; ainsi se noue un cercle vicieux ; car moins elle exercera sa liberté pour comprendre, saisir et découvrir le monde qui l'entoure, moins elle trouvera en lui de ressources, moins elle osera s'affirmer comme sujet [...] »³⁰⁸

Ainsi, Jeanne apparaît comme le modèle même de la petite fille maniérée et prétentieuse, qui ne manque pas de rappeler sa mère Paulette, notamment lorsqu'on lit que « ses poupées étaient tout ce qui était fréquentable au château. »³⁰⁹

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 85-86.

³⁰⁵ Louis Aragon, *Le Mentir vrai*, *op. cit.*, p. 10.

³⁰⁶ Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, *op. cit.*, p. 50 : « Il s'agit donc à chaque fois d'une rivalité qui porte sur une seule qualité (endurance, vigueur, mémoire, adresse, ingéniosité, etc.), s'exerçant dans des limites définies et sans aucun secours extérieur de telle façon que le gagnant apparaisse comme le meilleur dans une certaine catégorie d'exploits. »

³⁰⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁰⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 94.

On voit à quel point Pascal intériorise ces valeurs sociales dans un passage tel que celui-ci :

« Le difficile avec les filles, c'est qu'on doit leur parler tout le temps ou elles cessent de vous admirer. Avec des garçons, on est comme on est. »³¹⁰

De même, petits garçons et petites filles sont pétris de l'imaginaire courtois du héros volant au secours de la « princesse perdue »³¹¹. Lorsqu'ils sont ensemble, on remarque par ailleurs que filles et garçons ne jouent pas sur les mêmes atouts : le jeune garçon a tendance à s'appuyer sur sa force physique (Pascal grimant au sapin³¹²) et les filles sur l'intellect (Suzanne et son livre sur les champignons³¹³).

En revanche, il est intéressant de noter que les enfants qui sont le plus mis en avant par Aragon bousculent généralement ces schémas communs : Yvonne, par exemple, ne ressemble en rien à Jeanne et se démarque des clichés de la petite fille modèle en se fondant dans toutes sortes de rôles divers et variés ; elle qui fait des « ouah-ouah de folle » et des « grimaces »³¹⁴. Elle est d'ailleurs décrite comme une « drôle de fille » autour de laquelle « il se forme un monde féérique »³¹⁵. Ces fantaisies répondent-elles à un processus de compensation d'un manque de liberté, comme pourraient le laisser penser les analyses de Simone de Beauvoir ?

« Son élan spontané vers la vie, son goût du jeu, du rire, de l'aventure, amènent la fillette à trouver le cercle maternel étroit, étouffant. [...] Par ennui, pour compenser l'infériorité dont elles souffrent, [les petites filles] s'abandonnent à des rêveries moroses et romanesques; elles prennent le goût de ces évasions faciles et perdent le sens du réel ; elles se livrent à leurs émotions avec une exaltation désordonnée; faute d'agir elles parlent, entremêlant volontiers des propos sérieux avec des paroles sans queue ni tête [...] Fantasmies, comédies, puériles tragédies, faux enthousiasmes, bizarreries, il faut chercher la raison non dans une mystérieuse âme féminine mais dans la situation de l'enfant. »³¹⁶

L'imagination apparaît bien comme une échappée pour Yvonne ; grâce à elle, « elle s'en tire ainsi d'un tas de choses. Par exemple de ce qu'elle est invitée par Mme Pailleron, et

³¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

³¹¹ *Ibid.*, p. 158. On retrouve encore ici l'agôn masculin : « L'agôn se présente comme la forme pure du mérite personnel et sert à le manifester. Hors du jeu ou à la limite du jeu, on retrouve l'esprit de l'agôn dans d'autres phénomènes culturels qui obéissent au même code : le duel, le tournoi, certains aspects constants et remarquables de la guerre dite courtoise. » Voir Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes, op. cit.*, p. 52-53.

³¹² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, op. cit.*, p. 148.

³¹³ *Ibid.*, loc. cit.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 158.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

³¹⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe, op. cit.*, p. 47-50-51.

que celle-ci le lui fait sentir. [...] »³¹⁷ Il n'en reste pas moins qu'elle bouscule ouvertement les représentations traditionnelles de la petite fille. C'est précisément grâce à ses histoires, dont elle nourrit leurs jeux communs, que Pascal obtient « sans déchoir la possibilité de jouer à des jeux de filles. »³¹⁸ Mais derrière cette pression sociale qui lui enjoint « d'être un homme », on remarque que Pascal lui-même possède sa singularité et vogue entre différents milieux déclinant son identité : féminin/masculin, bourgeoisie/paysannerie. Cette singularité se retrouve à l'âge adulte et on la décèle également chez d'autres personnages, comme ne manque pas de le faire remarquer Roselyne Collinet-Waller, en rapportant cette ambivalence à la situation familiale d'Aragon lui-même, dont la mère assurait un rôle en général attribué au père :

« La combinaison du masculin et du féminin repérable chez Pascal se retrouve, discrètement évoquée, chez d'autres personnages, hommes ou femmes. Edmond Barbentane est « soigné comme une fille et musclé comme un charretier », quant à Aurélien, dans ses liaisons amoureuses, « c'était lui qui était la fille ». Bérénice est équivoque, Aurélien est troublé par sa nuque « où les cheveux coupés accentuaient le sentiment qu'il avait de faire une chose défendue ». Cette ambiguïté peut être rattachée à Marguerite, amenée à tenir un rôle nourricier traditionnellement masculin. »³¹⁹

Ainsi, comme Pierre avait le premier mot, laissons-lui également le dernier, qui témoigne encore une fois de toute la richesse de l'écriture d'Aragon : « Après tout, les filles sont comme nous : elles ont leurs mystères, leurs vies doubles, triples... »³²⁰

Chapitre III : Secret et connaissance

Les interactions ludiques entre les enfants montrent que le jeu a partie liée avec le secret. Si les parties de cache-cache sont si savoureuses pour Pascal, Yvonne et Suzanne, c'est bien parce qu'elles créent du secret, donc de l'intrigue. Bien plus qu'un motif clé dans l'œuvre d'Aragon, le secret apparaît comme un moteur de l'écriture. Pour le jeune Aragon, à qui l'on dissimulait le secret de sa naissance et dont les rapports familiaux étaient faussés, sa

³¹⁷ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 187.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 158.

³¹⁹ Roselyne Collinet, *Aragon et le père, romans*, op. cit., p. 167.

³²⁰ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 28.

mère se faisant passer pour sa sœur et sa grand-mère pour sa mère, le poids des secrets familiaux a sans doute favorisé le désir de fiction³²¹. Ainsi, en mettant en scène la parole des enfants dans *Le Monde réel* et *Le Mentir-vrai*, Aragon opérerait une « revanche par la fiction », comme le suggère cette remarque de Nathalie Piégay-Gros :

« [...] le roman autorise une forme de parole d'autant plus avide qu'elle compense l'interdiction qui pesait sur le nom et la filiation de l'enfant. L'émerveillement du langage trouve ici sa raison d'être : il permet de raconter, d'inventer, de s'inventer. »³²²

Entre dissimulation et dévoilement, l'enfant se révèle donc au cœur de ce processus qui fonde le *dire* sur le *non-dit*.

1) L'enfant qui dévoile : au-delà du secret, la connaissance

Ainsi, rien d'étonnant à ce qu'Aragon mette régulièrement en scène la curiosité de l'enfant envers des aspects de la vie qui lui sont cachés par les adultes. Naissance et mort représentent des mystères qui ne manquent pas de nourrir ses questionnements intérieurs. La curiosité du jeune Guy devant le corps sans vie de Pierre de Sabran, dans le salon de ses parents, contraste presque cyniquement avec le drame de la situation : « Devant l'album ouvert, il pensa à la cervelle. Il n'avait pas assez bien regardé... »³²³ Le regard de l'enfant est avide, anatomique. Celui-ci cache sans peine à sa mère qu'il a vu la scène ; il a conscience d'avoir franchi un interdit et garde cette subversion secrète. De même, le mystère de la sexualité est également perçu par les enfants comme un secret à préserver une fois qu'ils l'ont eux-mêmes percé. Dans *Le Mentir-vrai*, Guy fait jurer à Pierre « de ne le répéter à personne »³²⁴, comme Levet le fait jurer à Pascal dans *Les Voyageurs de l'impériale*³²⁵. Celui-ci découvre le secret de la copulation par le biais d'un mot mystérieux aperçu sur le musée Dupuytren, « embryologie », qu'il utilise innocemment dans l'une de ses rédactions scolaires. Le terme étant censuré par le professeur, le petit garçon est d'autant plus curieux d'en découvrir la signification. Dans le dictionnaire, il chemine d'un mot à l'autre, et ce qui était secret peu à peu se dévoile : « D'embryon il passe à fœtus, de fœtus à germe, à spermatozoïde, à sperme, à copulation. »³²⁶ Dès lors, l'enfant fait à la fois la découverte de la

³²¹ Voir à ce sujet les analyses de Roselyne Collinet-Waller dans *Aragon et le père, romans*.

³²² Nathalie Piégay Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon, op. cit.*, p. 91.

³²³ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle, op. cit.*, p. 96.

³²⁴ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai, op. cit.*, p. 46-47.

³²⁵ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale, op. cit.*, p. 124.

³²⁶ *Ibid.*, p. 121-122.

sexualité et de l'interdit qui pèse sur certains mots, du tabou. Comme l'écrit Nathalie Piégay-Gros :

« Les mots permettent une prise sur le réel. Mais ils peuvent aussi délivrer un secret sur les choses que l'on tait : c'est le cas pour tout ce qui concerne la sexualité, appréhendée d'abord à travers les dictionnaires, qui désignent, à défaut de montrer, ce que les adultes se plaisent à tenir secret. »³²⁷

Il en va de même pour la découverte du terme « morganatique » dans *Le Mentir-vrai*³²⁸. Pierre est surpris de provoquer des larmes chez sa mère lorsqu'il lui demande s'il est lui-même un « enfant morganatique ». Aragon semble mettre en scène l'innocence de l'enfant pour mieux désamorcer les non-dits. Ainsi, « le « réalisme critique » dont [il] se réclame [...] analyse comment, dans la société, les interdits religieux et surtout les bienséances font régner l'hypocrisie de la respectabilité [...] »³²⁹

2) Le secret comme enjeu romanesque

Le secret est véritablement présenté comme un enjeu romanesque dans *Le Mentir-vrai*. Ainsi qu'Aragon l'explique lui-même, le secret de la naissance de Pierre, dont celui-ci a connaissance, permet de complexifier son caractère, « de rendre plus sensible cette façon qu'il a de se distribuer à tous ceux qu'il connaît, comme de la brioche ; et, tout naturellement, de dissimuler son secret à tous puisque chacun n'a connaissance que d'un côté de lui. »³³⁰ Si dans le cas de Pierre, le lecteur a connaissance de ce qui est dissimulé, Aragon se plaît bien souvent à semer au cœur de ses intrigues romanesques de multiples secrets susceptibles de stimuler sa curiosité. On peut notamment penser au moment où Pascal, Suzanne et Yvonne trahissent mutuellement leurs serments³³¹, ou encore au moment où Pierre Mercadier rend secrètement visite à son petit-fils Jeannot³³². Le lecteur se trouve alors dans l'attente des conséquences possibles de ces événements.

Par ailleurs, lorsque la narration adopte le point de vue de l'enfant devant les intrigues des adultes, le lecteur doit se contenter d'informations partielles. Il en va ainsi de Pierre qui

³²⁷ Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, op. cit., p. 122.

³²⁸ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 55-56.

³²⁹ Nathalie Limat-Letellier, « Les secrets à écrire des Voyageurs de l'impériale », *Méthode ! n°1*, Billière, Vallongues, 2001, p. 223.

³³⁰ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 25.

³³¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 172-173.

³³² *Ibid.*, p. 557-563.

surprend une conversation mystérieuse entre ses parents³³³, de Guy qui assiste à des altercations confidentielles chez lui³³⁴, ou encore de Catherine devant les « longues conversations » des gens rendant visite à sa mère, qui emploient « en russe de nombreux mots dont elle ignorait la signification. »³³⁵ Nous n’aurons jamais accès à ces intrigues, qui resteront des questions en suspens, des secrets. Le point de vue de l’enfant est ainsi vecteur et producteur d’imaginaire pour le lecteur, invité à inventer lui-même la suite de ces amorces romanesques. Comme le fait remarquer Nathalie Limat-Letellier :

« Attentive aux détails insignifiants en apparence, attirée par le point de fuite des réticences, l’énonciation met en avant le pôle de la négativité. Dans la mesure où elle tente de dire l’indicible, elle tend à reconstituer l’énigme de l’incipit, à « se ressourcer » au seuil réitéré de l’implicite, de l’incohérent, de l’indéterminé... [...] L’instance narrative questionne sans donner réponse au problème posé, ce qui contribue à mettre en valeur le rôle des indices et des hypothèses sans fin. »³³⁶

La chercheuse montre ainsi comment le motif du secret agit sur la production textuelle et la poétique romanesque. En même temps, on pourrait avancer que la mise en avant de « l’implicite, de l’incohérent, de l’indéterminé » participe d’un renforcement du réalisme lorsqu’il s’agit du point de vue de l’enfant. En effet, ce processus d’écriture qui se fonde sur la négativité, semble témoigner du monde intérieur à la fois parcellaire et riche de l’enfant, qui est bien souvent amené à imaginer lui-même ce qui lui échappe.

3) Secret et créativité

Ainsi le secret sert-il la créativité ; celle du lecteur, on l’a vu, mais aussi celle du personnage et de l’auteur lui-même :

« Jeannot est un fabulateur. Il s’invente des histoires, à commencer par celle de son grand-père, ce vieux monsieur qu’il prend pour l’amoureux de sa bonne. Comme l’auteur de *Je n’ai jamais appris à écrire*, il s’invente des secrets. »³³⁷

³³³ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 51.

³³⁴ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 74.

³³⁵ *Ibid.*, p. 148.

³³⁶ Nathalie Limat-Letellier, « Les « secrets à écrire des Voyageurs de l’impériale », *Méthode ! n°1*, op. cit., p. 226.

³³⁷ Mireille Hilsum, « Le « Mentir Vrai » d’Aragon un récit d’enfance problématique », *L’Ere du récit d’enfance (En France depuis 1870)*, op. cit., p. 192.

Tels sont les mots de Mireille Hilsum, qui font bien ressortir le lien intime entre secret et fiction. A cet égard, dans le *Mentir-vrai*, Aragon raconte une anecdote significative de son enfance. Lui qui présentait sans doute un secret familial sans encore en connaître tous les ressorts, tente de se divertir en contant le mystère de ses origines à un jeune Lyonnais qui est avec lui en vacances à Donville. Il s'agit d'une affabulation qui prend tout son sens à la lueur de ce qu'Aragon apprend plus tard de ses origines réelles. Cette anecdote donne lieu à une réflexion sur la production romanesque :

« Et je ne savais pas encore, de cette expérience à Donville, que c'est ainsi qu'insensiblement on passe de la banalité des choses quotidiennes à l'invention romanesque, à ce raccourci de nous, où l'on change de nom, se choisit un décor comme au théâtre, et tout d'un coup les événements prennent un sens [...] »³³⁸

Dès lors, chez Aragon, secrets et invention romanesque se nourrissent en permanence. Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, l'auteur affirme bien que le commencement et le but de l'écriture se fondent chez lui sur le secret ; sur le fait de « fixer » des secrets, et, bien plus, de « provoquer des secrets à écrire »³³⁹. Cette genèse de l'acte d'écrire, située dans l'enfance, semble se prolonger dans toute la poétique romanesque à venir. Ainsi, Nathalie Limat-Letellier souligne que chez Aragon, la « notion-clé » du secret s'éloigne en fait du sens étymologique du verbe latin *scernere* qui signifie séparer, mettre à part :

« [Le secret] ne renvoie plus à cette opération préalable de mise à l'écart, il remplit un rôle très différent puisqu'il est mis au service de l'affabulation, (ré) utilisé pour ses propriétés attirantes, captivantes. Associé au jeu, le concept ne désigne pas seulement un adjuvant, un stimulant de la création romanesque mais son but profond, sa finalité première. [...] Pour résumer à grands traits la réflexion de l'auteur, tout d'abord l'*incipit* du récit fictionnel fait énigme, et par là même « suscite », « provoque » un processus d'écriture indissociable de l'activité interprétative que constitue la lecture. »³⁴⁰

Aragon étend en fait cette conception du secret au-delà d'une simple idée d'enfance, en faisant potentiellement « la clé de tout art, qui se propose, au-delà du langage, un langage à soi, la création de signes, à la manière de Matisse ou à celle de Kandinsky. »³⁴¹ On pourrait dresser un parallèle entre cette remarque et un passage des *Voyageurs de l'impériale* où les enfants Méré dessinent sur les murs :

³³⁸ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 27.

³³⁹ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, op. cit., p. 13.

³⁴⁰ Nathalie Limat-Letellier, « Les « secrets à écrire des Voyageurs de l'impériale », *Méthode ! n°1*, op. cit., p. 221-222.

³⁴¹ Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, op. cit., p. 35.

« Sur les murs suintants et noirs, les enfants avaient tracé avec un clou toutes sortes de dessins mystérieux, et des traits onduleux et longs. »³⁴²

« Enfance de l'art », signe d'une créativité première, innocente et spontanée ? Ou illustration de l'idée que tout art véritable comprend sa part de mystère et d'*infini* ? On retrouve cette idée de l'*au-delà* du roman vers lequel tendent déjà les ombres du merveilleux. « Ainsi, la fiction, tout comme la poésie, explore toujours plus avant le domaine de l'impensé. » écrit encore Nathalie Limat-Letellier³⁴³. Le secret, élément déclencheur et nourricier de l'œuvre depuis les prémices de l'enfance, se révèle donc à la source même d'un texte qui refuse la clôture et suggère bien plus qu'il n'affirme.

« En fait, la perspective du sens continue à échapper à nos attentes ; une provision renouvelée de non-dit(s) se reconstitue *ad libitum* dans l'activité d'écriture-lecture. A l'évidence, la défense du réalisme ne saurait se passer des ressources inépuisables de cette « défense de l'infini ». »³⁴⁴

Ainsi, du *mouvement perpétuel* naît le *roman inachevé*.

Finalement, cette deuxième partie aura permis d'explorer en quoi l'enfant est représenté lui-même comme sujet créateur et offre des potentialités romanesques et poétiques multiples. Son rapport au langage, au jeu et au secret n'en font pas seulement le prétexte d'un ludisme littéraire, mais le véritable point de départ d'une esthétique et d'une poétique particulières, où l'invention ne cesse de nourrir l'invention. L'enfant interroge les limites du roman et de la création car il est à la fois *origine* et *destination* ; là d'où la parole de l'auteur part et là où elle tend à aboutir, dans un désir, autant qu'un mouvement inachevé. « L'enfant est en nous devant nous, point de fuite autant que point de départ »³⁴⁵, comme l'écrit Suzanne Lafont. Dès lors, la scission entre passé et présent, entre réel et fiction, s'avère vaine et stérile :

³⁴² Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 519.

³⁴³ Nathalie Limat-Letellier, « Les « secrets à écrire des Voyageurs de l'impériale », *Méthode ! n°1*, op. cit., p. 227.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 228.

³⁴⁵ Suzanne Lafont, « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, op. cit., p. 10

« L'interrogation sur l'origine, récurrente dans la réflexion sur l'enfance, accompagne la poésie pour laquelle elle n'est pas ce point immuable où faire retour et d'où tout partirait, mais, en avant de nous, cette zone vibrante qui fait se côtoyer mythe, fabulation et réel. »³⁴⁶

La poétique de l'enfance chez Aragon ne va-t-elle pas finalement au-delà du personnage de l'enfant lui-même, pour contribuer plus largement au « mentir-vrai » et à l'élaboration du « réalisme de l'avenir »³⁴⁷ ?

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁴⁷ Pour reprendre l'expression d'Aragon dans « La Fin du « Monde réel » », *Œuvres romanesques complètes IV*, *op. cit.*, p. 642.

Troisième partie :

Entre passé et présent : l'enfance comme poétique romanesque

« L'écriture est un des moyens qui peut nous permettre, non pas bien sûr de « rejoindre l'enfance », rêve proprement fou que nous ne cessons néanmoins de nourrir au plus secret de notre être et de nos amours, mais elle peut proposer des chemins où aller à sa rencontre comme d'un point virtuel qui les magnétise sans promettre de destination. »³⁴⁸

« Rejoindre l'enfance », tel pourrait être le « rêve proprement fou » vers lequel Aragon tend à travers l'écriture, aussi bien lorsqu'il représente des enfants dans ses romans, que lorsque certains personnages adultes tournent leurs regards vers l'enfance – la leur ou celle d'autrui. Il est donc intéressant de voir finalement comment la poétique de l'enfance dépasse le personnage de l'enfant lui-même, faisant ressortir par là toute la richesse d'une écriture que le thème de l'enfance nourrit en profondeur. Finalement, en quoi la poétique de l'enfance, l'ambition de réalisme et le « mentir-vrai » se révèlent-ils intimement liés ?

Chapitre Premier : Ambivalence d'un paradis perdu

1) De l'enfance à l'âge adulte : tourments d'un passage

Comme l'écrit Alain Schaffner, « les dictionnaires ne s'accordent pas entre eux sur la limite de l'enfance (dix ans ? douze ans ? treize ans ?) » Il remarque alors que « la fin de l'enfance peut ainsi correspondre à l'entrée en apprentissage, à la mort d'un proche, à l'initiation à la sensualité, etc. »³⁴⁹ C'est bien ce que mettent en avant les œuvres d'Aragon ; le passage de l'enfance à l'âge adulte est ponctué par certains faits marquants pour les personnages, et se traduit avant tout par le changement bouleversant d'un regard qui perd son insouciance.

³⁴⁸ Suzanne Lafont, « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, op. cit., p. 21.

³⁴⁹ Alain Schaffner, « Ecrire l'enfance », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, op. cit., p. 8.

a) *Le deuil d'une insouciance*

« Mais le printemps de cette année avait été une étrange et longue saison. Les choses commencèrent à changer et Frankie ne comprit pas ce changement. [...] Il y avait, dans les arbres verts et les fleurs d'avril quelque chose qui attristait Frankie. Elle ne savait pas pourquoi elle était triste, mais à cause de cette tristesse étrange elle commença à comprendre qu'elle devait quitter la ville. [...] Ce fut l'année où Frankie pensa au monde. Elle ne le voyait pas comme une mappemonde de l'école, avec des pays séparés, de couleurs différentes. Elle pensait à un monde immense, disjoint, tournant à la vitesse de 1.500 kilomètres à l'heure. »³⁵⁰

Dans ces quelques lignes, extraites de ce grand roman de l'adolescence qu'est *Frankie Addams* de Carson Mc Cullers, il semble que se dégagent les éléments essentiels du passage douloureux à l'adolescence : le sentiment d'étrangeté, le nouveau regard, teinté d'une tristesse inexplicable, les grands questionnements face au monde. Aragon l'exprime autrement mais avec autant d'intensité lorsqu'il écrit les ressentis de Pierre dans *Le Mentir-vrai* :

« Tout d'un coup, me voilà confondu de la vanité de ce monde. Rien n'a plus de goût pour moi, ni les livres, ni la musique, ni mes amis. Quelle agitation sans but ! »³⁵¹

Le jeune homme se précipite alors d'autant plus dans la religion qu'elle symbolise pour lui le seul moyen de poursuivre son désir d'absolu hérité de l'enfance. Ce passage coïncide chronologiquement avec le moment symbolique de la première communion, qui précisément est censé sortir Pierre de l'enfance : « Je ne suis plus un enfant puisque dans quelques jours je m'approcherai de votre Sainte Table. »³⁵² A cette ferveur religieuse s'ajoute une multitude de questionnements métaphysiques qui témoignent du bouleversement psychique en train de s'opérer³⁵³. On retrouve un certain usage de l'interrogative dans *Les Voyageurs de l'impériale*, où le basculement du regard de Pascal se concrétise dans l'écriture³⁵⁴. En effet, après avoir appris le latin à l'institution Saint-Elme et découvert les mystères de la sexualité, Pascal retrouve le château de Sainteville et pleure face à ce : « paradis perdu »³⁵⁵. Le jeune garçon semble ne plus pouvoir agir innocemment, la spontanéité de l'enfance s'étant enfuie. Il atteint l'âge des responsabilités et apprend que tous

³⁵⁰ Carson Mc Cullers, *Frankie Addams*, [1946], traduit de l'anglais par Marie-Madeleine Fayet, Paris, Stock, 1949, p. 37.

³⁵¹ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 39-40.

³⁵² *Ibid.*, p. 41.

³⁵³ *Ibid.*, p. 41-43.

³⁵⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 131.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

ses amis de Sainteville travaillent aux champs, « déjà comme les hommes »³⁵⁶. De fait, les jeux de l'enfance ne sont plus introduits par des phrases déclaratives mais interrogatives : « Allait-il crier et grimper ? ou passer par la clairière voir par hasard s'il n'y avait pas un message dans le tronc d'arbre ? »³⁵⁷ Le monde est désormais perçu à travers un nouveau regard : « Non, mais quand toute l'année on a attendu ce paradis perdu, on a pensé qu'au retour, à cette minute, je ne sais pas, tout d'un coup, tout a l'air étrange. »³⁵⁸

D'autre part, tout est minimisé à travers l'usage récurrent du comparatif « moins ». Plus qu'un paradis perdu, c'est en fait d'un regard perdu qu'il s'agit. La grandeur imaginaire s'efface pour laisser place à une attention plus particulière à la réalité sensible des choses :

« Pascal sentait mieux les petites choses, les odeurs des champs, le charme d'un bout de chemin, l'air de jeune animal d'un arbre, la couleur de l'eau près d'une source. Mais le grand décor aimé s'était délavé. La campagne. »³⁵⁹

La désignation de la campagne, en une phrase nominale brève, met en exergue un certain dénuement, mais qui n'a pas tout perdu de son charme, malgré la nostalgie qui se transmet au lecteur par la répétition du pronom indéfini « on ». Ce moment marque un tournant dans le roman en cela qu'il vient illustrer le passage crucial de l'enfance à l'adolescence. Le regard interrogatif que Pascal porte sur le monde, et sa tentative d'explication de ce qu'il ressent nous le montrent donc comme un enfant pubère, qui n'entretient plus avec le monde un contact immédiat et naïf³⁶⁰.

b) L'initiation sexuelle

Néanmoins, après les joies des jeux imaginaires, Pascal semble ressentir le besoin de trouver un nouveau sens à son existence et à son désir d'absolu qu'il mettait déjà en scène à travers ses rêveries chevaleresques. Cette quête se lit dans le désir de la femme, symbolisé par l'érotisation du bouquet de fleurs et de la nature :

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 133.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

³⁵⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁶⁰ A cet égard, le comportement interrogatif de Pascal peut se rapprocher de l'analyse du Petit Chaperon rouge, enfant pubère, menée par Bruno Bettelheim : « Le Petit Chaperon rouge essaie de comprendre : elle questionne sa grand-mère sur ses grandes oreilles, remarque ses grands yeux, s'interroge sur ses grandes mains, sur l'horrible bouche. Les quatre sens sont énumérés : l'ouïe, la vue, le toucher et le goût ; l'enfant pubère se sert de tous ses sens pour comprendre le monde. ». *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 258.

« Plus à craindre que les brumes flottantes au-dessus des pentes qui tombent sur Ruffieu lui apparaissent comme de simples vapeurs. Ne sont-elles pas la ceinture défaits de la fée ? »³⁶¹

On remarque ainsi que les références à l'imaginaire merveilleux sont encore convoquées, mais qu'elles sont cette fois subverties par les préoccupations nouvelles d'un pré-adolescent. Par exemple, lors de la rencontre avec Blanche Pailleron qui commente ses « jolies dents de petit carnassier »³⁶², Pascal, avec toute l'insolence d'un jeune adolescent, rétorque : « C'est pour mieux vous mordre, madame ! ». Ce n'est sans doute pas un hasard si la référence au « Petit Chaperon rouge » intervient juste après la découverte de la sexualité.

« Il n'avait mis dans sa phrase que le souvenir du Petit Chaperon rouge. Parce que, malgré lui, il pensait à la petite fille au ruban rouge qu'il voyait de côté, mais sitôt qu'il l'eût prononcée, il comprit que son interlocutrice l'avait entendue autrement, et en devint cramoisi. [...] »³⁶³

Pascal comprend alors que certaines paroles et références peuvent s'entendre à plusieurs niveaux et notamment induire des connotations de nature sexuelle. Ainsi, en grandissant, le jeune garçon ne reçoit plus l'univers des contes de la même manière que quelques années auparavant, et c'est par cette réappropriation symbolique des histoires lui ayant été transmises qu'il peut grandir. Comme l'écrit Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées* :

« En découvrant lui-même le sens caché des contes, l'enfant crée quelque chose, au lieu de subir une influence. »³⁶⁴

Ici, Pascal crée bien du sens nouveau, sans même en avoir immédiatement conscience. C'est donc aussi par le réinvestissement sémantique de certaines références que l'on suit au fil du roman l'évolution du personnage de l'enfant.

Ainsi, la quête amoureuse vient remplacer la quête religieuse. On passe de l'idéal de la religion à celui de l'amour ; Pierre se rend surtout au catéchisme pour la petite Sonia³⁶⁵, Armand, que le « bachot latin-grec » détourne de la religion comme Pascal³⁶⁶, se rend de plus en plus du côté du « Panier Fleuri », où il aperçoit tantôt un « bras nu », tantôt un « sein »³⁶⁷. Dès lors, aux jeux uniquement entre enfants du même sexe succède une socialisation mixte où

³⁶¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 135.

³⁶² *Ibid.*, p. 137.

³⁶³ *Ibid.*, loc. cit.

³⁶⁴ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 255.

³⁶⁵ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 51.

³⁶⁶ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 108-109.

³⁶⁷ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 119-120.

se mêlent les premières intrigues amoureuses et sexuelles³⁶⁸. La narration les aborde de manière suggestive et subtile, sans en dire trop, comme pour mimer la maladresse des jeunes gens ; ainsi, Pascal et Suzanne « ont envie de s'embrasser » mais « ils n'osent, ils tremblent »³⁶⁹. Les jeux de cache-cache se prêtent particulièrement bien à la découverte de l'érotisme ; ils comportent en eux-mêmes la notion de dévoilement. Se cacher ensemble, c'est dresser un espace d'intimité dans lequel le corps de l'autre sera à son tour plus ou moins caché et dévoilé. Ainsi le regard de Pascal se concentre-t-il sur les jambes de Suzanne :

« Les deux jambes noires repliées tentent ses doigts ; des bas avec des côtes, et la jupe un peu s'écarte, et on voit comment les bas sont attachés, et un morceau blanc au-dessus d'eux. »³⁷⁰

La répétition de la conjonction de coordination « et » traduit le bouleversement d'un regard qui se déplace en crescendo vers les éléments du corps suscitant le désir. Suzanne s'inquiète alors « du déchirement de son pantalon », conséquence de gestes que le texte n'explique pas. On retrouve une scène similaire dans *Le Mentir-vrai* :

« Et qu'on jouait à cache-cache dans le noir chez eux, à la tombée du jour, après le croquet, cela aussi, cela ne regardait personne, ni que Mildred se plaignait devant sa mère que je lui abîmais tous ses petits pantalons avec mes mains... ce qui faisait un peu glousser cette dame rêveuse déjà tout encline à me considérer comme son futur gendre. »³⁷¹

Il est finalement difficile de ne pas établir un parallèle avec le paradis perdu biblique ; le jeune homme ou la jeune fille qui découvre l'amour et la sexualité, quitte par là même le jardin de son enfance :

« C'est cependant par une histoire d'amour qu'Armand quitte le jardin. La toute dernière fois qu'il y entre, il perd son enfance, son innocence, et les illusions nées du lieu. L'allégorie prend toute son ampleur morale lorsque Thérèse et Armand découvrent Angélique qui s'y était pendue. Cette scène d'épouvante fait suite à celle de l'amour où Armand essaye de s'accrocher à ses idéaux, porté par le lyrisme de la rêverie [...] »³⁷²

³⁶⁸ En représentant les jeux sexuels de jeunes personnages à peine sortis de l'enfance, Aragon semble encore une fois s'inscrire dans la lignée de Colette, qui n'hésite pas à mettre en scène la sexualité enfantine, notamment dans *Le Blé en herbe*. Comme l'écrit Francine Dugast-Portes : « De ces amours enfantines, dont le récit choqua et fascina le lecteur du temps, émerge une conception de l'enfance qui ruine la tradition idéaliste du XIXe siècle [...] » (« L'image de l'enfance et ses fonctions dans l'œuvre de Colette. Entre tradition et modernité », *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture*, op. cit., p. 48-49).

³⁶⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 153.

³⁷⁰ *Ibid.*, loc. cit.

³⁷¹ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 23.

³⁷² Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 74-75.

Ainsi le motif du jardin se renverse-t-il à l'âge adulte, pour passer de l'idéal à la dure réalité. Bérénice en fait également l'expérience ; le jardin de Giverny tout comme celui de R... à la fin du roman sont précisément les lieux où se joue « l'impossibilité du couple »³⁷³, où se déroulent les dialogues qui signent l'incompréhension fondamentale entre Bérénice et Aurélien³⁷⁴. Le jardin n'apparaît donc plus comme le lieu des rêveries solitaires et heureuses ; à l'âge adulte il symbolise la désillusion et l'amour malheureux. Ce peut être la raison pour laquelle certains personnages adultes se retournent sur leur enfance, non sans une certaine nostalgie, bien que ce ne soit pas le cas de la totalité d'entre eux.

2) L'amour comme retour à l'enfance ?

« Dans l'amour, ainsi, survivent, se réfugient, des sentiments anciens venus de l'enfance et dont la fraîcheur vous saisit tout à coup au milieu des relents de cigare d'une existence âpre et peu sentimentale, comme une chanson dans l'orage. »³⁷⁵

« Fraîcheur », « chanson » ; l'enfance semble cristalliser en elle les sentiments les plus précieux, qui peinent à survivre dans les existences adultes, excepté lorsque l'amour les fait renaître. Régulièrement un lien s'établit entre l'amour et l'enfance dans l'écriture d'Aragon.

a) *Le retour à une innocence perdue ?*

L'euphorie de l'état amoureux semble ramener le personnage au regard émerveillé et innocent de l'enfance. Ainsi, pour Catherine et Jean Thiébault qui savourent leur idylle, « chaque goutte d'eau était une merveille »³⁷⁶. De même, Edmond se met « à rire avec l'ivresse de l'émerveillement » lorsqu'il reçoit un mot de Carlotta dont il est éperdument amoureux³⁷⁷. Les deux amants retrouvent également dans l'amour le goût du jeu, de l'interdit et de l'espièglerie enfantine. Joseph Quesnel, le mari de Carlotta, étant absent, « ils jou[ent] dans la grande maison vide comme des gosses en l'absence des parents. »³⁷⁸ Cette atmosphère

³⁷³ Pour reprendre l'expression d'Aragon dans « Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique... », [1966], préface à *Aurélien*, *op. cit.*, p. 15-18.

³⁷⁴ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 527-532 et p. 686-691.

³⁷⁵ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 354-355.

³⁷⁶ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 191.

³⁷⁷ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 477.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 396.

enfantine contamine d'ailleurs tout le passage avec l'utilisation d'un lexique familier connotant l'univers enfantin, à l'image du verbe « dégringoler »³⁷⁹.

D'autre part, on remarque que l'amour est présenté comme une échappée, l'occasion d'un nouveau départ pour les personnages ; ainsi, lorsque Régis tombe amoureux de Catherine dans *Les Cloches de Bâle* il apparaît « heureux comme un enfant pour lequel toute une nouvelle vie va commencer. »³⁸⁰ Mais ce nouveau départ ne va pas sans le retour à des fantasmes, à un imaginaire d'enfance, comme c'est le cas pour Pierre Mercadier lors de son aventure avec Blanche Pailleron :

« Négligeant les données pesantes de l'existence, comme ces chaînes tombées, il avait imaginé une aventure enfantine, un monde fantastique, où Blanche et lui se rejoignaient comme dans les chansons [...] »³⁸¹

Encore une fois, on peut soulever ici les références au « fantastique » ainsi qu'aux « chansons », qui témoignent de la permanence des souvenirs d'enfance dans l'intériorité des personnages. C'est bien l'amour qui permet à un personnage aussi désillusionné que Pierre de retrouver sa « soif d'infini »³⁸², une sorte d'innocence perdue, un sens à son existence. C'est que l'enfance comme l'amour se rejoignent dans le domaine de l'intime. On le voit bien dans les discussions entre Aurélien et Bérénice. Cependant, comme le montre Lionel Follet dans son ouvrage « *Aurélien* » : *le fantasme et l'Histoire*, dans le cas d'Aurélien et Bérénice, ce retour à l'enfance met en relief des blessures profondes et fait ressortir l'incompréhension des personnages l'un envers l'autre. Pour Bérénice qui ne peut devenir mère, « [...] l'homme aimé devient le substitut de l'enfant interdit [...] »³⁸³ On le voit dans la lettre qu'elle lui adresse, à travers laquelle se révèle l'hypocoristique maternel :

« Aurélien, pour la première et la dernière fois, je vous serre dans mes bras, contre moi, mon petit, mon petit, mon amour ! »³⁸⁴

Cependant il s'agit d'un secret qu'Aurélien, trop centré sur lui-même, ne perçoit pas : « Aurélien ne l'écoute qu'à moitié. [...] Il cherche l'explication moins encore de Bérénice que de lui-même. »³⁸⁵ Ce retour à l'enfance dans l'amour permet donc ici à Aragon de montrer

³⁷⁹ *Ibid.*, loc. cit.

³⁸⁰ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 170.

³⁸¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 288.

³⁸² *Ibid.*, p. 301.

³⁸³ Lionel Follet, « *Aurélien* » : *le fantasme et l'Histoire*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles-Lettres, 1988, p. 86.

³⁸⁴ Louis Aragon, *Aurélien*, op. cit., p. 416.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 324.

une nouvelle fois « l'impossibilité du couple », et tout ce qui se cache de désirs complexes dans les rapports amoureux. Pour Angélique aussi, dans *Les Beaux Quartiers*, l'amant devient le substitut de l'enfant, mort cette fois. Aragon l'explique lui-même : « Dans l'amour d'Angélique, il y avait tout le désespoir de la mère dont l'enfant était mort en nourrice, au loin, chez des étrangers. Les deux images se confondaient. »³⁸⁶

b) L'infantilisation de la femme

Si l'homme aimé vient parfois combler le manque d'enfant de la femme, il est encore plus fréquent de voir la femme elle-même infantilisée. Le charme féminin semble souvent lié à la figure de la petite fille. Cela se révèle particulièrement marquant dans le cas de Bérénice ou de Paulette : lorsque cette dernière, lors de l'exposition universelle, insiste pour entrer dans la boutique *Le mage Assuérus*, c'est bien parce qu'elle ressemble à une enfant que Pierre cède, attendri³⁸⁷, comme si cela la rendait irrésistible. La petite fille est symbole de naïveté et de candeur à l'image de Mme Beurdeley dont le bovarysme ne manque pas de ressortir : « L'amour ! Elle en avait une idée de petite fille, intacte, pure. Dans les livres qu'elle avait lus, les baisers signifiaient l'amour. »³⁸⁸ Par ailleurs, Paulette, Angélique et Carlotta ont toutes trois une « écriture d'enfant »³⁸⁹, « écriture d'écolière maladroite »³⁹⁰, et font des « fautes d'orthographe »³⁹¹. Une femme qui ne maîtrise pas l'écriture peut sembler inoffensive, à même de renforcer cet « orgueil masculin »³⁹², ce sentiment de supériorité de l'homme sur la femme, pour reprendre l'expression de Bérénice. Si Angélique est bien le symbole de la femme innocente, victime de la violence masculine, l'innocence de la femme-enfant est bien souvent contrebalancée de manière subtile, pour n'être plus qu'une candeur trompeuse voire pernicieuse. On retrouve alors la figure romantique de la femme à la fois double et chimérique³⁹³, en qui se rejoignent le bien et le mal, le jour et la nuit, la vie et la mort, à

³⁸⁶ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 197.

³⁸⁷ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 42.

³⁸⁸ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 449.

³⁸⁹ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 381, et *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 69.

³⁹⁰ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 476.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 138 et p. 381

³⁹² « On pourrait en parler avec détachement... s'il n'y avait pas ce stupide orgueil masculin, que vous avez comme les autres... mon cher Aurélien... » Tels sont les derniers mots de Bérénice à Aurélien lors de leur dialogue final dans le jardin à R... (Louis Aragon, *Aurélien*, op. cit., p. 693).

³⁹³ Pensons notamment au personnage de Déruchette dans *Les Travailleurs de la mer* d'Hugo : femme-enfant à la fois capricieuse et indéchiffrable, en qui se rejoignent tous les contraires. Voir à ce sujet l'article de Claude Millet, « *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo : un roman d'amour. », *Romantisme* n°115, 2002, n°115, p. 13-23.

l'image des deux visages de Bérénice, « cette nuit et ce jour »³⁹⁴, qui la rendent éternellement inaccessible, ou encore de Carlotta, « [...] très enfantine, avec une petite bouche cruelle, qu'un rien pinçait méchamment, et des dents claires comme le rire », sur le visage de laquelle « passaient des vagues de sentiment qu'on craignait qui ne fussent point des caprices. »³⁹⁵ Ainsi, l'infantilisation de la femme est de nature ambivalente : elle suscite l'attendrissement et le mystère d'une féminité innocente, mais ne manque pas de symboliser d'autre part un piège pour l'homme qui se laisserait charmer. Pierre semble s'être abandonné au charme de Paulette de manière naïve, en confondant son attendrissement avec de l'amour : « Le malheur voulut qu'il fut si attendri de sa beauté nouvelle, qu'il ne vit en elle qu'une enfant, et lui passa ses caprices. »³⁹⁶ Il retrouve ce même piège dans son amour pour Blanche puis pour Reine, qu'il compare aussi à des petites filles. Joseph Quesnel également se trouve prisonnier de l'amour qu'il porte à la capricieuse Carlotta : « [...] est-ce que je puis peupler cette vie d'un être enfant, dont les loisirs m'épouvantent ? »³⁹⁷, déclare-t-il en parlant d'elle à Joris Houten. Le goût du jeu que cultive Carlotta est régulièrement mis en avant et souligne ses attitudes puériles : « Carlotta, au jeu, s'animait d'une façon étrange. Elle retrouvait ses airs de petite fille et ses manières de pendant l'amour. »³⁹⁸ Lorsqu'elle reçoit les Grésandage, il est écrit que « ça l'avait amusée, d'abord, de jouer à la dînette. »³⁹⁹ Que ce soit pour décrire Carlotta ou Paulette, le lexique de l'enfance est régulièrement convoqué, participant bien à la mise en œuvre d'une poétique de l'enfance qui va au-delà du personnage de l'enfant lui-même.

On l'a vu, la femme qui est décrite comme une petite fille est aussi celle qui ne peut complètement jouer le rôle d'une mère. Comme l'écrit Roselyne Collinet-Waller :

« Ces femmes n'appartiennent pas vraiment au monde des adultes ; et dans le lien avec l'enfant le facteur générationnel est gommé au profit d'un rapport où mère et enfant figurent sur le même plan. »⁴⁰⁰

La « femme transgénérationnelle » est donc une figure récurrente dans l'œuvre d'Aragon et puise probablement ses sources dans la configuration familiale propre de celui-ci. Elle est « une figure d'amante maternelle mais aussi de mère amante. »⁴⁰¹ En revanche, Catherine, qui a conscience de la domination sociale de l'homme sur la femme, fait tout pour

³⁹⁴ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 308.

³⁹⁵ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 357.

³⁹⁶ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 46.

³⁹⁷ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 355.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 498.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 515.

⁴⁰⁰ Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 168. Voir aussi les analyses p. 167 au sujet de la « femme plurielle ».

échapper à la fois à l'image de la « poupée »⁴⁰² et au rôle de la mère. Bien que l'histoire ne dure pas, il semble qu'elle parvienne un temps à atteindre l'égalité tant désirée dans sa relation avec Jean Thiébault : « Thiébault ne regardait les propos de Catherine ni comme des boutades d'enfant, ni comme des incongruités. »⁴⁰³ Ainsi, même si l'image de la femme transgénérationnelle au double visage prédomine, faisant de la femme-enfant une figure à la fois attendrissante et dangereuse, certains personnages ne manquent pas de nuancer, voire de prendre le contrepied de ce schéma, témoignant encore une fois de toute la complexité et la richesse de l'écriture aragonienne.

c) *L'amour fraternel : rares éloges des liens familiaux*

On a vu que c'est souvent les rapports de rivalité et de haine qui dominent les relations fraternelles chez Aragon. Cependant, Marie d'Ambérieux et son frère Pascal de Sainteville nuancent quelque peu ce schéma dans *Les Voyageurs de l'impériale*. Finalement, l'amour qu'ils se portent par moment apparaît peut-être comme la seule forme d'amour au sein de laquelle les personnages puissent se retrouver dans un univers commun et partagé. Les deux protagonistes connaissent mutuellement leur enfance et peuvent donc évoquer leurs souvenirs en mêlant imaginaire et réalité, sans tomber dans un fantasme solitaire, comme en témoigne leur discussion sur la cabane de leur enfance⁴⁰⁴. Par ailleurs, lors de la fête de Mme d'Ambérieux, son frère la regarde avec tendresse : « C'était la continuité de toute sa vie, la douceur de sa vie... »⁴⁰⁵ L'idée de continuité marque bien le fait qu'un lien d'amour peut exister entre frères et sœurs, en particulier à travers les souvenirs d'enfance. Il apparaît donc que pour les personnages adultes, l'évocation de l'enfance est à la fois affaire de continuités et de ruptures.

⁴⁰² C'est notamment ainsi qu'est décrite Carlotta dans *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁰³ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 222-223.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 193.

Chapitre II : L'enfance : contrastes, contrepieds et contretemps

Dans sa description à vingt-six ans, il est écrit à propos de Catherine Simonidzé, qu'elle est « enfant au-delà de l'enfance »⁴⁰⁶. Il semble que bien souvent, si fin de l'enfance il y a, il n'en reste pas moins que de nombreux personnages gardent un « fond d'enfance » perdurant à l'âge adulte. L'enfance apparaît alors comme un contraste à la vie d'adulte ; refuge, justification ou contradiction, elle détonne du reste de l'œuvre en même temps qu'elle épouse les sinuosités du récit et nourrit celui-ci.

1) A contretemps de la linéarité temporelle du récit

Qu'un personnage revienne verbalement sur son enfance ou que le récit relate ses rêveries au sujet de celle-ci, cela crée toujours une *anachronie* au sens où la conçoit Genette, comme « forme de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »⁴⁰⁷. En effet, les retours en arrière dans la vie des personnages bousculent la linéarité traditionnelle du récit, tout en donnant du relief, de la consistance aux protagonistes. Par exemple, Bérénice, en évoquant son enfance, ajoute du mystère à sa personne, mais elle retarde, du même coup, l'avancée de son histoire d'amour avec Aurélien : « Sans doute, si elle parle autant du passé, c'est pour éviter de parler du présent. »⁴⁰⁸ Aurélien perçoit ainsi ces récits d'enfance comme de véritables contretemps à leur histoire d'amour. Pourtant, ce sont aussi eux qui ajoutent de la profondeur au récit, offrant par là même une dimension positive à cette esthétique du contretemps. Lionel Follet analyse précisément toute la dimension psychanalytique des confidences de Bérénice sur son enfance et la manière dont les « pensées séparées » des personnages suggèrent la ressemblance de deux enfances, tout en attestant également de l'impossible union des personnages⁴⁰⁹. On retrouve le même procédé dans *Les Voyageurs de l'impériale* lorsque Reine raconte son enfance à Pierre lors de leur première rencontre. Celui-ci s'en trouve à la fois troublé et frustré :

⁴⁰⁶ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 141.

⁴⁰⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 79. Rappelons que pour Genette, l'*histoire* désigne « le contenu narratif », le *récit* « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » et la *narration* « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » p. 72.

⁴⁰⁸ Louis Aragon, *Aurélien*, op. cit., p. 322.

⁴⁰⁹ Voir Lionel Follet, « Aurélien » : *le fantasme et l'Histoire*, op. cit., p. 82-85.

« Absurde orgueil d'homme : si une femme vous parle soudain, se promène avec vous, vous enragez parce qu'elle ne couche pas avec vous. [...] Comme elle ne respectait ni le temps, ni les lieux, qu'elle se mettait soudain à parler d'une minute de sa vie comme si Pierre en eût connu tout le reste [...] »⁴¹⁰

Notons que ces passages à contretemps confèrent une dimension sacrée à l'enfance, comme si en elle se cristallisait toute l'origine du personnage. Ils participent ainsi d'un certain réalisme, qui permet d'accéder partiellement à la généalogie du personnage, en même temps qu'ils introduisent du mystère : on accède seulement à des fragments d'intrigues, ce qui permet encore une fois à Aragon d'offrir au lecteur des questions sans réponses, qui sont autant de possibilités de rêveries, de nouveaux horizons imaginaires que seul celui-ci peut développer. Autre manière de « défendre l'infini » du roman, ces contretemps débouchent sur une conception bien particulière du « temps romanesque » et du réalisme :

« Le temps imaginaire n'est plus fonction de l'horloge, mais du livre, il est l'activité de l'espace-papier. Ce temps, qui suppose l'homme dans sa complexité, est à mon sens le vrai temps romanesque [...] c'est ce que, pour ma part, j'appellerais volontiers le temps réaliste, en opposition au temps photographié à quoi je faisais tout à l'heure allusion, qui est à mon sens un *temps naturaliste*. »⁴¹¹

Dès lors, les retours vers l'enfance sont d'autant plus des « temps pleins » qu'ils sont signe d'intensité pour les personnages. C'est ainsi qu'ils emplissent un « espace-papier » qui n'a rien à voir avec le « temps de l'horloge ». « L'espace-papier » peut être plus volumineux, cela ne signifie pas que le temps écoulé dans le roman est en fait plus long ; le texte vient simplement représenter, de façon réaliste, nos différentes manières de percevoir la durée d'un moment selon son intensité. Ainsi, l'esthétique du contretemps dans laquelle souvent le thème de l'enfance prend forme, traduit en fait toute une vision du roman qui s'appuie encore une fois sur une conception bien particulière du *réalisme* tel que le conçoit Aragon.

2) Un contrepied à la vie d'adulte et sa réalité décevante

Mais le retour à l'enfance peut aussi symboliser le désir de revenir à une époque idéalisée, un contrepied à l'âge adulte et à ses contraintes. Pierre Mercadier y voit notamment

⁴¹⁰ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 430.

⁴¹¹ Louis Aragon, « La suite dans les idées », [1965], préface aux *Beaux Quartiers*, op. cit., p. 26.

le temps où il n'était point encore désillusionné et cynique, et ces phrases sonnent avec des accents de regret :

« A son habitude, il songe à ses propres pensées d'enfance, à ce qu'il avait cru de la vie, désiré, attendu... Puis professeur... il s'était lui-même triché, trompé. Jusqu'à perdre le sens des récréations. »⁴¹²

Il arrive également que l'enfance soit mise en opposition avec la vie d'adulte comme si elle était synonyme d'inconscience, de légèreté ou d'ignorance. Ainsi, Diane dénigre l'amour que Pierre de Sabran lui porte en le traitant « d'enfant » et en le « grondant »⁴¹³. De même, Catherine est considérée comme une enfant lorsqu'elle affiche ses idées révolutionnaires⁴¹⁴, comme si l'idéalisme et le *goût de l'absolu* étaient des valeurs remontant à l'enfance, difficilement tenables dans un monde d'adultes qui les comprend mal, et susceptibles de mener à la désillusion voire à la mort. Lorsqu'Armand se trouve dans une chambre d'hôtel en compagnie d'une prostituée, il constate bien la perte du monde idéalisé de son enfance :

« Qu'il y avait loin de cette chambre de passage à la maison de Marguerite de Provence ! Le monde des chevaliers, des Maures et des cours d'amour, le monde des chansons, des jardins enchantés et des jets d'eau qui pleurent dans les bassins s'était évanoui à jamais [...] »⁴¹⁵

Il est cependant intéressant de voir qu'il finit par retrouver ses rêveries et son enthousiasme d'enfant dans sa chambre d'hôtel, après avoir obtenu du travail à l'usine :

« Le lit de fer pouvait bien être dur, le papier mural sale et délabré : c'était un palais extraordinaire, où se remettait en marche toute la machine à rêver, toute la puissance imaginative qui avait peuplé le haut Sérianne de chevaliers et de princesses, de demoiselles et d'écuyers. »⁴¹⁶

C'est ce même enthousiasme qui le pousse à s'engager dans la grève quelques temps plus tard :

« Un enthousiasme qui est l'épanouissement de cette force grandie en lui depuis l'enfance, de cette imagination qui l'unit au peuple de la Provence et qui le marque plus que n'ont su faire la

⁴¹² *Ibid.*, p. 101.

⁴¹³ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.*, p. 109-111-112.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 117 : « Il fallait faire les affaires. Mlle Simonidzé raisonnait comme une enfant. »

⁴¹⁵ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 455.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 619.

naissance et l'éducation, un enthousiasme d'homme enfin l'entraîne au-delà de lui-même et lui fait négliger ce qu'il perd, et le lendemain terrible, le chômage et la faim. »⁴¹⁷

On observe bien ici la continuité de l'enfant en l'homme. Encore une fois, l'enfance apparaît comme l'origine et le fondement de la personnalité. L'idéalisme qui lui est parfois associé péjorativement ressort ici de manière positive, au service d'une cause bénéfique. Illusions et idéaux ne sont-ils alors que les deux faces d'une même pièce qui puise sa source aux confins de l'enfance ?

3) A contretemps de l'Histoire : contrastes et nuances du retour à l'enfance

« Ce qui se passe au-dehors de lui, et où son sort est en jeu conditionne l'homme, qu'il le sache ou non. Et s'il en est [...] tant soit peu conscient, cette conscience prend forcément caractère de drame [...] »⁴¹⁸

Tels sont les mots d'Aragon lui-même dans « La Fin du « Monde réel » », pour montrer à quel point la politique et l'Histoire se reflètent dans les destinées individuelles. On l'a vu, le retour à l'enfance peut tantôt apparaître comme la manifestation d'une naïveté et d'un idéalisme aveugles, tantôt comme le moteur d'un enthousiasme porteur de grandeur. Le thème de l'enfance cristallise en fait plusieurs dualités dans lesquelles l'Histoire entre en jeu : idéalisme/réalisme, individuel/collectif, innocence/violence. Ainsi, lorsque Dora retrouve ses rêves passés, « l'enfance du cœur »⁴¹⁹ à la fin des *Voyageurs de l'impériale*, un rapprochement net avec la situation historique est effectué. Le retour à l'enfance serait comme un retour à la foi, à la grandeur, à « tout ce à quoi plus personne ne croit dans cette année 1914 »⁴²⁰. Dans cette période historique tendue, à la veille de la guerre, l'enfance apparaît comme une évasion, un espace intérieur qui touche au sacré, mais qui, en même temps, se coupe en grande partie du monde réel, comme en témoignent les fantasmagories de Dora. En effet, ce retour à l'enfance ne manque pas d'ambivalence. En présentant les rêveries de Dora, le texte ne cesse d'osciller entre le sublime et le grotesque ; celle-ci est décrite comme « une mégère dont le visage s'était pétri longuement de toutes les basses quotidiennes », mais en qui « renaissent des élans oubliés, des imaginations qui avaient dû germer au temps de sa

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 624.

⁴¹⁸ Louis Aragon, « La Fin du « Monde réel » », *Les Communistes*, *op. cit.*, p. 625.

⁴¹⁹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 724.

⁴²⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

misérable enfance. »⁴²¹ Se réfugier dans le temps de l'enfance et son imaginaire, est-ce fuir la réalité et faire preuve d'un individualisme condamnable, à l'image de Dora qui, complètement emportée dans son propre délire, en vient à nier l'humanité de Pierre en le réduisant à son objet, à l'image qu'elle s'est faite de lui, pour correspondre à ses désirs d'amour, de maternage et de sacrifice ? Pour Pascal, au seuil de la guerre, « ce n'est plus le temps des hommes seuls livrés à la rêverie, c'en est fini de l'individu et de sa liberté errante. »⁴²² En pleine désillusion face à la réalité du monde, il aperçoit enfin cet « autre côté des choses » qu'il semble qu'il ait désiré avec innocence durant son enfance. A la rêverie individuelle de l'enfance semble venir se substituer un engagement collectif, que vivent aussi Armand et Bérénice à l'âge adulte⁴²³. Il n'en reste pas moins que pour Bérénice - comme pour Armand - la ferveur qu'elle met à défendre les Espagnols en 1940 et à refuser la débâcle française, semble également prendre source dans l'idéalisme de l'enfance. C'est bien ce qu'Aurélien peine à accepter :

« Bérénice... je vous avais laissée, j'avais laissé une petite fille passionnée, spontanée, ignorante du monde, ah, si profondément étrangère à ce monde où les hommes se battent, s'opposent, se jettent à la tête des idées, des idées qui cachent mal des intérêts, des intrigues... et puis, je retrouve une femme qui apporte la même passion qu'elle donnait à la vie... à ces choses tachées... fumeuses... [...] »⁴²⁴

Il apparaît que l'écriture d'Aragon ne cesse de se nourrir de l'ambiguïté et de la contradiction. Idéalisme et réalisme, individuel et collectif semblent en fait toujours liés, et c'est peut-être en témoignant de la complexité de ce lien à travers ses romans qu'Aragon se fait le plus *réaliste*.

Par ailleurs, l'image de l'enfant est convoquée à plusieurs reprises pour symboliser un idéal d'innocence et de candeur, en opposition à la violence du monde et particulièrement de la guerre. Peut-être d'après le modèle de Gavroche, on retrouve l'image de l'enfant soldat ou de l'enfant sacrifié pour une cause politique. C'est le cas du jeune homme que Catherine trouve mort à Cluses, tué lors de la grève de l'usine :

⁴²¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 542.

⁴²² *Ibid.*, p. 737.

⁴²³ Cette opposition entre idéalisme et réalisme, à laquelle se superpose la dualité entre individualisme et engagement politique et social, rappelle les problématiques rencontrées par Aragon au moment de la rupture avec le groupe surréaliste, pour se lancer dans le « réalisme socialiste ». Voir à ce sujet Nathalie Piégay-Gros, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, op. cit., p. 144-146.

⁴²⁴ Louis Aragon, *Aurélien*, op. cit., p. 690-691.

« C'était un enfant que ce grand cadavre auprès duquel Catherine était agenouillée, un enfant de son âge, peut-être un an de plus, dix-neuf ans ? »⁴²⁵

Précisément, cette image marque Catherine pendant tout le reste du roman et apparaît comme le point de départ de son engagement politique. Lorsqu'elle se trouve à Londres à la fin du roman, elle se réfère encore à ce moment crucial :

« Ici plus que jamais elle retrouvait la leçon initiale, celle de Cluses. Partout le prolétariat était à l'image de ce grand enfant qu'elle avait vu tomber. »⁴²⁶

Le « grand enfant » devient alors l'allégorie du prolétariat opprimé, pour lequel Catherine s'engage. L'image est d'autant plus parlante que l'enfant représente justement celui qui n'est pas complètement libre, ne peut disposer pleinement de ses droits et doit se référer à la supervision d'un adulte, donc d'un supérieur. L'enfant devient alors la figure même de l'opprimé innocent, qui se bat corps et âme, souvent jusqu'à la mort. A la toute fin du roman, la description des enfants au Congrès de Bâle renforce encore la dichotomie entre innocence et violence :

« Pourtant, dans cette fête, où s'élève un double parfum d'encens et de pourriture, présages des terribles charniers du Masurenland ou de Verdun, je ne ris pas du geste des enfants qui sèment des fleurs. Que seront-ils un jour, ces jeunes coryphées de 1912 ? Leurs mains apprendront à tenir des fusils. Ils jetteront un jour des fleurs meurtrières, des grenades, avec des mêmes mains. »⁴²⁷

La séparation entre un monde adulte violent et un monde d'enfants pacifiques et innocents se cristallise dans cette opposition entre le coryphée et le guerrier. La continuité entre l'un et l'autre confère au texte une dimension à la fois tragique et pathétique ; ce sont bien, paradoxalement, les « mêmes mains » qui font la paix et la guerre. L'accent porté sur les enfants renforce ici l'esthétique du contraste. Dans les descriptions de conflits historiques, plus que jamais, la référence à l'enfance apparaît comme un contrepied puissant, à même de dénoncer la violence, l'injustice, l'oppression⁴²⁸.

⁴²⁵ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle*, op. cit., p. 205.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 410.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 432.

⁴²⁸ Notons qu'à l'inverse, certains auteurs du XXe siècle se servent précisément de l'enfance pour faire ressortir la violence de l'Homme et montrer que les conflits adultes se retrouvent chez les enfants avec une même cruauté, abolissant par là même l'antagonisme innocence-violence. On peut notamment penser à William Golding et *Sa Majesté des mouches* (1956). Ajoutons cependant que l'innocence de l'enfance est employée par Aragon comme une allégorie, en contraste avec la violence historique de certains événements. Mais comme on a déjà pu le voir, les enfants sont loin d'être tous des symboles de pureté et de candeur (pensons notamment à la triple trahison, non dénuée de cruauté, de Pascal, Yvonne et Suzanne à Sainteville dans *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit.

4) Contrastes et dépassements du roman

Finalement, dans le thème de l'enfance se manifeste un dépassement, non seulement du réalisme traditionnel, mais aussi des limites du genre romanesque lui-même. On l'a vu, c'est bien dans *Le Monde réel* qu'Aragn marie réel, irréel et surréel. L'importance de l'image a déjà été plusieurs fois évoquée ; elle permet notamment de voir à quel point la poétique de l'enfance est susceptible d'imprégner tout le roman, et non seulement les passages mettant en scène des enfants. On le remarque par exemple à travers la représentation des nuages dans *Les Voyageurs de l'impériale* :

« Dans le ciel, passaient de grands chevaux roses qui s'ébrouaient et perdaient leurs crinières, des charrettes chargées de gros chats blonds les suivaient, se fondant dans les cheminées, avec de longs éclats de lumière sur les tôles des toits. »⁴²⁹

Ce passage du roman ne met en scène aucun personnage d'enfant, nous assistons seulement à une discussion entre Elvire Manescù et Reine de Brécy sur le balcon d'une chambre à la pension Etoile-Famille. Pourtant, cette description du ciel nuageux pourrait tout à fait être caractéristique d'une véritable poétique de l'enfance, de la permanence d'un regard d'enfant dans l'écriture. Regard du narrateur ou des personnages féminins en présence, le texte laisse la part au doute, mais sa dimension poétique et ses connotations enfantines sont indéniables. Comme l'écrit Bachelard dans *L'Air et les songes* :

« La rêverie – comme le fait souvent l'enfant – commande au phénomène changeant en lui donnant un ordre déjà exécuté, déjà en voie d'exécution : « Gros éléphant ! allonge ta trompe », dit l'enfant au nuage qui s'étire. Et le nuage obéit. »⁴³⁰

Si ce n'est pas l'enfant qui rêve, c'est donc le texte qui rêve et le lecteur avec lui : la prose d'Aragn mêle images enfantines (les chevaux et les chats, souvent présents dans les contes de fées), et réseaux sonores (répétition de chuintantes et de liquides) à même de créer une fluidité et une poésie certaine. Ce passage d'un réseau de sonorités à un autre permet d'incarner le mouvement des nuages et la transformation des images. Il semble alors que le

(p. 153 et 173), ou encore à l'altercation entre Guy et le petit ouvrier dans *Les Cloches de Bâle*, *op. cit.* (p. 84-85), qui reproduit le système social adulte.)

⁴²⁹ Louis Aragn, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 651.

⁴³⁰ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, [1943], Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1992, p. 239-240.

texte entier soit habité d'un regard d'enfant, et excède le réalisme. En offrant une telle prose poétique, c'est aussi les limites du genre romanesque qu'Aragon repousse.

Celles-ci tendent également à être dépassées par la référence récurrente à la musique, qui est aussi employée comme un contretemps au développement linéaire du récit lorsqu'elle se réfère au passé des personnages. En effet, les souvenirs et pensées d'enfance sont souvent comparées à « un chant [...], une romance jamais oubliée, un refrain... »⁴³¹, comme on peut le lire notamment à propos de Dora. De même, Pierre, dans la musique de Meyer, retrouve « sa récréation de grand collégien, ses bagarres et ses courses, ses jeux époumonés, ses folies d'enfance »⁴³². Faire de l'enfance la musique secrète, le chant intime et enfoui des personnages, c'est donc bien chercher un « au-delà » du roman, établir un contraste avec ce qui peut être dit par la prose romanesque, pour ouvrir une brèche sur l'indicible. Comme l'a écrit Amy Smiley :

« Dans *Le Monde réel*, l'émergence de personnages enfants est reliée non seulement à la redécouverte du temps et de l'espace romanesques mais aussi au renouvellement de la prose. Curieusement, si l'enfance est symbolique du commencement du roman, elle se trouve, vers la fin de la vie d'Aragon, l'instrument de la non-clôture :

Il m'arrive de penser que les romans ont pour but de ramener l'homme à la situation de l'enfance, briser ce cadre qui le limite, que les romans tendent à le mettre dans la situation d'insatisfaction de l'enfant, qui veut toujours en savoir plus. » (Blanche ou l'oubli, Gallimard, p. 437) »⁴³³

Ainsi l'enfance serait le symbole de l'ouverture perpétuelle du roman ainsi que de son dépassement. Aragon l'exprime à sa manière dans sa postface aux *Communistes*, « La Fin du Monde réel » :

« Quand il s'agit de la création, dans le roman, puisque c'est du roman que nous parlons, tout comme ailleurs, à la définition, aux limites, il faut substituer le principe d'invention, de la perpétuelle *ouverture*. »⁴³⁴

Ouverture sur la poésie, sur la musique, sur l'*infini* lorsque le *roman s'emballe*⁴³⁵, témoignant de l'écriture par processus d'Aragon, qui déclare avoir appartenu « dès le plus

⁴³¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 532.

⁴³² *Ibid.*, p. 103-104.

⁴³³ Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 95.

⁴³⁴ Louis Aragon, « La Fin du Monde réel », *Les Communistes*, op. cit., p. 638.

⁴³⁵ Voir Louis Aragon « La suite dans les idées », [1965], préface aux *Beaux Quartiers*, op. cit. p. 26.

jeune âge à cette espèce zoologique des écrivains, pour qui la pensée se forme en écrivain »⁴³⁶ ; mais aussi ouverture sur une création perpétuelle :

« Ecrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe ou de l'inachèvement [...] Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir imperceptible. »⁴³⁷

Les réflexions de Deleuze dans *Critique et clinique* ne manquent pas d'éclairer, semble-t-il, le rapport d'Aragon lui-même à l'écriture, ainsi que la manière dont le thème de l'enfance est véritablement fécond et producteur de sens multiples et nouveaux dans son œuvre. Alors que le retour vers l'enfance pourrait apparaître comme un retour en arrière psychanalytique voire autobiographique qu'Aragon lui-même opérerait, on voit bien que son œuvre ne s'y réduit jamais. A cet égard, la distinction entre art-archéologie et art-cartographie qu'établit Deleuze paraît particulièrement intéressante :

« A sa manière, l'art dit ce que disent les enfants. Il est fait de trajets et de devenirs, aussi fait-il des cartes, extensives et intensives. [...] L'art se définit alors comme un processus impersonnel où l'œuvre se compose un peu comme un *cairn*, avec les pierres apportées par différents voyageurs et devenants (plutôt que revenants) qui dépendent ou non d'un même auteur. C'est seulement une telle conception qui peut arracher l'art au procès personnel de la mémoire et à l'idéal collectif de la commémoration. [...] Toute œuvre comporte une pluralité de trajets, qui ne sont lisibles et ne coexistent que sur une carte, et change de sens suivant ceux qui sont retenus. Ces trajets intériorisés ne sont pas séparables de devenirs. Trajets et devenirs, l'art les rend présents les uns dans les autres ; il rend sensible leur présence mutuelle, et se définit ainsi, invoquant Dionysos comme le dieu des lieux de passage et des choses d'oubli. »⁴³⁸

Ainsi, se pencher sur l'enfance, sur le passé, c'est effectuer un retour en arrière qui est aussi renouvellement, pour mieux tracer de nouvelles lignes romanesques, toute la cartographie d'une œuvre qui fait de la mémoire un moteur d'invention, et amorce différents trajets en laissant en suspens leurs devenirs. Le retour vers l'enfance n'est donc pas régression

⁴³⁶ Louis Aragon, « Avant-lire » *Le Libertinage*, op. cit., p. 256

⁴³⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, « La littérature et la vie », Paris, Editions de Minuit, « Paradoxe », 1993, p. 11.

⁴³⁸ *Ibid.*, « Ce que les enfants disent », p. 86-88.

mais création ; source de contrastes et de contretemps productifs, qui germent dans les profonds sillons d'une œuvre toujours mouvante.

Chapitre III : « Je crois me souvenir, je m'invente »⁴³⁹ : enfance et poésie du souvenir

« Or ceci se passait il y a bien longtemps et maintenant je suis presque un vieil homme. Mais de ma vie, fût-elle longue encore, je n'oublierai ces jours de ma jeunesse où j'ai vécu sur les eaux. Ils sont là, ces beaux jours, dans toute leur fraîcheur. Ce que j'ai vu alors, je le vois encore aujourd'hui, et je redeviens, quand j'y pense, cet enfant que ravit, à son réveil, la beauté du monde des eaux dont il faisait la découverte. »⁴⁴⁰

Etudier le thème de l'enfance dans l'œuvre d'Aragon ne peut se faire finalement sans porter une attention plus particulière aux souvenirs d'enfance. Les personnages d'Aragon sont traversés par le temps, on a déjà pu voir que leurs souvenirs d'enfance ne manquent pas de leur donner à la fois de la profondeur et du mystère. Néanmoins, la question de la mémoire et du souvenir apparaît comme une problématique littéraire à part entière, d'autant plus pour l'auteur du *Mentir-vrai*, fondant toute sa nouvelle sur l'ambiguïté entre le « mentir » et le « vrai », le souvenir et l'invention. A moins que réalité et fiction forment de toute façon une entité inséparable... Et qu'ainsi l'enfant renaisse toujours, d'une manière ou d'une autre, à travers la littérature ?

1) Le discours sur l'enfance : la création d'une mythologie personnelle

Comme l'écrit Barthes, le mythe est d'abord une parole, un message ; un ensemble de signes significatif : « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. »⁴⁴¹ Il semblerait que certains personnages d'Aragon, en se penchant sur leur enfance, se créent une véritable mythologie personnelle dans le sens où ils reviennent constamment aux mêmes motifs, convoquent des images au-delà desquelles se profile un sens variable et profond, qui semble reconstituer leur vie passée à la fois avec cohérence et

⁴³⁹ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, op. cit., p. 12.

⁴⁴⁰ Henri Bosco, *L'Enfant et la rivière*, op. cit., p. 56.

⁴⁴¹ Roland Barthes, *Mythologies*, [1957], Paris, Seuil, « Points Essais », 1970, p. 181.

déformation⁴⁴². Bérénice évoque la « grande maison » à de multiples reprises, « une grande maison jaune et triste, perdue dans les collines... avec le soleil et le vent... »⁴⁴³ Les points de suspension semblent connoter les hésitations du souvenir et la rêverie provoquée par les réminiscences d'images marquantes. La maison est personnifiée, une attention particulière est accordée aux couleurs ainsi qu'au paysage. On est sans doute loin des pensées de la petite fille jouant dans la boue. En racontant son enfance, Bérénice se représente elle-même, dans une prose fragmentée. Il s'agit bien d'un discours construit, rétrospectif, où chaque image semble dotée d'un sens qui la dépasse, participant à l'élaboration de *l'enfance mythique* de Bérénice :

« [...] la signification du mythe est constituée par une sorte de tourniquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme, un langage-objet et un méta-langage, une conscience purement signifiante et une conscience purement imageante ; cette alternance est en quelque sorte ramassée par le concept qui s'en sert comme d'un signifiant ambigu, à la fois intellectif et imaginaire, arbitraire et naturel. »⁴⁴⁴

Ainsi, si l'on suit la terminologie de Barthes, le récit que Bérénice fait de son enfance serait la forme, le signifiant qui mettrait en relief un signifié/concept (par exemple la maison) aboutissant à des significations multiples : l'abandon de la mère, la tristesse du père, la solitude de la petite fille. Les « yeux méchants » du père, dont Bérénice affirme avoir hérité⁴⁴⁵ jouent en fait la même fonction ; il s'agit encore d'un signe dont la signification est mobile et derrière lequel se cache le drame de l'histoire familiale. Les yeux fermés s'insèrent dans un réseau sémantique renvoyant à la mère, à la beauté, à la clarté⁴⁴⁶, mais aussi à la mort, puisqu'un rapprochement est opéré avec le masque mortuaire de l'Inconnue de la Seine. Les yeux ouverts, quant à eux, s'ils sont du côté de la vie, signifient l'ombre du père, le malheur d'aimer et sans doute le « goût de l'absolu » né dans l'enfance :

« Si la Bérénice toujours prête à désespérer qui ressemblait au masque doutait de cet Aurélien qui arrivait à point nommé, l'autre, la petite fille qui n'avait pas de poupée, voulait à tout prix trouver enfin l'incarnation de ses rêves, la preuve vivante de la grandeur, de la noblesse, de

⁴⁴² *Ibid.*, p. 195. « Le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de déformation. On retrouve ici une certaine analogie formelle avec un système sémiologique complexe comme celui des psychanalyses. De même que pour Freud, le sens latent de la conduite déforme son sens manifeste, de même dans le mythe, le concept déforme le sens. »

⁴⁴³ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 287.

⁴⁴⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 196. Pour Barthes, le concept est une manière de désigner le signifié.

⁴⁴⁵ Louis Aragon, *Aurélien*, *op. cit.*, p. 314.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, *loc. cit.* : « Elle avait mon visage, mais d'autres yeux, très très bleus... »

l'infini dans le fini. Il lui fallait quelque chose de parfait. L'attrance de cet homme se confondait avec des exigences qu'elle posait ainsi au monde. »⁴⁴⁷

On le voit, ce n'est donc pas la mère, partie, qui symbolise l'amour absolu aux yeux de Bérénice, mais bien le père dont la peine a dominé son enfance. On retrouve la sublimation de l'un des parents, comme figure majeure de la mythologie personnelle, chez d'autres personnages. Aurélien et Reine ont tous deux une mère très belle :

« Ma mère avait été si belle qu'on en parle encore avec fureur... Au Metropolitan, à Covent Garden, à l'Opéra, on s'était écrasé pour entendre cette voix fantastique qui chante à travers toute mon enfance... »⁴⁴⁸

La mère de Reine est donc une artiste comme le père de Carlotta, « un de ces violoneux qui viennent d'Italie par les routes »⁴⁴⁹, que la petite fille semble admirer et craindre, comme c'est le cas de Bérénice envers son propre père. Bien souvent, et de manière plus ou moins ironique, Aragon ne manque pas de faire ressortir l'acte de fabulation qu'il y a derrière tout récit de soi. Si tous les personnages adultes ne reviennent pas sur leur enfance avec nostalgie, la narration exhibe régulièrement l'artifice et le fantasme, la *déformation* soulignée par Barthes, dans les récits de ceux qui racontent leur enfance.

Remarquons notamment les ressemblances frappantes entre le dialogue de Pierre et Reine dans *Les Voyageurs de l'impériale* et celui de Carlotta et Edmond dans *Les Beaux Quartiers*. Dans les deux cas, le cadre nocturne, dans une voiture filant sous les arbres, se prête bien aux confidences. Ce sont les femmes qui prennent la parole, apparaissant comme de talentueuses conteuses, à l'inverse des hommes qui les écoutent à peine. Il est intéressant de voir que les personnages recréent leur histoire en fonction de l'image qu'ils souhaitent donner à l'autre : « Elle triche évidemment dans son récit, dans ce qu'il a de romanesque, comme cette histoire de glycines qu'elle mélange au récit de son premier baiser. »⁴⁵⁰ Pensée d'Edmond ou remarque du narrateur omniscient ? L'ambiguïté persiste. Il n'en reste pas moins que le récit du jeune homme contraste nettement avec celui de Carlotta. A l'inverse de celle-ci, Edmond n'est pas un personnage dont l'enfance est sublimée :

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 306. Il est aisé d'effectuer un rapprochement entre l'amour absolu que Bérénice porte à Aurélien et celui que son propre père a porté à sa mère : « [...] j'avais quinze ans lorsque j'ai compris combien mon père avait aimé sa femme... Maman... et combien il avait dû souffrir... » p. 323. Voir aussi p. 321 : « Elle parle de son père, qui lui a appris, toute petite, ce que c'est d'être malheureux. Et qu'elle a détesté pour cela. Et peut-être qu'elle a aimé pour cela. »

⁴⁴⁸ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., p. 429. Voir aussi dans *Aurélien*, op. cit., p. 332 : « La mère d'Aurélien était très belle... » dit Blaise d'Ambérieux à Bérénice.

⁴⁴⁹ Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, op. cit., p. 401.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, loc. cit.

« Il voulait donner une haute idée de sa vie, et ne retrouvait que les images de la mesquinerie familiale, la province, les petites bêtises, les préjugés. Sotte vie, que la sienne. Rien à raconter. Qu'il jouait bien aux boules ? Sa voix se précipitait, il mettait de l'étrange dans les choses les plus banales. »⁴⁵¹

Au « lyrisme » de Carlotta « qui fris[e] perpétuellement les poncifs des chansons de deux sous »⁴⁵², Edmond oppose un cynisme prononcé ; ce qui permet à Aragon de jouer avec des poncifs littéraires tout en s'en distanciant ironiquement :

« Mais qu'avait-il appris de cette femme ? Rien. A d'autres les histoires de violon, le genre la fille-à-l'ours, et tout ce bazar dans le style Alphonse Daudet, Hector Malot ! »⁴⁵³

Ainsi, dans la représentation des récits d'enfance que font les personnages adultes, Aragon ne procède-t-il pas à une mise en abyme du travail du romancier ? Le récit que Reine fait de son enfance lors de sa rencontre avec Pierre est d'ailleurs explicitement comparé à un livre : « On avait en même temps tourné les pages du livre, et on lisait au hasard, au feuillet qui s'était ouvert dans la vie de l'inconnue. »⁴⁵⁴ Mettre en lumière la dimension mythique et fabulatrice inhérente au récit de soi, n'est-ce pas déjà amorcer la problématique du *mentir-vrai*, pour un auteur dont l'écriture se situe souvent à la lisière de l'autobiographie sans jamais la revendiquer en tant que telle ?

2) Entre reconstitution et recréation : une illustration du « mentir-vrai »

Dans son article « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique »⁴⁵⁵, Mireille Hilsum montre à la fois que le *Mentir-Vrai* rompt avec l'esthétique du *Monde réel*, et que le cycle romanesque « prépare » déjà l'écriture de la nouvelle. En effet, *Le Mentir-vrai* exhibe en fait « la nécessité de la fabrication »⁴⁵⁶, l'artifice déjà présent dans *Le Monde réel* où l'enfance est souvent abordée sous l'angle de la mémoire, en faisant fi du souci de vraisemblance ou de la linéarité du récit :

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 402.

⁴⁵² *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 403.

⁴⁵⁴ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 429.

⁴⁵⁵ Mireille Hilsum, « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, *op. cit.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 195.

« On entre en Pascal comme en Armand par la porte de la mémoire. [...] La narration part à l'envers, elle commence par l'avenir, fictivement celui du personnage, avant d'atteindre l'enfant, et le procédé n'est jamais interrogé ni exhibé comme tel. »⁴⁵⁷

Le Mentir-vrai met donc en avant les mécanismes de création qui ne sont pas directement interrogés dans le *Monde réel*, où la problématique de la mémoire est omniprésente mais latente. Aragon introduit des récits d'enfance dans ses romans, suggère l'artifice qui leur est inhérent (particulièrement quand il s'agit des récits rétrospectifs des adultes), mais ce n'est que dans *Le Mentir-vrai* qu'il adresse ouvertement à lui-même ce que l'on pourrait trouver dans la bouche de différents personnages du *Monde réel* :

« Pauvre gosse dans le miroir. Tu ne me ressembles plus, pourtant, tu me ressembles. C'est moi qui parle. Tu n'as plus ta voix d'enfant. Tu n'es plus qu'un souvenir d'homme, plus tard. [...] Et quand je crois me regarder, je m'imagine. [...] Je crois me souvenir, je m'invente. »⁴⁵⁸

Encore une fois semble s'énoncer le regret de l'« impuissance à revenir en arrière »⁴⁵⁹. Aragon, dans *Le Mentir-vrai*, démontre précisément ce qu'écrit encore Bachelard dans *La Poétique de la rêverie* : « Dans leur primitivité psychique, Imagination et Mémoire apparaissent en un complexe indissoluble. »⁴⁶⁰ Dès lors, Aragon témoigne de l'antinomie fondamentale entre vérité et fiction ; de la nécessité de s'inspirer de sa propre vie en même temps que de l'impossibilité de retranscrire celle-ci telle qu'elle a été. Il se plaît d'ailleurs à introduire sa propre voix dans la fiction, brouillant l'énonciation, s'appropriant les souvenirs de ses personnages, ou plutôt, suggérant que les expériences de ceux-ci proviennent en fait de ses propres souvenirs : « Quand j'y songe, il me semble qu'il pleuvait tout le temps derrière ces fenêtres insuffisantes. »⁴⁶¹, écrit-il pour décrire l'institution Saint-Elme où le jeune Pascal étudie. On peut retrouver cette même ambiguïté à la page suivante : « Je ne dis pas cela pour la religion [...] »⁴⁶² Notons que dans sa préface au *Cloches de Bâle*⁴⁶³ Aragon souligne que l'on peut aussi bien trouver l'enfant qu'il a été dans Pascal que dans Jeannot, jouant ainsi dans ses romans avec des références autobiographiques qui toujours se dérobent en partie.

Ainsi, on pourrait dire que déjà dans *Le Monde réel*, le « mentir-vrai » s'opère à deux niveaux : entre l'auteur et son texte, ainsi qu'entre les personnages et leurs discours sur leur

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 190. Voir Louis Aragon, *Les Beaux Quartiers*, *op. cit.*, p. 104 : « De si loin qu'Armand se souvienne [...] » et *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 51 : « Pascal n'a gardé aucun souvenir de l'Exposition. »

⁴⁵⁸ Louis Aragon, *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶¹ Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 109.

⁴⁶³ Louis Aragon, *Les Cloches de Bâle* [1934], « C'est là que tout a commencé... », *op. cit.*, p. 707-708.

propre enfance. C'est une mise en abyme de sa propre attitude de romancier qu'Aragn met en œuvre dans les souvenirs d'enfance de ses personnages adultes. Le « paradis perdu » de l'enfance se révèle donc comme une récréation perpétuelle. Dès lors, comment comprendre la triade réalisme-fiction-vérité, quintessence du « mentir-vrai » d'Aragn, dans laquelle s'harmonisent des termes en apparence contraires ?

S'il s'avère impossible de dire le « vrai » d'une enfance, reconstitution et récréation s'entremêlent sans cesse pour proposer des fragments de vie, qui pour autant, ne nous mènent pas dans le « faux » mais peut-être précisément vers un réalisme plus complet. Ainsi, poésie de l'enfance et poétique romanesque ne manquent pas de former un harmonieux mélange, qui prend forme à travers *l'allure rêvée* du roman. C'est ainsi qu'Aragn lui-même définit sa conception du réalisme dans sa préface aux *Voyageurs de l'impériale*, écrite postérieurement au *Mentir-vrai*. En établissant un rapprochement entre la nouvelle et certains passages des *Voyageurs* qui s'inspirent de sa propre enfance, il écrit :

« Il y a là un jeu sérieux, qu'on aura peut-être un jour l'idée d'examiner de près, pour mesurer la marge qui existe entre le réel et l'inventé. Le travail du romancier *gomme* pour ainsi dire cette marge, afin de ne laisser qu'une image détachée de lui ou de ses modèles, de ses *pilotis*. Une image nette, un trait précis. Or, il m'est arrivé, réfléchissant sur cette technique, de prendre goût aux mauvaises épreuves de la photographie, celles où l'on voit à la fois les *pilotis* et les personnages, où parce que le cliché est *bougé*, il y a deux ou plusieurs silhouettes qui se chevauchent, et la réalité, précisément la réalité, donne à l'être décrit des allures de fantôme. Et cela ne se borne pas au *dessin* : la lumière aussi peut varier, changeant les rapports, le roman est mal viré, comme l'épreuve. Et par là plus réel, moins posé, plus loin de l'art du photographe, sans ses horribles retouches. Avec ces simplifications de plan qui le rapprochent de la peinture, d'une main, et cette poésie de matière, d'une matière fausse, qui le rend plus vrai. Et, à ce point de réflexion, j'aurais l'envie d'ajouter que c'est de là que vient *l'allure rêvée* dans le roman, ce qui lui donne pouvoir sur l'imagination du lecteur à venir, lequel sait de moins en moins de quoi nous lui parlons [...] »⁴⁶⁴

Cette note peut être prise à la fois comme un commentaire du « mentir-vrai » et de l'art romanesque mis en œuvre dans *Le Monde réel*. Une nouvelle fois, Aragn trace le fil rouge de son œuvre et montre le cheminement du *réalisme* à travers elle. Le réalisme tel qu'il le conçoit apparaît alors comme une attitude visant à faire ressortir le *vrai* au travers d'« une matière fausse ». C'est le cliché « bougé », la « mauvaise épreuve » qui mènent au réalisme,

⁴⁶⁴ Louis Aragn, « Et, comme de toute mort renaît la vie... », [1965], *Les Voyageurs de l'impériale*, op. cit., note 1, p. 16.

et non la photographie en tant que telle, avec « ses horribles retouches ». Le réalisme d'Aragon se veut complet, dans sa prise en compte de l'imperfection et de l'invisible. Ainsi la représentation de l'enfance est-elle tout entière pétrie de cet « art du *bougé* ». Comme l'écrit Suzanne Lafont :

« [...] il est assez vain de se demander qui de l'adulte ou de l'enfant intervient dans le moment d'enfance ; ou d'essayer de distinguer la part du vécu et celle du fantasme, le réel de l'imaginaire. Ce que la machine d'enfance met en jeu est la faculté imaginante, non pas seulement le voir, mais l'ensemble des facultés sensibles. A la distinction réel-imaginaire, peu opérante en matière de dispositifs d'enfance, Deleuze substitue le couple actuel-virtuel : l'important est le type de rapport que l'actuel (c'est-à-dire ce qui est actif dans notre présent) entretient avec un élément virtuel (pas moins effectif) qui lui est coalescent et en accroît les dimensions. »⁴⁶⁵

Il semble donc, en effet, plus *réaliste* d'illustrer une réalité psychique indéniable, qui marie sans cesse réel et imaginaire, que de prétendre retrouver la réalité de l'enfance telle qu'elle fut effectivement vécue. Les analyses de Deleuze sur lesquelles Suzanne Lafont s'appuie, le mettent bien en avant :

« [...] il ne semble pas que le réel et l'imaginaire forment une distinction pertinente. Un voyage réel manque par lui-même de la force de se réfléchir dans l'imagination ; et le voyage imaginaire n'a pas pour lui-même la force, comme dit Proust, de se vérifier dans le réel. C'est pourquoi l'imaginaire et le réel doivent être plutôt comme deux parties juxtaposables ou superposables d'une même trajectoire, deux faces qui ne cessent de s'échanger, miroir mobile. »⁴⁶⁶

C'est ainsi que Suzanne Lafont construit la notion de « moment d'enfance » :

« [...] ils viennent interrompre un récit, le déroulement d'une intrigue, une parole poétique, la réflexion d'un essayiste. Ces « moments d'enfance » peuvent être fortement dramatisés, dotés d'une force d'effraction qui provoque l'attention du lecteur, ou au contraire furtifs, ne se laissant déceler que par une lecture attentive, ou bien encore récurrents, lorsqu'ils accompagnent une méditation continue et que l'œuvre est habitée de la question de l'enfance. »⁴⁶⁷

On voit mieux comment la poétique de l'enfance ne se limite pas au personnage de l'enfant lui-même et comment elle produit une œuvre où passé et présents sont indissociables,

⁴⁶⁵ Suzanne Lafont, « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, op. cit., p. 9-10.

⁴⁶⁶ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 83.

⁴⁶⁷ Suzanne Lafont, « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, op. cit., p. 8.

se nourrissent et se complètent, en contribuant à la dimension réaliste de l'œuvre telle que la conçoit Aragon. C'est que l'enfance, selon Suzanne Lafont, n'est pas « un point dans la chronologie ni une causalité »⁴⁶⁸ mais « un processus évènementiel »⁴⁶⁹, elle est « sans commencement ni fin »⁴⁷⁰, comme « une instance, un mode de fonctionnement qui coexiste avec celui de l'adulte. »⁴⁷¹ Dès lors, à travers la littérature, « on quitte les chemins de l'autobiographie et de l'évocation rétrospective, on cesse de se souvenir de l'enfant pour le faire advenir en soi et avec soi. »⁴⁷² L'écriture qui tend à retrouver l'enfance apparaît donc un processus, qui, s'il ne fait pas revivre le passé, est tourné vers l'avenir, et montre que l'enfance continue de se vivre à travers tout un chacun. Ce n'est donc pas l'enfant en lui-même que fait vivre la littérature, mais l'enfance en l'adulte ; que celui-ci soit fictif, auteur ou lecteur, les trois rôles s'inter-échangeant en permanence chez Aragon.

Entre passé et présent, la poétique de l'enfance ouvre donc un espace sur l'intimité des personnages, comme un retour aux sources des « soifs d'infini » et des fantasmagories qui sommeillent en chacun. On pourrait même parler de retour à la source du roman puisqu'Aragnon lui-même affirme que sa volonté de roman remonte à l'enfance. En revanche, que l'on assiste au retour dans le passé de l'auteur ou de ses personnages, celui-ci ne manque pas d'ambivalences : ambivalences de l'amour, de l'imagination et de la mémoire, dans un espace littéraire où ces trois notions s'entremêlent de manière féconde. En effet, de l'alliance entre imagination et mémoire naît la poésie des moments d'enfance, qui permet de retrouver et de revivifier l'enfant en soi. Bachelard nous rappelle que cette enfance permanente et mouvante, aux contours flous, se retrouve avant tout dans la rêverie :

« C'est sur le plan de la rêverie et non sur le plan des faits que l'enfance reste en nous vivante et poétiquement utile. Par cette enfance permanente, nous maintenons la poésie du passé. »⁴⁷³

Songe et mensonge sont donc toujours intimement liés. Comme l'écrit Amy Smiley : « C'est à travers le mensonge, référent de la création fictive, que le songe recherche son expression et que surgit, finalement, la notion du Mentir-vrai. »⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷¹ *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 11

⁴⁷³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 33-34.

⁴⁷⁴ Amy Smiley, *L'Écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, op. cit., p. 18.

CONCLUSION :

Ainsi, représentation et poétique de l'enfance sont constamment liées chez Aragon, du *Monde réel* au *Mentir-vrai*. Au travers du personnage de l'enfant se révèle un monde avec ses codes, ses valeurs familiales et sociales que celui-ci reflète et dépasse en même temps. L'enfant chez Aragon apparaît d'abord comme un miroir critique du monde. L'indépendance de la voix enfantine fait écho à la liberté de l'auteur adulte, qui s'amuse derrière une innocence feinte. A travers la représentation du personnage de l'enfant, Aragon semble ainsi réhabiliter le droit de parole d'un enfant ayant subi le poids des secrets familiaux et des codes sociaux du milieu bourgeois dont il est issu.

Mais il cherche aussi à faire renaître une expérience particulière du monde, en même temps qu'un rapport originel au langage et à l'écriture. En effet, l'enfant est bien souvent représenté en train de se représenter lui-même le monde, ce qui laisse affleurer à travers l'écriture un regard à la fois singulier et universel. Par ce regard, aussi émerveillé que ludique, c'est finalement toute l'origine du roman qui se trouve symbolisée. En chaque enfant et en chaque enfance sommeillent des potentialités romanesques et poétiques infinies, reproduisant l'acte imaginaire d'écriture et de lecture, qui se nourrit des portes ouvertes sur l'imaginaire et des questions sans réponse.

Dans le chapitre III de sa *Poétique de la rêverie*, intitulé « Les Rêveries vers l'enfance », Bachelard écrit :

« Dès lors, les thèses que nous voulons défendre en ce chapitre reviennent toutes à faire reconnaître la permanence, dans l'âme humaine, d'un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante, hors de l'histoire, cachée aux autres, déguisée en histoire quand elle est racontée, mais qui n'a d'être réel que dans ses instants d'illumination – autant dire dans les instants de son existence poétique. »⁴⁷⁵

Ainsi, n'est-ce pas précisément cette permanence de l'enfance que l'œuvre romanesque d'Aragon met en scène à travers la profondeur de ses personnages, et dans ces « instants d'illumination » de l'écriture, où les frontières entre roman et poésie sont abolies et où cherche à se retransmettre et à se réactualiser sans cesse le premier émerveillement face au monde et au langage ? Si l'enfance est d'abord un regard qui se révèle et se réinvente à travers le texte, alors s'affirme encore plus nettement la cohérence du corpus : *Le Mentir-vrai* ne

⁴⁷⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie op. cit.*, p. 85.

reprend pas seulement certains motifs formant l'imaginaire de l'enfance dans les romans du *Monde réel* ; il développe et explicite également la problématique de la mémoire et du réalisme, oscillant entre souvenir et imagination, problématique à l'œuvre à travers les personnages romanesques eux-mêmes, dans le regard rétrospectif qu'ils portent sur leur passé. Aussi, Suzanne Lafont explicite-t-elle la portée universelle de ce que l'on pourrait appeler une « écriture de l'enfance », distinctement du « récit d'enfance », qui, de manière générale, n'exhibe pas ses mécanismes de fabrication comme le fait *Le Mentir-vrai* :

« Notre lien paradoxal avec l'enfance semble ainsi fait du constat d'une séparation radicale avec elle et du désir d'instaurer un lieu de ce non-rapport qui soit une ligne de « partage » entre humains, une lisière où faire s'échanger nos enfances (et on entend dans le pluriel ce qu'il y faut de prouesses). »⁴⁷⁶

A partir de sa propre enfance, Aragon invente donc *des* enfances où il se réinvente lui-même et où peut également se reconnaître le lecteur. Il montre finalement à quel point la poétique de l'enfance est une poétique du souvenir sans cesse renouvelée à travers laquelle, au-delà des faits biographiques, se cherche avant tout la subsistance d'un regard, faisant écho chez le lecteur lui-même, qui retrouve cette « vision d'enfance », en laquelle se mêlent toujours le « mentir » et le « vrai », l'imagination et le souvenir. Dès lors, réalisme et surréalisme, roman et poésie, réel et fiction, ne sont plus des contraires qui se repoussent mais des opposés qui s'attirent, et bien plus, qui se fondent les uns dans les autres dans la direction d'un *infini* du roman, qui, par essence, ne peut se *définir*. *Perpétuelle ouverture* en même temps que *mouvement perpétuel*, tel est le roman aragonien qui puise sa source aux confins d'une enfance jamais oubliée, qui se recrée et se vit à travers la littérature.

⁴⁷⁶ Suzanne Lafont, « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, op. cit., p. 21.

Bibliographie

I. Œuvres de Louis Aragon

a) Œuvres du corpus

ARAGON Louis, *Les Cloches de Bâle*, [1934], Paris, Gallimard, « Folio », 1988, 437 p.

ARAGON Louis, *Les Beaux Quartiers*, [1936], Paris, Gallimard, « Folio », 1987, 624 p.

ARAGON Louis, *Les Voyageurs de l'impériale*, [1942], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, 748 p.

ARAGON Louis, *Aurélien*, [1944], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, 697 p.

ARAGON Louis, *Les Communistes*, « Œuvres romanesques complètes III », [1967], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 1767 p.

ARAGON Louis, *Les Communistes*, « Œuvres romanesques complètes IV », [1967], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1691 p.

ARAGON Louis, *Le Mentir-vrai*, [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 1980, 670 p.

b) Autres œuvres d'Aragon

ARAGON Louis, *Les Aventures de Télémaque*, [1922], Paris, Gallimard, « Œuvres romanesques complètes I », « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1317 p.

ARAGON Louis, *Le Mouvement perpétuel*, [1926], Paris, Stock, 1997, 203 p.

ARAGON Louis « La Peinture au défi », [1930], *L'Œuvre poétique V*, Paris, Livre Club Diderot, 1975, 449 p.

ARAGON Louis, *Le Roman inachevé*, [1956], Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, 255 p.

ARAGON, *J'abats mon jeu*, Paris, Les Editeurs français réunis, 1959, 277 p.

ARAGON Louis, « Avant-lire » [1964], *Le Libertinage*, [1924], Paris, Gallimard, « Œuvres romanesques complètes I », « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1317 p.

ARAGON Louis, « C'est là que tout a commencé... » [1964], *Les Cloches de Bâle* [1934], Paris, Gallimard, « Œuvres romanesques complètes I », « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1392 p.

ARAGON, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, 174 p.

ARAGON, « La suite dans les idées », [1965], *Les Beaux Quartiers*, [1936], Paris, Gallimard, « Folio », 1987, 624 p.

ARAGON, « Et, comme de toute mort renaît la vie... », [1965], *Les Voyageurs de l'impériale*, [1942], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, 748 p.

ARAGON, « Voici enfin le temps qu'il faut que je m'explique... », [1966], *Aurélien*, [1944], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, 697 p.

ARAGON, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, 1967, 524 p.

ARAGON, « La Fin du « Monde réel » », [1967], *Les Communistes*, « Œuvres romanesques complètes IV », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, 1691 p.

ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira, « Les sentiers de la création », 1969, 156 p.

II. Publications consacrées à Louis Aragon

a) Monographies

COLLINET-WALLER Roselyne, *Aragon et le père, romans*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, 304 p.

BERNARD Jacqueline, *Aragon, La permanence du surréalisme dans le cycle du Monde réel*, Paris, José Corti, 1984, 204 p.

FOLLET Lionel, « *Aurélien* » : *le fantasme et l'Histoire*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles-Lettres, 1988, 149 p.

JUQUIN Pierre, *Aragon, Un Destin français 1897-1939*, Paris, La Martinière, 2012, 966 p.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Les Voyageurs de l'impériale d'Aragon*, Paris, Belin, 2001, 192 p.

SMILEY Amy, *L'écriture de la terre dans l'œuvre romanesque d'Aragon*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994, 146 p.

b) *Recueils collectifs*

HILSUM Mireille, « Le « Mentir Vrai » d'Aragon un récit d'enfance problématique », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain Schaffner, Arras, Artois Presses Université, 2005, 318 p.

LIMAT-LETELLIER Nathalie, « Le « Mentir-vrai » : une poétique de la fiction », *Lire Aragon*, sous la direction de Mireille Hilsum, Carine Trevisan et Maryse Vassevière, Paris, Champion, 2000, 461 p.

LIMAT-LETELLIER Nathalie, « Les « secrets à écrire » des *Voyageurs de l'impériale* », *Méthode ! n°1*, Billière, Vallongues, 2001, 305 p.

RICHARD-PRINCIPALLI Patricia, « Aragon lecteur de la comtesse de Ségur », *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet. 13*, Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon (ERITA), coordination du volume par Corinne Grenouillet, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011, 250 p.

TREVISAN Carine, « On entend un enfant », *Lire Aragon*, sous la direction de Mireille Hilsum, Carine Trevisan et Maryse Vassevière, Paris, Champion, 2000, 461 p.

c) *Mémoire*

BAECHTEL Anne-Catherine, *La Musique inclassable, Étude de la place donnée à la musique dans quelques romans réalistes de Louis Aragon*, mémoire de Master 2, réalisé sous la direction de Corinne Grenouillet, Université de Strasbourg, 2010, <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article395>

III. Œuvres de sciences humaines et de critique littéraire

BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, [1943], Paris, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1992, 350 p.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, [1957], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », Cinquième édition, 1992, 214 p.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, [1960], Paris, Presses universitaires de France, Troisième édition, 1965, 183 p.

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe II, L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, « Idées », « Enfance », 654 p.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1976, 512 p.

BOUCHARDON Marianne, « « Langage à part » : la parole enfantine dans *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac », *Récits et dispositifs d'enfance*, sous la direction de Suzanne Lafont, Montpellier, Presses Universitaires de Méditerranée, « Collection des littératures », 2012, 286 p.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme* [1924, 1930], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, 173 p.

CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les Hommes, Le Masque et le vertige*, [1958], Paris, Gallimard, « Idées », 1967, 373 p.

CHOMBART DE LAUWE Marie-José, *Un monde autre : l'enfance, de ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, « Payothèque », 1979, 451 p.

DUGAST-PORTES Francine, « L'image de l'enfance et ses fonctions dans l'œuvre de Colette. Entre tradition et modernité », *Colette, Les Pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Collection Interférences », 1999, 211 p.

GIANINI BELOTTI Elena, *Du côté des petites filles*, [1973], Paris, Editions des Femmes, 1974, 251 p.

LAFONT Suzanne, « Avant-propos », *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*, sous la direction de Suzanne Lafont, Montpellier, Presses Universitaires de Méditerranée, « Collection des littératures », 2012, 286 p.

LEVI-STRAUSS Claude, *La Voie des masques*, Paris, Skira, « Les Sentiers de la création », 1975, 147 p.

MACE Marielle, « Naissance de la fable : récit d'enfance et thématization de la fiction », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain Schaffner, Arras, Artois Presses Université, 2005, 318 p.

DE MAUPASSANT Guy, « Adieu mystères », *Le Gaulois*, 8 novembre 1881, disponible sur https://fr.wikisource.org/wiki/Adieu_myst%C3%A8res, page consultée le 29 mai 2018.

MILLET Claude, « *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo : un roman d'amour », *Romantisme* n°115, 2002, p. 13-23.

PIAGET Jean, *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, [1924], Paris, Editions Delachaux & Niestlé, 1962, 213 p.

PIAGET Jean, INHELDER Bärbel, *La psychologie de l'enfant*, [1966], Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2012, 151 p.

PINKOLA ESTES Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, [1992], Paris, Grasset, « Le Livre de poche », 2008, 763 p.

PONT-HUMBERT Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, J.-C. Lattès, « Pluriel », 1995, 434 p.

SCHAFFNER Alain, « Ecrire l'enfance », *L'Ere du récit d'enfance (En France depuis 1870)*, sous la direction d'Alain Schaffner, Arras, Artois Presses Université, 2005, 318 p.

THIBAUDIER Viviane, « La notion de grande mère dans l'optique jungienne », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, N° 57, 1988/2, disponible sur : <http://www.cahiers-jungiens.com/articles/la-notion-de-grande-mere-dans-loptique-jungienne/>, consulté le 9 avril 2019.

WAHL Gabriel, *Les enfants intellectuellement précoces*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2015, 127 p.

IV. Autres œuvres littéraires

BOSCO Henri, *L'Enfant et la rivière*, Paris, Gallimard, « Folio », 1953, 155 p.

CHAR René, *Fureur et Mystère*, Paris, Gallimard, « Nrf », 1948, 264 p.

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe I*, [1849], Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1232 p.

COLLECTIF, *Petit recueil de poèmes sur l'enfance*, Le Bourg, Editions Les Vieux Tiroirs, « Bibliothèque jolie et rimée à l'usage des poètes », 2014, 123 p.

COLETTE, *La Maison de Claudine*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1922, 252 p.

ELUARD Paul, RAY Man, *Les Mains libres*, [1937], Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2013, 258 p.

FOURNIER Alain, *Le Grand Meaulnes*, [1913], Paris, Le Livre de Poche, « Classique », 2008, 380 p.

GOLDING William, *Sa Majesté des mouches*, [1954], Paris, Gallimard, « Folio », 1983, 245 p.

Mc CULLERS Carson, *Frankie Addams*, [1946], traduit de l'anglais par Marie-Madeleine FAYET, Paris, Stock, 1949, 197 p.

HUGO Victor, *Les Misérables*, [1862], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 1781 p.

HUGO Victor, *Les Travailleurs de la mer*, [1866], Paris, Le Livre de poche, « Classique », 2002, 673 p.

DE SEGUR Sophie, dite Comtesse de Ségur, *Les Petites filles modèles*, [1858], Paris, Hachette, « Bibliothèque rose », 2000, 281 p.

SINGER Christiane, *N'oublie pas les chevaux écumants du passé*, Paris, Albin Michel, 2005, 121 p.

VITRAC Roger, *Victor ou les enfants au pouvoir*, [1929], Paris, Gallimard, 1997, 90 p.

V. Instruments méthodologiques

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966, 79 p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, [1957], Paris, Seuil, « Points Essais », 1970, 247 p.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, « Paradoxe », 1993, 187 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 285 p.

Table des matières :

Remerciements	3
Sommaire	5
INTRODUCTION	7
Première partie :	14
Représentations et figures de l'enfant : reprises et variations	14
Chapitre Premier : Quelle place pour l'enfant au sein de la famille et de la société ?	14
1) L'enfant au milieu des drames familiaux : les figures de la transmission	14
a) Un héritage familial complexe	14
b) Petits garçons et petites filles	17
c) Les liens fraternels	19
d) Ambivalence de la démarche narrative : continuité et rupture avec le naturalisme	21
2) Enfanter : ambivalence du regard adulte	23
a) L'enfant-mère ou l'irresponsabilité maternelle	23
b) L'enfant adoré et choyé : la maternité étouffante	24
c) Le rejet de l'enfant : de l'indifférence à l'hostilité	26
d) La maternité impossible	26
e) Les enfants en arrière-plan : enfants fantômes et enfants morts	27
Chapitre II : Espaces de l'enfance	30
1) La maison	30
a) Maison réelle et maison rêvée	30
b) La maison matricielle	32
2) Le château de Sainteville	35
3) Le jardin	37
a) Le lieu de la rêverie solitaire ou un espace littéraire propre à l'enfant	37
b) Idéalisme et lyrisme	40
4) La forêt ou la nature sauvage	41
a) Héritage chevaleresque et dimension épique	41
b) Terreur et extase	44
c) La dimension érotique et poétique	47
5) L'école	48
Deuxième partie :	51
L'enfant créateur ou l'enfance à l'origine de la création ?	51

Chapitre Premier : L'enfant, regard sur le monde et voix singulière	51
1) Un regard décalé sur le monde	52
2) Langage et poésie de l'enfance	57
a) La créativité verbale	57
b) Une poétique de l'émerveillement, entre surréalisme et réalisme	59
c) Enfance et musique	64
d) Les liens à l'écriture	66
Chapitre II : « Il se raconte sans fin des histoires » : le jeu comme première fiction	68
1) Une dimension théâtrale	69
2) La dimension genrée du jeu	72
Chapitre III : Secret et connaissance	75
1) L'enfant qui dévoile : au-delà du secret, la connaissance	76
2) Le secret comme enjeu romanesque	77
3) Secret et créativité	78
Troisième partie :	82
Entre passé et présent : l'enfance comme poétique romanesque	82
Chapitre Premier : Ambivalence d'un paradis perdu	82
1) De l'enfance à l'âge adulte : tourments d'un passage	82
a) Le deuil d'une insouciance	83
b) L'initiation sexuelle	84
2) L'amour comme retour à l'enfance ?	87
a) Le retour à une innocence perdue ?	87
b) L'infantilisation de la femme	89
c) L'amour fraternel : rares éloges d'une filiation	91
Chapitre II : L'enfance : contrastes, contrepieds et contretemps	92
1) A contretemps de la linéarité temporelle du récit	92
2) Un contrepied à la vie d'adulte et sa réalité décevante	93
3) A contretemps de l'Histoire : contrastes et nuances du retour à l'enfance	95
4) Contrastes et dépassements du roman	98
Chapitre III : « Je crois me souvenir, je m'invente » : enfance et poétique du souvenir	101
1) Le discours sur l'enfance : la création d'une mythologie personnelle	101
2) Entre reconstitution et recréation : une illustration du « mentir-vrai »	104
CONCLUSION	109
Bibliographie	111
I. Œuvres de Louis Aragon	111

a) Œuvres du corpus	111
b) Autres œuvres d'Aragon	111
II. Publications consacrées à Louis Aragon	112
a) Monographies	112
b) Recueils collectifs	113
c) Mémoire	113
III. Œuvres de sciences humaines et de critique littéraire	114
IV. Autres œuvres littéraires	116
V. Instruments méthodologiques	117
Table des matières	118